**Antonio Meneghetti**

**LA CINELOGIA CINEMA E INCONSCIO**

**Антонио Менегетти**

**КИНО, ТЕАТР, БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ**

**Том 1**

ББК 88.6 УДК 159.964 К 41

**Менегетти Антонио**

**К 41 Кино, театр, бессознательное.** Том 1. /Пер. с итальянского ННБФ "Онтопсихология". — М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001. — 384 с., 11 илл. ISBN 5-93871-009-Х

Вы держите в руках эксклюзивное издание, в которое включены впервые публикуемые на русском языке главы из книги известного итальянского ученого профессора Антонио Менегетти "Синемалогия. Кино и бессозна­тельное", вышедшей в Италии в 2000 г.

Автор анализирует психологические корни актерской игры и режиссерс­кого мастерства, исследует истоки художественной образности театрального и кинематографического произведения. Теоретические положения книги пре­красно иллюстрирует детальный анализ классических и пользующихся популярностью фильмов.

Эта книга — бесценный подарок не только психологам и деятелям искус­ства — кинокритикам, актерам, художникам, музыкантам, — но и всем тем, кто ищет ключ к постижению внутреннего мира человека через художе­ственный, театральный и кинематографический образ.

Настоящее издание подготовили:

*Анна Лиза ди Муцио (составитель итальянского издания), Родик М.А.,Ус Е.Н., Ошемкова Ю.С., Лютикова Е.А. (перевод, научное редактирование), Заведеева В.Ю. (литературное редактирование), Дмитриева В.А. (ответственный редактор)*

ББК 88.6 УДК 159.964

© 1980-1999, 2000 by Psicologica Ed. Psicologica Editrice di T. Meneghetti V.le delle Medaglie d'Oro, 428 00136 Roma (Italy EU)

© ННБФ "Онтопсихология". Перевод на русский язык, оформление, подготовка к изданию, 2001

ISBN 5-93871-009-Х

[Введение](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412897)

[Онтопсихология в постижении человеческой реальности1](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412898)

[ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОБРАЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ: КИНЕМАТОГРАФ](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412899)

[Глава первая. Образ](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412900)

[1.1. Метафизика образа](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412901)

[1.2. Мнемический след](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412902)

[1.3. Образ и бессознательное](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412903)

[1.4. Искусство](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412904)

[1.5. Миф](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412905)

[1.6. Фантазия и научная фантастика](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412906)

[Глава вторая. Бессознательное](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412907)

[2.1. Место кинематографа в общечеловеческой культуре](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412908)

[2.1.1.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412909)

[2.1.2.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412910)

[2.1.3.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412911)

[2.1.4.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412912)

[2.2. Особенности кинофильма с точки зрения онтопсихологии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412913)

[2.3. Рождение идеи фильма](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412914)

[2.4. Музыка в кино](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412915)

[2.5. Успех фильма](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412916)

[2.6. Актеры](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412917)

[2.6.1. "Круглый стол" по фильму "Хорошие новости"](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412918)

[2.6.1.1. Открытый диалог с актером Джанкарло Джаннини](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412919)

[2.7. Режиссеры](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412920)

[2.7.1. "Круглый стол" по фильму "Черным по белому"](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412921)

[2.7.1.1. Открытый диалог с режиссером Тинто Брассом](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412922)

[2.7.1.2. Синемалогическая иллюстрация](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412923)

[2.8. Триада "Сверх-Я" в кинематографе США](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412924)

[ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СИНЕМАЛОГИЯ](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412925)

[Общее понятие](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412926)

[Синемалогия - инструмент онтопсихологии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412927)

[Глава первая. Виды синемалогии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412928)

[1.1. Терапевтическая синемалогия](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412929)

[1.2. Дидактическая синемалогия или синемалогия аутентификации](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412930)

[1.2.1.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412931)

[1.2.2.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412932)

[1.2.3.](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412933)

[Глава вторая. Методология](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412934)

[2.1. Критерии онтопсихологического анализа](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412935)

[2.2. Природный критерий](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412936)

[2.3. Дидактическая методология](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412937)

[2.4. Познание](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412938)

[2.4.1. Вытеснение первичных процессов](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412939)

[2.4.2. Подавление](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412940)

[2.4.3. Компенсация](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412941)

[2.4.4. Проекция](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412942)

[2.4.5. Ассоциация — смещение](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412943)

[2.4.6. Идентификация](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412944)

[2.4.7. Рационализация](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412945)

[2.5. Этапы проведения синемалогии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412946)

[Первый этап](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412947)

[Второй этап](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412948)

[Третий этап](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412949)

[2.6. Результаты синемалогии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412950)

[2.7. Восприятие реальности](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412951)

[2.8. Интерпретация](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412952)

[ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СИНЕМАЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412953)

[Глава первая. Психопатология женственности](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412954)

[Ночной портье // *Il portiere di notte*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412955)

["Женщина-витрина" и феминизм](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412956)

[Дневная Красавица // *Belle De Jour*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412957)

[Пикник у Висячей скалы8 // *Picnic at hanging rock*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412958)

[Пустой эротизм](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412959)

[Три типологии ошибок](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412960)

[Поднимая красный фонарь // *The red lantern // Dahong dengiong gaogao gua raise*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412961)

[Четыре вида негативной женской психологии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412962)

[Роковое влечение *Fatal attraction*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412963)

[Глава вторая. Мужская психопатология](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412964)

[Поющие в терновнике // *The thorn birds*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412965)

[Глава третья.Психопатология любви](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412966)

[Город женщин // *The thorn birds*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412967)

[Красная пустыня // *Deserto rosso*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412968)

[Глава четвертая. Психопатология семьи и элементы педагогики](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412969)

[Equus](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412970)

[Мать как выражение динамического континуума](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412971)

[Обыкновенные люди // *Ordinary people*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412972)

[Информация монитора отклонения](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412973)

[Томми // *Tommy*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412974)

[Негативная психология как селектор окружающей среды](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412975)

[Крамер против Крамера // *Kramer vs. Kramer*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412976)

[И катит воды река/Здесь течет река // *A river runs through it*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412977)

[Аффективная привилегированность в детстве](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412978)

[Глава пятая. Социальная шизофрения и монитор отклонения](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412979)

[Психо // *Psycho*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412980)

[Носферату/Носферату, призрак ночи // Nosferatu The Vampyre/Nosferatu, phantom der nacht](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412981)

[Будучи там/Эффект присутствия/Садовник // *Being there*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412982)

[А теперь не смотри // *Don't Look Now*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412983)

[Электрическая цепь монитора отклонения](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412984)

[Глава шестая.дидактика и психосоматика](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412985)

[Волшебник страны Оз // *Wizard di Oz*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412986)

[Солярис // *Soljaris*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412987)

[Глава седьмая. женская психология](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412988)

[Повелитель приливов // *The prince of tides*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412989)

[Профессиональный уровень в психотерапии](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412990)

[Типология "мужчины-червяка"3](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412991)

[Трансцендентность над стереотипами](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412992)

[Опаленные страстью // Como agua para chocotato](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412993)

[Архетип "Старухи"8](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412994)

[Психосоматическое смещение](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412995)

[Запечатление, осуществляемое фрустрированным человеком](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412996)

[Глава восьмая*.* Система и личность](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412997)

[Расемон // Rashomon](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412998)

[Процесс аутентификации и преодоление стереотипов](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412999)

[Идеальное "Я"](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413000)

[Урга. Территория любви](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413001)

[Феноменология стереотипов](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413002)

[Биологический и психический циклы](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413003)

[Гамлет // *Hamlet*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413004)

[Легенды осени // Legends of the Fall](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413005)

[Трансцендентность над первичными потребностями](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413006)

[Негативная женская психология](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413007)

[Психология первородства](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413008)

[Психическая констелляция](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413009)

[На гребне волны // *Point break*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413010)

[Натуристическое Ин-се](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413011)

["Двойная мораль"](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413012)

[Адвокат дьявола // The Devill's Advocate](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413013)

[Чувствительность к происходящему в экосистеме и сетевой эффект](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413014)

[Свобода воли](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413015)

[Закрытые системы](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413016)

[Матрица // *The Matrix*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413017)

[Информация и семантическое поле](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413018)

[Чужеродные инкубации](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413019)

[Экзистенциальный вопрос](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413020)

[Происхождение монитора отклонения](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413021)

[Глава девятая.Психология лидера1](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413022)

[Нет выхода // *No Way Out*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413023)

[Этика победителя](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413024)

[Храброе сердце//*Braveheart*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413025)

[Изменчивая женщина](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413026)

[Плутовство // *Wag the dog*](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413027)

["Sexygate"](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413028)

[Пример дипломатической стратегии: война в Косово](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413029)

[Относительность информации](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413030)

[Политическое будущее](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413031)

[Человек-изомастер](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413032)

[Глава десятая.Фантазия и фантастика](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413033)

[Звездные войны (эпизод первый)](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413034)

[Технология власти образа](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413035)

[СОДЕРЖАНИЕ](http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinelogia_cinema_1_ru.htm#_Toc19413036)

**Введение**

**Онтопсихология в постижении человеческой реальности1**

Онтопсихология нелегка для понимания, поскольку предлага­ет путь постижения человеческой реальности, альтернативный тра­диционной культуре, который веками формировался различными научными школами.

Эта новейшая теория подобна открытию Христофором Колум­бом новой, но существовавшей и прежде земли, или уравнению Эйн­штейна, в котором верифицированы энергетические соотношения.

Опыт разных культур подтверждает: человечеству не дано по­нять и выявить причины своих страданий и боли. Люди вынужде­ны существовать в реальности, сути которой не осознают. Оправ­дывая свое непонимание, они прибегают к мистификации, тайнам бессознательного или же к фидеистическим решениям, пытаясь унять тоску в поисках точки, одаряющей покоем2.

Многие ученые бились над решением этой проблемы в различ­ных областях человеческой культуры — от философии до науки, — особенно в художественной, социологической, психоаналити­ческой сферах. Например, Фрейд говорил о вторичных процес­сах, предполагающих существование первичных в области форми­рования импульсов, психического поведения3.

Из вступительной лекции А. Менегетти на IX Международном конгрессе поонтопсихологии, который состоялся 9-13 мая 1982 г. в Риме.

Покой — в смысле полагания человека в центре, порождающем его существо­вание "здесь и сейчас".

Я привожу положения Фрейда, потому что именно он впервые выявил данную проблему. Но и дальнейшие исследования, которые велись в этом направ­лении, не покидали сферу вторичных процессов.

6

С точки зрения онтопсихологии, вся существующая культура — от философии до политики — проводит исследования только на второй стадии. Но что происходит на первой, в "здесь и сей­час" человека? Что представляют собой знаменитые первичные процессы, которые подталкивают, оплодотворяют, будучи разум­ной причиной всякой экзистенциальной модальности?

Если я сам хозяин своей жизни, то как, находясь в этой внут­ренней данности и будучи разумным существом, могу быть исклю­чен из своего первоначала, из того фундаментального акта, кото­рый порождает меня и сопровождает в потоке существования? Прежде чем решать важнейшие метафизические проблемы, под­нимаемые высшими умами, я должен, преодолевая трудности, об­наружить это начало. Инфантильно закрывать глаза на то, что неотступно меня преследует, искать решение в кажущемся маги­ческим, но в реальности требуемом комплексом присутствии Бога, созданного по мерке моей ошибки, моих пределов, или же обра­щаться к высшему человеческому разуму, светилам науки, кото­рые должны решить за меня мою безотлагательную проблему, — все это, по крайней мере, нечестно.

Онтопсихология в высшей степени рационально, просто и мето­дично, в позитивном смирении достигает первичных основ человека. Социология сводит первичные мотивации индивидуального по­ведения к анамнезу групповых стереотипов; психоанализ исследу­ет "Эдипов комплекс", формирующий или деформирующий взрос­лого индивида. Философия или религия легко допускают суще­ствование зла, пусть и в завуалированной форме, а онтопсихоло­гия, напротив, сосредотачивается исключительно на человеке.

Онтопсихология отталкивается от простого факта: если мое существование проблематично, то я, человек, одновременно и уп­равляю своей проблемой, и управляем ею. Онтопсихологическое исследование абстрагируется от устоявшихся определений, убеж­дений, табу: если я существую, то хочу знать. С первого мига моего существования, в силу факта бытия, утверждается право на знание. Я должен знать, потому что никто не может освобо­дить меня от долга самопознания и ничто, существующее за пре­делами моего внутреннего мира, не привнесет в мою жизнь по­кой, силу и успех.

7

Онтопсихология с помощью собственного, максимально раци­онального метода отыскивает причинный принцип движения, дей­ствия человеческого существа на уровне первичных процессов. Многолетний исследовательский опыт позволяет онтопсихологии свободно ориентироваться в мире причин4.

Войдя в причинность, меня создающую, я становлюсь способ­ным ответственно приводить в порядок все, что живет во мне и со мной. Ответственность позволяет мне постичь законы силы, успе­ха, прийти к финальному акту собственного смысла жизни, утвер­ждающего меня как совершенство, преисполненное радости и бла­га. Однако многие люди инфантильно рассчитывают достичь ра­дости совершенства, надеясь на то, что весь тяжкий труд обрете­ния себя за них выполнят другие.

Таким образом, онтопсихология — это альтернатива всех наук, всех исследований, задающихся целью создания "теории причин" первичной данности человека.

Мы должны овладеть общими теоретическими знаниями о ре­альности комплексов и механически вводимой негативной матри­це, потому что вызывать определенные следствия можно лишь тогда, когда располагаешь точной теорией, точной причиной.

"Теория" (от греч. θεσς — ρεσμα: самоструящийся Бог, Бог в речении, в становлении) означает: "как Бог проявляется в своем тече­нии", то есть как бытие полагает себя феноменом, становится истори­ческим событием. Вершение этой божественной поступи и создает вся­кое существование — как отдельного индивида, так и многих, как одного измерения, так и множества. Именно это божественное ше­ствие и составляет энергетическую возможность любой событийности.

Итак, отследить теорию или primum movens, уловить на миг интенциональность, которая задает форму, актуализирующую всю совокупную реальность, в том числе и индивида, значит постичь сущность моего действия и найти ту решающую определенность, которая обосновывает любой акт — мой и всего, что мне близко.

Для более глубокого понимания многих приводимых здесь утверждений см. А. Менегетти. Клиническая онтопсихология. — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1997. К сожалению, эпистемологические отличия онтопсихо­логии от других наук, не будучи проверенными на личном опыте, остаются для читателя абсурдными, что делает излишними всякие сравнения и аналогии.

8

Постигнув теорию, необходимо уловить причину, которая слу­жит началом, задает "как" моего факта "здесь и сейчас", следова­тельно, представляет собой "сущность в себе" события. Следова­тельно, "теория" в онтопсихологическом смысле означает: "интен­циональность в акте бытия, устанавливающего себя историческим феноменом".

Пресловутое рассмотрение отношений субъект-объект не пред­полагается "сущностью в себе" человека. Бытие, как бы оно ни проявлялось, остается всегда интимно близким себе самому. До­пустив возможность отстранения бытия от самого себя хотя бы на мгновение, мы придем к непреложному выводу, что все пред­стающее в качестве объекта не существует; или бытие всегда сокровенно близко себе самому, и тогда всякое существование возможно, или же возможно только ничто. Итак, фундаменталь­ная проверка показывает, что объект есть ничто, точнее говоря, объекта нет5.

Актуальность семантической интенциональности, реализуемая онто Ин-се6 в своем становлении, распознает, понимает и всегда встречает другое в сокровенности себя самого. Первая и высшая реальность человека познает всякую вещь изнутри себя. "Omnis decor eius ab intus", то есть вся красота, вся благодать, вся сила проистекают изнутри. "Царствие Божие внутрь вас есть"; "Закон человека — сердце его". В этих великих библейских положениях выражена непреходящая мудрость: речь идет о том, что свойственно человеку, но утрачено им.

Итак, бытие, порождая себя, себя провоцирует, встречается с собой внутри человеческого существа; причина успеха или паде­ния человека коренится исключительно в его внутреннем мире.

Дихотомия "субъект-объект" служит практической иллюстра­цией, проекцией расщепленного состояния внутреннего мира че­ловека, вследствие чего каждый из нас обладает разумом и созна-

Данная тема исчерпывающе представлена в книге A. Meneghetti. L' In Se' dell'uomo. "La conoscenza come esperienza dell'In Se' ". — Roma: Psicologica Ed., 1999.

Онто Ин-се — принцип самоорганизации индивида, первая реальность в любом смысле. Подробнее см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1996, с. 113-139.

9

нием, отделенными от сущности действия. Но как могла произой­ти в культуре абсолютизация расщепления человека?

Внедрившись в человека, механистический принцип, или мо­нитор отклонения7 программирует его на разрушение. Утвержде­ние приоритета объективной данности, констатация положения: "Я — здесь, все остальное — там" вынуждает субъекта считаться с ней. Поэтому человек познается и оценивается, только если про­являет себя, воздействуя на реальность в объективно проверяемом опыте. Человек, принудительно отстраненный от своего онто Ин-се, уже теряет самого себя, становится расщепленным и управля­ется, программируется внешней предметной данностью, то есть программируется на отчуждение.

Монитор отклонения выталкивает человека из собственного он­тического центра, после чего тем или иным образом программиру­ет его. Программа поддерживает разделение "субъект-объект", обя­зательное для манипулирования человеком. Напротив, человек, сумевший полностью вернуться к себе, переместившись от своей сознательной эгоической структуры к "сущности в себе" полагаю­щего его акта, спокойно все чувствует и осознает, не нуждаясь в памяти и сопоставлениях, так как познает всякий акт изнутри. Я — это акт того, что я знаю; я исполняю то, что знаю, и в этом акте все возможно, потому что "я есть". Все то, что есть, — мне близ­ко, в онтической семантике мне все знакомо и родственно, все — мое, все — это я.

Именно таков исходный смысл утверждения: "Поступай с дру­гими так, как хочешь, чтобы они поступали с тобой". Речь идет не о слабости, не об уступке или снисхождении: это простая норма истинного, аутентичного и не разъединенного с целым человечес­кого существа.

Итак, с момента внедрения монитора отклонения субъект по­знает себя через объект, постигает себя извне. Под "объектом" я понимаю всякую реальность, чуждую субъективному внутреннему

Монитор отклонения — психоделическая структура, замещающая и де­формирующая проекции реального; механизм, симбиотизировавшийся с психо­органикой субъекта. Подробнее см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии, с. 150-158, а также A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. — Roma: Psicologica Ed., 1995.

10

миру, который является отправной точкой для исследования на­шей личности, нашей самостийной данности. В сущности, ошибка заключается в постижении себя через другое — постоянное и кате­горичное. Субъект, идя к себе от объекта, теряет силы, вкладывая свою энергию8 во внешнюю объективную данность, и отчуждается от самого себя.

Существующая система познания, не меняющаяся с течением времени, в реальности ведет к уподоблению человека объекту, то есть к потере им своей сути, к утрате души. Но чего стоит обрете­ние любого знания, если человек при этом теряет душу свою?

Ошибка происходит, потому что подпитывается изнутри.

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОБРАЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ: КИНЕМАТОГРАФ**

**Глава первая. Образ**

**1.1. Метафизика образа**

Индивидуация — это место действия силы онто Ин-се челове­ка. Это феномен, в котором идентифицируется ноумен. "Бытие в себе" не опосредуется, не мыслит, не эволюционирует, оно просто есть. Однако бесконечная возможность отражения является толь­ко одним из моментов, в которых бытие решает стать действием, в коем оно отражает себя как образ9.

*Способность человека к порождению образов, его близость образам, обусловлена эйдетической функцией.* Следовательно, образ позволяет нам понять происходящее внутри нас: образ, улов­ленный в своем исходном проявлении, будучи непосредственным отражением действия, является прямым посредником к становя­щемуся Ин-се. *Ин-се жизни есть психика, и в своей функции представляет собой эйдетическое действие, или действие, ко­торое самоотражается в своем исполнении.*

Образ ценен как игра "здесь и сейчас", ничего не отнимающая и ничего не добавляющая к тому, чем человек уже "является". Человек — составляющая вечного порождения, и каждая его мысль, образ или действие представляют собой возможность осознания10.

9Онтопсихологическое исследование обнаружило пять уровней образа: чув­ственно-видимый (примитивное повторение реальности); рефлективный или пси­хологический; образ сферы бессознательного (охватывает фантазию, онейрическую реальность (или реальность сновидений), искусство); метафизический об­раз (мир форм, регулирующих существование человека) и образы, пока не ставшие человеческими. Подробнее см. A. Meneghetti. L'immagine alfabeto dell'energia. - Roma: Psicologica Ed., 1992.

10 Сознание — это момент co-бытия, в котором и образ также умирает, пресуществляясь в то запредельное, которое всегда присутствует в своей фено­менологической данности. Человек — это сознающее себя слово целого.

14

Онтопсихологические исследования показали, что в самом че­ловеке существуют предел, ошибка, отстраняющие его от своего смысла-судьбы.

Существование есть эманация Бытия, и образ рождается от одного из бесконечных модусов единого акта, который в силу соб­ственной самоочевидности может играть бесконечными модусами видения себя, самоотражения. Как человеческие существа мы яв­ляемся одним из таких модусов. Приведу пример: каждый из нас может обратиться к своему опыту и понаблюдать за своими обра­зами и идеями. Идеи истинны настолько, насколько точно очерчи­вают действие, из которого проистекают. Каждый образ или идея обладает своей идентичностью, но имеет смысл, только если реа­лизует субъекта, их порождающего. Каждый образ определяет по­лагающего его человека и не может быть увиден в отрыве от того, кто устанавливает значение данного образа или идеи. Мейстер Экхарт утверждал: "Образ есть в своем образце, и образец есть в своем образе..., следовательно, образ и образец — одно. Единое порождает не подобное, а единое и идентичное себе самому"11.

Каждый образ в момент своего возникновения хорош и точно отражает реальность. Но в нас допущена возможность искажения, потому что образ, в реальности являющийся вторичным актом Бы­тия, совпадает с саморефлексией Бытия в действии (эйдетическая функция или множественный потенциал рефлексивных модусов Бытия), что позволяет предпочесть образ самому Бытию.

В качестве образа, оторванного благодаря монитору отклоне­ния от породившей его целостности, человек теряет смысл жизни, становится заблудшим, движимым исключительно к своему кон­цу. Человек, будучи феноменом Бытия, есть ничто, если становит­ся феноменом нереальным или искаженным.

Существование становится действием и затем отражает самое себя12 ; будучи действием, оно может также помнить, отражать, то

См. М. Экхарт. Вечное рождение. Наес est vita aeterna. — Milano: Prediche, Mondadori, 1995. Точно так же множество моих образов, множество моих фото­графий не только похожи на меня, но мне идентичны. Несмотря на это, если одна из моих фотографий взялась бы претендовать на свое автономное, отделен­ное от меня существование, то стала бы пустым, бессодержательным, бессмыс­ленным клочком бумаги.

12 "Эйдетический" — отражающий действие.

15

есть производить образы, которые, в свою очередь, затем сами порождают действия. Например, человек действует на основе соб­ственного, запечатленного в памяти опыта; действия могут поро­дить образы, которые станут основой для новых действий. Дей­ствие рождает образ, и образ рождает действие. То или иное эйде­тическое поведение психики — это модули индивидуации, даю­щие идентичность единой непрерывности. Психика едина и может "протекать" как смысл или как форма (действие или символ). В момент отражения может произойти внедрение деформирующей решетки, фиксирующей один образ, один диапозитив, способный вызвать действие, подобное компьютерному вирусу.

Единственный критерий реальности и истины — это субъек­тивность "здесь и сейчас". Субъективность и есть максимальная объективность13. Но такая субъективность присуща только зре­лому человеку, тому, кто не оторван от своей внутренней исти­ны, не отделен от организмической реальности. В противном слу­чае человек выражает себя вовне, проецируя свое внутреннее от­чуждение, осуждающее его на бессмысленность, на отчаяние. И в результате такой человек привносит в мир образы разрушения и смерти.

Известно, что человек не знает себя, что мир неизвестен чело­веку. Для того чтобы отогнать, заклиная, свою экзистенциальную тоску, избавиться от последствий внутренней шизофрении, чело­век создал верования, догмы, законы, идеологию, религии. Но боль и неуверенность остаются, высшие точки человеческого со­знания опутаны злом, а самореализация сослана в рай, куда чело­век потерял дорогу и попадет туда в лучшем случае только после смерти. Человек ностальгически чувствует то, что ему близко, но недоступно и невозможно, поскольку удалено в мир, непохожий на него.

13 Через субъективность познающего достигается объективность Бытия. Сле­довательно, субъективность — это средство, приводящее познающего к Бытию. См. A. Meneghetti. OntoArte. "Introduzione".- Roma: Psicologica Ed., 2000. Одна из крупнейших ошибок современной науки состоит как раз в предпочтении объекта в качестве критерия объективности. Однако необходимо помнить, что субъект — это то, что находится под, за объектом и дает ему основание. Приня­тие объекта за критерий точности означает потерю его значения, а также шизоф­реническое постижение мира вещей.

16

**1.2. Мнемический след**

Все действующее внутри нас — это образ; лишь только образ — след индивидуального опыта — способен вызвать ощущения, орга­нические и эмотивные изменения. Все зарегистрированное, сфотог­рафированное, классифицированное, запрограммированное способно спровоцировать смещения квантов бессознательного и впоследствии проявляться всякий раз, когда сознание не поспевает за Ин-се.

Мнемические следы — это громадный каталог всего запом­нившегося и воспринятого. Его данные, воспринимаемые созна­нием как нечто хаотичное, но в действительности следующие точ­ному программированию бессознательного, активизируются в "Я", которое вынуждено с ними сообразовываться. Следовательно, вто­ричный процесс мотивируется не инстинктивным организмическим началом, а серией всплывающих образов, задаваемых в виде программы. "Я" принимает за реальность то, что совершенно ото­рвано от его первичной функции. Иными словами, *сопротивле­ние равносильно совокупности образов мнемического следа, на­вязчиво повторяющихся в уме субъекта* и не исполняющих при этом функции реалистического и эгоического приспособления к среде. Выражаясь точнее, совокупность осевших мнемических следов формирует ядро, которое играет роль постоянного исказителя, вклинившегося между инстинктом (или первичной моти­вацией) и сознанием. Поэтому сопротивление сигнализирует о защитной реакции организмического и психического "Я", одоле­ваемого тем, что ему чуждо. Следовательно, субъект, оторван­ный от собственного Ин-се, вынужден занимать ошибочную по­зицию, давать неверный ответ там, где в однозначной явленности присутствует его априорная неповторимость.

Каждый образ включает в себя не только установленные безо­бидные отношения или к чему-то отсылающие формы, но и проис­ходящие смещения энергии, вариации энергетического поля, сла­бые или сильные потрясения сознания, которое начинает разла­гаться в шизофренической или психосоматической патологии. Пси­хическая энергия инстинкта, запрещенного и блокированного в чуждом сегменте, кружится в навязчивом танце, не достигая цели. До "Я" доходит не импульс, а наваждение этой закупоренной энер-

17

гии, что вызывает страх. Эмоция, или запрещенный энергетичес­кий квант, выбрасывается впустую.

В этом случае образ, вместо того чтобы быть функцией реально­сти для "Я", призывает установки прошлого, причем всегда во вред человеку. Энергия, отклоненная от своей первозданной функции, идет на информирование социальных терминалов, данные с которых собирает "Сверх-Я", утверждая таким образом свою власть. Различ­ные уровни социального "Сверх-Я", в свою очередь, программиру­ются для поддержания в человеке состояния тоски и страха.

Мнемический след, искаженный благодаря индивидуальным комплексам, и есть то, что в онтопсихологии именуется монито­ром отклонения, или деформирующей решеткой.

При экзистенциальной шизофрении единственным критерием для установления соответствия между первичными и вторичными процессами на основе пропорций внутренне присущей человеку точности является критерий организмический14.

Каждый из нас обладает организмическим сознанием, которое реагирует на все внешние и внутренние отношения, однако, только некоторые из поступающих данных доходят до сознания, но и они не соответствуют результатам естественного проприоцептивного син­теза. Что должно служить критерием отбора входящей информа­ции? Очевидность психотерапевтического исследования доказыва­ет, что *отбор настоящего производят приобретенные в прошлом комплексы.* У каждого индивида — свое особое прошлое, но все мы несем в себе структуру, которая фиксирует нас на опыте первых лет жизни. В эти годы среда задает свободной индивидуации поря­док ментального кода, становясь посредником структуры, устанав­ливающей различные комплексуальные модели. Таким образом, отбор производится системой деформирующей решетки, оперирую­щей на клеточном уровне рецептивной системы. В процесс опосре­дования сознанием организмического целого внедряется селектив­ное реле, которое предопределяет порядок и форму поступающих в

"Организмическое" — введенный онтопсихологической школой термин. Имеется в виду целостное осознание органического акта. Указывает на присут­ствие онто Ин-се в органике человека. Подробнее см. A. Meneghetti. Manuale di melolistica. "Il viscerotonico". - Roma: Psicologica Ed., 1996, p. 82-87.

18

сознание данных, выстраивая их иерархию и обусловливая возмож­ные ответы. Задаваемая иерархия предусматривает единообразие мыслей, идей, схематизм морали, навязчивых образов, верований.

*При каждом афферентном стимуле решетка автоматически вводит в действие уже прожитую ситуацию-решение, нефункци­ональную более для индивида в его актуальной данности.* Дефор­мирующая решетка вмешивается, полагая себя разумом сознания и задавая фиксированное действие, отчего широчайшая зона психики становится неосознаваемой, бессознательной. Субъективная реаль­ность индивида отсекается и замещается образами, которые провоци­руют навязчивую идею и условно-рефлекторное действие.

Запечатление первичной сцены, сформировавшее мнемический след, избирательно подходит ко всякому новому событию как к за­пускающей, воспроизводящей себя причине. Впоследствии из разра­стающихся мнемических образов формируется ситуация-образ, или ситуация-стартер. Следовательно, эмоция, вкладываемая в образ объекта, заполняет субъекта и фиксирует его. Тот, кто воспринимает знак, тем самым активизирует значения, следуя тематическим пред­почтениям семантического поля. Энергия образов (например, кино­фильма) непосредственно передается получателю-зрителю, который, в свою очередь, наполняет энергией воспринятые образы15.

Активизированный мнемический образ провоцирует эмоции, внимание, ощущения... и все впустую. Мнемический след может активизироваться и без внешнего символа; зафиксированные об­разы способны ожить в любой момент. Мы замечаем это лишь тогда, когда обнаруживаем явно неуместное, не соответствующее организмической и исторической реальности поведение. Мнеми­ческий след оказывается деформирующей реальность призмой; он пользуется образами для того, чтобы призвать жизнь, направить ее в русло предустановленного извне.

15 Приведенное в книге "Форма и техника фильма" высказывание С. Эйзен­штейна: "Задуманный автором образ становится сущностью образа, рождающе­гося в зрителе... Сила монтажа заключается как раз в том, чтобы привлечь эмо­ции и рефлексию зрителя... Каждый зритель — по-своему, согласно своему опы­ту, собственной фантазии, цепочке своих психических ассоциаций... — создает себе, в сопровождении подсказывамого автором представления, тот образ, кото­рый и приводит его к пониманию и усвоению того, что и хотел выразить автор".

19

Зритель заполняется образами-стартерами, опережающими вся­кую логику и индивидуальное решение, а значит, претерпевает процесс эгоического разрушения, испытывает агрессию, страх, эмоции, побуждающие к преждевременной растрате себя.

Естественно, если спросить зрителей: "Как же так получает­ся?",— большинство ответит: "Потому что фильм был таким ув­лекательным, хорошо снятым, в общем, замечательным!".

В зависимости от индивидуальных особенностей и чувствитель­ности подобное можно наблюдать и в театре, и в художественной галерее: вся эстетическая сфера охвачена данным феноменом.

Если знак не соответствует реальной динамике жизни, то вос­приятие его значения всегда ведет к отчуждению.

Итак, образы — это носители реальности, но они — не вся реальность; реальность говорит через образы, но пребывает все­гда за пределами феномена. Образ исполняет позитивную фун­кцию, когда становится точным посредником между первичной мотивацией и сознанием, не приводя "Я" к абсолютизации ка­кого-то одного кода; иными словами, когда образ являет собой совершенное соответствие между априорным "Я" и "Я" истори­ческим. Образ становится негативным, когда превращается в абсолютизированный код "Я", отчужденного от собственного Ин­ее. При этом всякая функция реальности опосредуется не ин­стинктом, а образом, выступающим в роли уводящей в сторону интерференции. Предпочитаемые образы скрываются за идеаль­ным "Сверх-Я", или социальной этикой. У человека без мифов нет идеалов, и его единственная этика заключается в собствен­ном самополагании как онтического действия; такой человек не может противостоять самому себе, поскольку он постоянно, каж­дый миг обновляется.

**1.3. Образ и бессознательное**

Существование бессознательного в человеке означает упущен­ную возможность осознания основ собственного бытия и служит доказательством произошедшего в нем раскола. Допустить то, что человек не осознает самое себя, — значит подтвердить его ограни­ченность, негодность.

20

Бессознательного в себе и для себя не существует; оно — лишь результат незнания человеком себя самого. *Бессознательное че­ловека есть Ин-се, которое не осознается "Я".* Признание этого факта уже немаловажно. Человек должен всесторонне исследо­вать себя, отталкиваясь от своего "здесь и сейчас". И однажды, когда он перестанет отгораживаться от полноты существования, прекратив абсолютизировать только один параметр реальности (например, разум) в ущерб всем остальным (о коих свидетель­ствуют мечты, фантазии, болезни, парапсихические явления), бес­сознательное исчезнет, а человек обнаружит себя как "Я", осозна­ющее Ин-се своего существования как начальную, высшую точку, из которой и начинает прорастать индивидуация.

Представление о потерянном рае присутствует во всех религи­ях, мифологиях и космогониях. Между "Я" и Ин-се внедрилась и укрепилась деформирующая решетка, замутняющая самопрозрач­ность человека. Это и есть причина, по которой человек, полага­ясь лишь на логику разума, никогда не постигнет истину, не обре­тет здоровье: его разум уже опутан пустыми образами. Монитор отклонения, или деформирующая решетка, вклинивается между информацией организмического (экстероцептивной и проприоцептивной чувствительностью) и сознательным "Я", манипулируя именно эгоцептивным и рациональным его аспектами16. Образ аб­солютизируется в ущерб Ин-се.

Решетка внедряется как диапозитив, как фиксированная фор­ма, которая, будучи для человека бессодержательной и чуждой его природе, тем не менее, начинает действовать при каждом дви­жении психоорганики и выдает скоропалительный ответ, нефунк­циональный для организмического Ин-се. В результате человек утрачивает объективное восприятие реальности, а сознание пере­стает точно отражать объективную данность.

Итак, наш разум используется чуждым механизмом, тогда как образ может точно указать путь возвращения к себе, поскольку он в любом случае представляет собой следствие тотального "дей-

16О трех базовых уровнях человеческого познания см. А. Менегетти. Учеб­ник по онтопсихологии, указ. соч., а также A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. "La griglia inibita tra il processo primario e il cosciente", op. cit, p. 310-326.

21

ствия в себе". Сфера образов свободна от чуждого вмешательства и способна указать исследователю-онтопсихологу как на ошибку, так и на выход из создавшейся ситуации17.

Кроме того, как уже говорилось выше, всякое наше знание, как и самые глубины нашего сознания, есть образ. Когда я форма­лизую свою мысль, вывожу ее через разветвления философской диалектики или облекаю в определенные математические символы — это всегда образ. Мои реакция, речь, манера держаться есть образ, то есть действие, которое совершается во мне, выражает и утверждает себя через меня. Мы всегда имеем дело с миром, кото­рый представляет собой символ, слово, знак, то, что способно от­разиться в нас, в нас сказаться.

**1.4. Искусство**

Убежищем расщепленного сознания стало искусство, позволя­ющее воплотить в реальность мир фантазии, воображения, ирра­ционального, даже явный абсурд. Посредством искусства человек выражает то, к чему принуждается изнутри, даже если он сам не понимает созданного. В искусстве нет места рассудку, художник открывает истину неосознанно. В наше время искусство почти все­гда шизофренически представляет болезнь, расписываясь в соб­ственной ограниченности. Признание искусства обителью абсур­да, невозможного, необъяснимого, превознесение его как высшей социальной ценности говорит лишь о принятии и подтверждении пределов человека, более того, о тайном наслаждении ими. То же можно сказать и о кинофильме: как произведение искусства он указывает на то, что человек безоглядно поддается необъяснимому "почему".

Художник, свободный от уз рациональности, выражает латен­тную шизофрению, облекая в форму кодирующие символы по­средством знаков-негативов, на которые ориентируется эгоическое сознание. Художник, будучи проявлением высшей чувствительно­сти в обществе, отображает его упадок и существование зла в че­ловеческой реальности.

О критериях интерпретации образов фантазии и сновидений см. А. Мене­гетти. Образ и бессознательное. *—* М.: ННБФ "Онтопсихология", 2000 г.

22

Точно так же и кинофильм является экспозицией шизофрени­ческой жизни и, будучи понятым, указывает на ошибку, на базо­вый комплекс человеческого бессознательного. Искусство становит­ся восхваляемой обществом сублимацией, управляемой чуждым ме­ханизмом и, соответственно, выражает и превозносит философию машины18. Философия жизни ради смерти прослеживается во мно­гих нашумевших фильмах: она ускоряет конец, представляя его как единственную, даже возвышенную, возможность-цель, которая облекается в форму прекрасного, героического, духовного. Созда­ется впечатление, что *человек любит знак, который придает ему значимость,* но при этом закабаляет его, лишая индивидуальности.

Онтопсихологическая методология позволяет субъекту раскрыть в себе творца, наполняющего смыслом собственные действия и вы­страивающего мир собственных ценностей.

Если человек отталкивается от простого и очевидного факта своего существования и своей ценности, если всесторонне исследу­ет себя, не пренебрегая никакими, пусть даже и кажущимися бес­смысленными, мелочами своего существования, тогда он способен восстановить действие жизни, в котором он есть.

*Каждый образ — это таинство, несущее в себе реальность.* Постигнутый символ становится действенной непосредственностью реальности. Символ — это посредник между человеком и Ин-се всего существующего. Жизнь преподносит себя через свои конфи­гурации; мы сами являемся образами существования. Следо­вательно, человек за один только миг своей целостности вновь обретает тотальное знание.

Это делает человека победителем в социальной игре, ее хозяи­ном, способным всегда осознавать значение происходящего и по­нимающим, что за каждой видимостью улыбается бытие, извечно спасенное. Став онтическим сознанием, человек идентифицирует­ся с единым, с силой, которая струится, возвращаясь к вечному ликованию в первоначале.

С первого мига своего существования человек обладает такой возможностью, и она стоит того, чтобы ее заслужить любой ценой.

18 О документальном подтверждении оперативности чужеродного механиз­ма в так называемом современном искусстве (фотографии) см. Immagini. Foto pratica. №N 320, luglio-settembre, 1999.

23

**1.5. Миф**

Миф — это тоже образ, система коммуникации, которая ста­новится инструментом социального контроля, главным образом, по двум причинам:

1) он всегда располагается в сфере трансцендентной и оттого недостижимой;

2) является кратчайшим путем убеждения: произошедший од­нажды контакт с мифическим образом нелегко прекратить.

Двучлен "недостижимость-непрекращаемость" восстанавлива­ет момент экспроприации психической энергии человека, которая остается привязанной к стереотипному образу, навязчиво повто­ряющемуся внутри проприоцептивной системы. Всякая реальность, увиденная сквозь деформирующую призму мифического кода, все­гда приводит к отчуждению, поскольку такой код располагается между первичной энергией и сознанием, приобретая, тем самым, свою ценность и качество первичной функции.

Поэзия и изобразительное искусство восстанавливают мифы. Художник всегда стремится к преодолению реальности, отправля­ясь на поиски реальности мифической как единственно подлин­ной. Фактически, он предлагает новые коды образов, сублимируя собственное бессилие перед лицом "реальности в себе" и давая начало очередному отчуждению.

Каждый крупный художник всегда искал в искусстве самораск­рытие абсолюта. Именно это чаяние, обусловленное недостатком со­знания, позволяет внедриться механическому обману мифа, эксплу­атирующего ту часть человека, которая обращена к тотальности, к трансцендентности, к абсолюту, так или иначе испытываемым чело­веком, но пока им не достигнутым. Таким образом, нереализованная ноуменальность кодифицируется извне и становится сублимирован­ной патологией, превращаясь в образ, противоречащий человеку.

Обладающий точным видением сущности реальности не заме­чает мифа вовсе, но отслеживает его через воспоминания собствен­ного, уже преодоленного комплексуального прошлого или же че­рез вопиющие проявления мифов в других людях.

Образ и миф в кино всегда неразлучны: в эмотивной динами­ке, которую улавливает зритель, символ идентифицирует миф, пе-

24

режитый режиссером и самим зрителем, то есть определенную иде­ологическую, аффективную систему, систему моральных и про­чих ценностей.

Миф не обладает собственной силой — ему ее придает проекция зрителя, стремящегося заполнить пустоту своего существования: миф заряжается странным магнетизмом, поляризующим психическую энер­гию. Проблема заключается в следующем: насколько жизненной яв­ляется функция образа, вызывающего тревогу, оживление, эмоцию? Наблюдая за реакцией зрителя на фильмы определенного типа, можно заметить, что эмоциональный выброс провоцирует сниже­ние уровня психической энергии, выгодное чуждому механизму.

Образ, предстающий как миф, — это отрицание жизни, но таковым он становится не сам по себе: образ несет отрицание жиз­ни лишь постольку, поскольку приводит к постоянному восста­новлению двучлена "вина-надежда", то есть пробуждает претен­зию на спасение другим человеком, совершающим нечто вне нас самих. Следовательно, образ-миф обещает человеку фальшивую возможность быть замещенным в собственном исключительном дол­женствовании — быть. Напротив, крушение всякого мифа, состав­ляющее аутоктиз19 сознания, не только аннулирует вину, но и де­лает ненужным спасение, поскольку истинное "Я" уже спасено.

**1.6. Фантазия и научная фантастика**

Жанр фантастических фильмов лучше всего подходит для по­нимания нашего бессознательного. Фантастика отменяет любые границы — физические, моральные, психологические, экзистен­циальные. Самый безутешный крах человеческого существования преодолим в научно-фантастическом мире, который предоставля­ет абсолютную свободу в исследованиях возможного. Интересно заметить, что свобода не избавляет нас от встречи с одними и теми же образами и сюжетами, повторяющимися в силу обусловленно­сти фантазии определенными ментальными схемами.

Фантастический узор, выводящий разум человека за рамки ло­гических канонов и знакомых впечатлений, сближает научно-фан-

19 Аутоктиз — исторический процесс совершения ряда экзистенциальных выборов, из которых складывается эволюция..

25

тастические произведения с онейрической, или имагогической, де­ятельностью. Действительно, сновидения и фантазийные образы похожи друг на друга, поскольку порождены одним типом дея­тельности — сфера иррационального, прорываясь в сознание, от­бирает права у обыденной рациональности.

Художественная деятельность является продуктом работы фан­тазии. Несмотря на то, что человек считает реальностью в себе только рациональное и логическое, на самом деле он живет иррациональ­ным, фантазийным, таинственным, воображаемым, определяя им свое как количественное, так и качественное существование.

Прибегая для самовыражения к различным языкам, бессозна­тельное опережает сознательную сферу субъекта, но сознание не­дооценивает этого, воспринимая их лишь как фантазии, сновиде­ния, фантастику: все эти понятия низводят и ограничивают истин­ный смысл реальности бессознательного.

Фантастика — понятие относительно новое, но сущность его близка созданным человеком религиозным мифам20.

Для нас, исследователей человеческой психики, научная фан­тастика представляется поиском необходимого решения. Посколь­ку логическое мышление не позволяет человеку справиться с одолевающими его проблемами, болью, апориями, он обращает­ся к искусству фантастики, одновременно и развлекающему, и освобождающему сознание от гнета ограничений, налагаемых реальностью.

20 Фантастика — это современная мифология, но классическая мифология — это фантастика прежних времен. Следы фантастики обнаруживаются в Биб­лии, в "Илиаде" и "Одиссее", в эпосе о Гильгамеше и т.д. вплоть до фантастики в более строгом понимании этого термина: — "Икозамерон" Д. Казановы, "Пу­тешествие на Луну" Д. Дэфо, "Микромегас" Вольтера, не говоря о произведени­ях таких авторов, как Стивенсон, По, Свифт, Верн, Уэллс, и обо всей современ­ной культуре научной фантастики. Современное понятие науки, несомненно, отличается от того, что понимали под ним древние римляне, греки, египтяне, а также примитивные цивилизации. Наука в то время была формой мифологии и соотносилась с богами, с восточными божествами и божками варваров, с идола­ми Майя, с тотемами. В божественных образах чествовались как негативные аспекты, так и позитивные возможности человечества. Множественность богов выражала признание существования других миров, других форм божественной жизни, других измерений, параллельных нашему и пересекающихся с ним, ко­торые могли повлиять на земную жизнь, неся как добро, так и зло.

26

Психоаналитика точно подметила, что всякая фантазия — это проекция вытесненного. Фантазия не оригинальна, будучи по­вторением форм и мнемических следов. Интенциональность вы­тесненного всплывает в образах фильма. В частности, излюблен­ные моменты, на которых фиксируется фантазия, выражая исти­ну человека, представлены *страхом,* исподволь сопровождаю­щим все научно-фантастические творения, и неизменным обра­щением к *инородным сущностям, обусловливающим земную жизнь, —* монстрам, зомби, современнейшим технологиям — всему тому, что враждебно человеку.

Даже стремясь представить инопланетян дружественными, не­сущими благополучие и передовые знания ("*Близкие контакты третьего вида"),* человек опирается на свои моральные принци­пы. Повествование, не обращающееся к существам с других пла­нет, из иных миров и универсумов, все равно ссылается на пара­докс, начало, силу, преобразующие реальность человека, вызыва­ющие галлюцинации, создающие иллюзию, в которой человек вы­нужден жить. Многие научно-фантастические измышления могут непосредственно касаться мира шизофрении или паранойи, глав­ной составляющей которых является тревога.

Итак, фантазия предстает обузданной рамками инородной ин­терференции, страха и утраты человеческого.

В фильме *"Солярис"* Тарковского вытесненное содержание бес­сознательного конкретизируется благодаря необычайному океану, придающему реальность внутренним образам. Океан Солярис, не осознаваемый человеком, автоматически творит фиктивную жизнь, в которой реальность принадлежит образам. В фильме *"Спермула"* человечество одолевают неземные существа в женском обли­ке. С помощью механического секса, не обладающего аффектив­ной ценностью и не приносящего удовольствия, эти женщины вы­тягивают человеческую энергию для своей угасающей планеты, обращая тем самым в рабство землян.

Такие фильмы нравятся, потому что внушают человеку то же чувство страха, которое он постоянно испытывает. Этот страх окутывает сокровенные глубины каждого человеческого суще­ства, но через внешние образы фильма он лучше распознается и контролируется.

27

Способ существования инопланетян всегда представляют как искаженное подобие человеческого бытия, что ведет к утвержде­нию эстетики, умаляющей человека21.

Такая эстетика повторяет схему, сковывающую человека изнутри и превращающую его в робота. Точно так же, согласно диалектике психоанализа, человек является продуктом прошлого, воспроизво­димого "здесь и сейчас". Полученный им первый опыт становится матрицей психологической структуры, приводящей к повторению про­шлого в ущерб нынешней ситуации, в которой находится индивиду­ация. Чем отличаются положения этой теории от принципов функ­ционирования компьютера? Айзек Азимов в книге "Я — робот" при­водит некое подобие десяти заповедей робота, который должен быть скромным, послушным и уважать этику человека.

В фантазийных образах четко прослеживается мнемический след; прошлое обуславливает как осознаваемое настоящее, так и бессознательную деятельность творения образов.

Фантастика — это своеобразная история человеческого рода, ох­ватывающая как становление известных нам цивилизаций, так и со­временное состояние потери экзистенции. В научно-фантастическом искусстве выражается подлинная органическая память человечества, передаваемая социальным путем только через параметры "Сверх-Я" и потому пребывающая в своем изначальном, неискаженном виде толь­ко в бессознательном. В фантастических произведениях представле­на освобожденная от рациональной цензуры органическая память о внедрении в психику человека чужеродного начала, замутнившего девственную чистоту Ин-се. Многие фантастические фильмы очень точно представляют особенности человеческого бессознательного22.

21 Идея андроида, или искусственно созданного человека, обнаруживается в предании о маге (волхве) Симоне, давшем жизнь ребенку, в мифе о Големе (оживляемом магическими средствами глиняном великане в еврейском фолькло­ре), в брахманском ритуале Дикша, в эзотерических практиках, у Парацельса, описывающего homunculus — воплощение чистого ума и природы человека. От Голема, от homunculus недалеко до роботов и андроидов.

22 В частности, в последние годы научно-фантастический кинематограф обо­гатился фильмами, демонстрирующими реальность монитора отклонения, откры­того онтопсихологией. Таковы, например, фильмы К. Байглоу "Странные дни" и Б. Леонарда "Газонокосильщик", подтверждающие гипотезу профессора Менегетти, выдвинутую им еще в 70-е годы XX столетия. Кроме того, см. синемалогию по фильму "Матрица", с. 322 настоящего издания.

28

Страх и тревога являются сущностными компонентами дов­леющего над человеком зла. Страх порождается нечеловечески­ми образами, способными, тем не менее, влиять на человеческую ментальную деятельность, искажая ее и вызывая предчувствие зла, несчастий, краха. Окутанный страхом человек расходует себя только на самозащиту, забывая о невероятной позитивности сво­его онто Ин-се. Кроме того, *психологическое состояние ожида­ния неприятностей толкает человека на совершение поступ­ков, разрушающих его личное благополучие,* заставляя, таким образом, его самого программировать собственную психологичес­кую ущербность.

Фантастика говорит о роботизации, о зомби, но что скрыва­ется за этой терминологией? Сами научно-фантастические про­изведения с навязчивой повторяемостью дают ответ, точность ко­торого подтверждается функциональным поведением человечес­кой психики. Эта реальность — деформирующая решетка. Она привязана к инстинктивным проявлениям человеческого суще­ства, активируется вместе с ними. Прежде всего, решетка ис­пользует сексуальные инстинкты, затем высшую мораль, религи­озные и идеологические ценности, лишая человека его организмического сознания23. Литературная и кинематографическая фан­тастика нередко соотносит эротические образы с инородными чу­довищами — от *"Чужого"* до *"Спермулы",* от *"Star Track"* до *"Кинг Конга".* Все говорит о том, что сексуальный инстинкт, каким он известен большинству людей, пропускается через мен­тальный канал, проложенный деформирующим механизмом, и потому выливается в механические действия. Инородный меха­низм сортирует и программирует сферу чувств, эмоций, разума, инстинктов, сводя многообразие возможностей "Я" к нескольким повторяющимся элементам, поэтому человек не может опереться на собственную ценность и овладеть висцеральным, холистичес­ким знанием.

Например, возбуждение, будучи психической реакцией на возбудитель, возникает как в ответ на образ, так и на конкретную реальность. Как ни пара­доксально, но соматическое возбуждение порой возникает только при обраще­нии к образам, к какой-то детали — взгляду, линии ног, улыбке. То есть человек может сексуально возбудиться, только следуя этим диапозитивам, образам-стар­терам, вызывающим психосоматические изменения.

29

Итак, фантастический фильм не заглядывает в будущее, а де­монстрирует то, что существует в бессознательном автора, артис­та, и соответствует содержанию коллективного бессознательного.

Режиссера или писателя в их псевдосвободе направляет психи­ческая интенциональность, которая причинно обусловливает ре­зультат, доступный рациональному анализу: фантастика прямо по­вествует о тех инородных сущностях, которые обитают в челове­ке, повелевая им.

В частности, инородная структура, действующая как дефор­мирующая решетка, открыто фигурирует в кадре, поскольку пред­стает как порождение фантазии, как нечто несуществующее и по­этому не принимается в расчет. Таким образом, научная фантас­тика демонстрирует результат воздействия на сознание человека монитора отклонения, выступающего в качестве штурмана нейро-проприоцептивной системы.

Кто знает, в чем разли­чие между атеистом и рели­гиозным верующим?

Первый действует само­стоятельно и ответственно; второй же не прекращает ин­фантильно взваливать свои проблемы на Отца.

**Глава вторая. Бессознательное**

**2.1. Место кинематографа в общечеловеческой культуре**

Несомненно, "кино — это самое распространенное и самое могущественное в мире средство коммуникации. Правильно со­зданный фильм предоставляет широкое пространство для эмоций: японская публика должна реагировать в те же моменты, что и индийская. Фильм обходит весь мир, и его образ остается непри­косновенным, даже при посредственном качестве воспроизведения. Показывается *ваша* [кинематографиста] работа; вы защищены, и вас понимают во всем мире"1. Так выразился А. Хичкок в своем пространном интервью, данном Ф. Трюффо.

Это происходит потому, что каждый фильм в соответствии с феноменологией наших систем коммуникации *отображает кине­матический комплекс человеческого бессознательного.* Уже дли­тельное время ведутся интенсивные исследования относительного синтаксиса невербальных языков, непосредственно обусловленных кинетической эмотивностью тела. Многое сказано по поводу есте­ственной эффективности таких языков, известны стремления к рас­познанию смысла невербальной "речи" — в различных культурах — через поведение тела и его взаимодействие с другими телами, через расположение тела в пространстве. Невербальные языки рас­сматриваются как иррациональные, и после нахождения базовых структур невербальных "высказываний", совершаются попытки их сведения к понятным разуму формам2.

1 F.Truffaut. Il cinema secondo Hitchcock. — Parma: Pratiche Ed., 1978, p.273. 2 Существует множество литературы по данному вопросу. Панорамный об­зор различных исследований и концепций, на итальянском языке изложен в книге M.Argyle. Il corpo ed il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale. - Bologna: Zanichelli, 1978.

32

"Образ" в своей тройственной реальности *кинетики, проксемики* и *интерактивности,* сам по себе является экзистенциаль­ным действием, и для того, чтобы его понять, необходимо осоз­нать организмическое бессознательное. Каждый современный че­ловек способен постичь какое бы то ни было вербальное или не­вербальное сообщение только в заданных собственной рациональ­ностью рамках. Вспомнив о том, что каждый сектор рационально­сти обусловлен психическими комплексами (которые констеллируют без ведома субъекта всю сферу его решений) и организмическим бессознательным, несложно сделать вывод о степени объек­тивности наших рассудочных определений. В любом случае, все­ми признаваема убедительность кинетико-проксемической, невер­бальной информации: "В той мере, в какой человек ограничен рациональностью, он подчинен невербальным посланиям"3.

**2.1.1.**

Фильм представляет собой, главным образом, спектакль, лучше других зрелищ показывающий реальность человека в момент кризиса и "выздоровления". Фильм — это *шизофреническое знание челове­ческой реальности,* получаемое прежде ее осознания. Под сенью филь­ма выживает дискурс инстинктов и комплексов, отлученный от дей­ствующей в открытую воли. Психотический процесс потребностей-обязанностей фильма указывает на потерю критического чувства.

*Фильм* — *это образотворческая абстракция конкретной данности, утраченной личностью и обнаруживаемой только в индивидуальном бессознательном.* Зрители связаны друг с дру­гом необратимым отношением к зрелищу, которое лишь поддер­живает их взаимную изоляцию. Фильм объединяет разобщенное, которое, однако, таковым при этом и остается4.

**2.1.2.**

Фильм принадлежит к измерениям знакового и символическо­го, поэтому он не отображает завершенное действие, но "... подоб-

3 Там же, с. 154.

4 G. Debord. La società dello spettacolo. — Bari: De Donato, 1978.

33

но слову, позволяет уловить в вещах только буквы, определяющие относительную ситуацию"5. Любая экзистенциальная семиотика является внешней коммуникацией внутренней функции — дол­женствования быть. Образ никогда не преподносится сам по себе, но всегда в соединительном или тематическом отношении.

Образ, особенно в фильме, представляет собой гештальт все­го движения с точки зрения индивидуации и не существует вне моторной ситуации. Видеть или слышать означает движение, а это и есть кино — отражение движения в соответствующей систе­ме отсчета.

**2.1.3.**

Кино6 является не только социальным фактом, но и *обозна­чающим дискурсом, локализуемым в психических процессах человеческого бессознательного.* В самом деле, кино, будучи многогранным феноменом, относящимся к истории, эстетике, педагогике, искусству, музыке, нравам и т.д., вынужденно при­влекает внимание психологии и социологии, обусловливая фор­мирование специфической дисциплины, изучающей кино, — "фильмологии".

Переход от психологии к психоанализу был неизбежен, что подтверждается проведенными исследованиями7. Кроме того, се­миологическая тотальность кино подверглась многообразной ги­перкритической фильтрации. В данной работе не рассматрива­ются детали кинотеоретизирования, дабы полнее представить ори­гинальный метод синемалогии.

Впрочем, с появлением лингвистического неопозитивизма и лингвистического структурализма семиология распространилась настолько, что может рассматриваться как междисциплинарная наука современной эпохи. Всеобъемлющий характер семиоло­гии обусловлен тем, что вся экзистенция есть знак или слово Бытия.

5 G.Bataille. Critica dell'occhio. — Firenze: Guaraldi, 1972. 6 Понятия "кино" и "фильм" употребляются здесь как равнозначные. 7 См. труды К. Метца, особенно (итал. изд.) Linguaggio e cinema /Язык и кино (1977), La significanza del cinema/ Значение кино (1975), Bompiani, Milano.

34

Всестороннее исследование фильма как зеркала жизни, куль­туры или способа существования отражено в ряде замечательных работ Метца, Ельмслева и в критической антологии А. Косты8.

**2.1.4.**

Жан Ренуар как-то сказал, что "...жизнь — это кино"9. Можно добавить, что в кино показана жизнь, и понять кино может только тот, кто понимает жизнь. Все вышеперечисленные работы спе­циалистов в области кино объединяет странная, глубинная лю­бовь к нему, не допускающая даже поверхностной, отстранен­ной критичности. Точно так же и автобиографии различных ки­нодеятелей, их стыдливость в рассказе о себе и своих произве­дениях практически подтверждают гипотезу о том, что фильм является таковым в той мере, в какой идентифицирует, отобра­жает нечто сокрытое и едва уловимое. Можно также заметить, что актеры и режиссеры не отличаются в своей частной жизни той же свободой нравов, которую, казалось бы, беззастенчиво выражают на съемочной площадке. Большинство из них погрязло в ситуациях, носящих характер если не латентной шизофрении, то, по крайней мере, невроза.

Атмосфера фанатичного увлечения "звездами", мистицизм, ок­ружающие кинематографический мир, напоминают сакральные аспекты искусства, религии, поклонения авторитетам, поскольку и кино является посредником могущественных динамик. *Фильм никогда не является провокационным предвосхищением дей­ствительности, но проявляет то, что уже устоялось в субра­циональном контексте.* Почитание людьми завораживающего их кино имеет ту же природу, что и преклонение перед глубиной человеческих чувств.

8 L.Hielmslev. I fondamenti della teoria del linguaggio, op. cit.; La stratificazione del linguaggio, in L.Heilmann, E.Rigotti. La linguistica, aspetti e problemi. — Bologna: II Mulino, 1975. Кроме уже приведенных работ данного автора см. C.Metz. Semiologia del cinema, op. cit.; A.Costa (a cura di). Attraverso il cinema. "Seimologia, lessico, lettura del film". — Milano: Longanesi, 1978, p.323-325.

9 J.Renoir. La vita и cinema. Tutti gli scritti 1926-1971. — Milano: Longanesi, 1978.

35

**2.2. Особенности кинофильма с точки зрения онтопсихологии**

Кинофильм — это комплексное действие, проникающее в глу­бинную жизнь человека. Все явное содержание, уловимое в матери­альном, выразительном, формальном аспектах кинематографической данности, становится почти ничего не значащим по сравнению со все поддерживающей и настоятельной, но скрытой реальностью филь­ма. Важнейшие импульсы, мотивирующие человеческое поведение, постоянно прикрываются, украшаясь историко-идеологическими одеж­дами, под которыми, тем не менее, продолжают интенционировать.

Прежде всего, фильм есть проецируемая копия10, копия проек­ции, обыкновенная проекция динамики, преобладающей на дан­ный момент в бессознательном кинематографиста. Режиссер спо­собен выразить внутренний мир индивида и коллектива, поэтому общество и наделяет его особыми полномочиями. Вот почему, про­читывая и интерпретируя всю семиологию, все выраженное в зна­ке режиссером, можно установить психическую реальность дан­ной среды или индивидуации в ней.

Итак, содержание фильма представляет собой копию проек­ции бессознательного его создателя. *Фильм является расширен­ной экспозицией онейрического действия художника в метабо­лизме с универсальной человеческой реальностью и особенно с глубинной психологией вытесненного.* "Художником" может быть, прежде всего, тот, кто способен опосредованно выразить в соб­ственном произведении внутреннюю данность многих или даже всех людей: в таком случае художник (режиссер) — универсален.

Прекрасно зная человеческую психику, я могу воссоздать из феноменологии-гештальта индивидуального бессознательного ди­намическую целостность данного человека во всех ключевых ас­пектах его психики, во всех его историко-экзистенциальных осо­бенностях, уже ставших характерными.

Для меня нет разницы, анализировать ли человека, консульти­руя его на основе содержательного анамнеза и изложения некото-

10 Удачное выражение, ассоциируемое с самим фактом проекции: копия проекции,то есть точное воспроизведение механизма проекции в психоаналити­ческом смысле.

36

рых сновидений, или же рассматривать текст романиста либо фильм, поскольку в обоих случаях я прихожу к соответствующе­му знанию психодинамики.

*Фильм — это полновесное онейрическое произведение, в ко­тором скрыто проявляется преобладающая, но цензурированная мотивация автора.*

**2.3. Рождение идеи фильма**

Если бы артист не имел конкретной возможности воплощать в реальности свое притворство, он бы стал явным невротиком или шизофреником. В этом ракурсе можно рассматривать содержание большей части произведений, принадлежащих известным художе­ственным течениям.

Фильм — это всегда выражение духа времени. Фильм удов­летворяет вкус масс, если является *галлюциногенным конденса­том наиболее распространенного комплекса.* Фильм нравится, потому что отвечает на запрос: ослабляет давление, снимает на­пряжение от внутренней скованности "Я". Через фильм можно дать историческую жизнь вытесненному патологическому содер­жанию, его не идентифицируя, но достигая тем самым опреде­ленного расслабляющего эффекта.

Любой режиссер, способный *неосознанно выразить* психичес­кие комплексы коллективного бессознательного, сразу получает широкую известность; действительно, на сознательном уровне люди отвергают зло, но на бессознательном — злом влекомы и повязаны.

Главное качество крупного режиссера — умение точно направ­лять ход фильма (по ритму, противопоставлениям, конечной цели, хроматической интенсивности и насыщенности событиями, по связ­ности и тематической избирательности) в русло собственного ком­плекса или собственной шизофрении, соотносимой с исполнителя­ми, подходящими для выражения данного комплекса. С такой целью режиссеру важно интегрировать собственный базовый ком­плекс в комплекс, обладающий в данный период большей *констеллирующей силой в коллективном бессознательном.*

Высшее признание приходит к актерам, которые наилучшим образом сопрягают собственное "Я" с автоматизмом комплекса. В

37

действительности они не играют роль, но, убежденно и неосознан­но одновременно, выражают вытесненное содержание своей пси­хики. Естественно, говоря об этом, я не хочу четко обозначить или ограничить выразительные возможности кинофильма, но, тем не менее, реальность именно такова.

Актеры и режиссеры велики и подлинны в той мере, в какой они управляемы предпосылками вытесненного материала собствен­ного бессознательного, что происходит подобно тому, как свобод­ные ассоциации и продукты онейрической деятельности движимы точной психической интенциональностью, которая и составляет в реальности основу поведения субъекта. Замечено, что неосознава­емое содержание вытесненного проявляется всякий раз, когда субъект поставлен, или ставит себя вне сферы самостоятельного волеизъявления, то есть когда он не рассматривается, или не рас­сматривает себя, в качестве ответственного за происходящее.

Режиссеры и актеры велики в той мере, в какой отдаются во власть *чужеродного демона*,не придавая, однако, ему конкретно­го индивидуального облика в своем произведении. Чуждое психо­логии человека начало позволяет запечатлеть себя в кадре и ин­тервьюировать, только если считается несуществующим.

Мотивом, определяющим действия ключевых создателей ки­нофильма (режиссеров, художников-декораторов, актеров, ком­позиторов) или, точнее говоря, *мотивом создателей кинопроцес­са, является необходимость конкретно выразить, воплотить формальный вектор психического вытеснения.*

На рациональном уровне режиссер может испытывать отвра­щение к тому, что делает, продолжая в душе любить и жалеть свое произведение. Говоря психоаналитическим языком, фильм соот­ветствует сублимации разрядки или обратной проекции, но любим субъектом как высшее достижение своего "Я".

Моя клиническая практика неоднократно подтверждала следую­щее: клиенты, осознавшие свою внутреннюю ситуацию, обращались к другому человеку лишь для того, чтобы симулировать исследова­ние своей проблемы, приводящее к "утешительному" результату — невозможности ее решения. Таким образом, клиент отвоевывал себе право покориться своей болезни, не неся за нее ответственности: следовать своему извращению, воздавая себе хвалу как мученику.

38

Многие клиенты прибегают к психотерапевтической консуль­тации лишь для того, чтобы доказать неизбежность своей пробле­мы, а затем, сняв с себя вину, сознательно продолжают ее культи­вировать. Крайние проявления такого подхода к психотерапии пре­вращаются в подобие заретушированного самоубийства под при­крытием ореола мученичества или тайных перипетий судьбы.

Режиссерам и актерам известно сокрытое в них зло: под пред­логом работы над фильмом они напропалую совокупляются с ин­фантильными сторонами своей личности, с психической негатив­ностью. Прикрываясь охранной грамотой художественной фанта­зии, они предаются на съемочной площадке несбыточной любви (несбыточной, потому что такая любовь не несет в себе жизни — ни в социальном, ни в индивидуальном плане).

Кино, так же как театр и большая часть современного искусст­ва, выражает шизофреническую свободу псевдозрелых людей, а относительная семантика кинокартины порождает лишь шизофре­нию, несмотря на видимость катарсиса. Произведения искусства, способствующие росту самосознания, способны создать только здо­ровые и зрелые люди.

Каждый раз, когда мне представлялась возможность практи­ческого анализа поведения режиссеров и актеров, будь то во вре­мя работы на съемочной площадке или во время психотерапевти­ческого тренинга, я сталкивался с тем, что всякое кинопроизведе­ние являло собой естественный конечный продукт, обусловлен­ный психогенной ситуацией его создателей. Деятели кинематогра­фии открыто, на сознательном уровне реализуют созданный их собственным вытеснением персональный сценарий, проявляющийся у других людей в виде ляпсусов, ошибочных действий, в психи­ческих и психосоматических заболеваниях, в сновидениях.

Образ кинофильма — воспринимаемая зрением проекция, ком­пенсирующая внутреннее отчуждение, подкрепляемое семантичес­ким полем, которое определяется тематическим отбором, укоренен­ным в раннем детстве субъекта. В конечном счете действие, развора­чивающееся на съемочной площадке, выставляет напоказ ту чужеродность, в которой живет субъект, принимая ее, в ущерб самому себе, за свою собственную данность. Восхваляемые главными геро­ями фильма убеждения указывают лишь на трагическое положение

39

бессознательного, которое всегда распознает чужеродность; однако "Я" не прислушивается к голосу бессознательного и в процессе са­мореализации принимает чуждое за образец для подражания.

И режиссеры, и актеры это знают, делают и любят: невротики и шизофреники реальности, они выставляют напоказ крах соб­ственного "Я" и травят им массу индивидов, находящихся в такой же ситуации. Кино — это открытый психоанализ, это прошлое субъекта, отраженное и удерживаемое в образе.

Удовольствие от фильма состоит в возбуждении латентной ино­родности в субъекте, *в безотчетном проявлении универсального ме­ханизма, опирающегося на прошлое,* но обусловливающего действие рефлекторной дуги проприоцептивности человека и в настоящем.

Прежде всего, кинокамера и кинопроектор вызывают особенное, гипнотическое очарование: находящиеся перед ними актеры и зрители испытывают успокоение, согласие. Именно это и происходит непре­рывно во внутрипсихической зоне человека: согласие с механизмом.

Кинематография отражает внутреннее состояние порабощения базовой организмической аутентичности *магическим глазом* ата­вистического механизма или социального и семейного "Сверх-Я". Первородный грех вызван именно этим чужеродным присутстви­ем внутри субъекта: он начинает превратно мыслить себя и собой распоряжаться, приходя к тотальному краху.

*Фильмом распоряжается невроз массы.* "Невроз" означает находиться в патологическом состоянии, понимать это, пусть и не имея возможности идентифицировать проблему, и следовать от одного смещения к другому; "шизофрения" означает жить чужеродностью, патологической в большей или меньшей степени, но идентифицированной как приоритет для "Я". Невротик — это боль­ной, который знает о наличии проблемы, но не распознает ее при­чину; шизофреник — латентный или явный — это тот, кто страда­ет, даже не допуская, что у него есть проблема, и тем более не отслеживая ее истоков.

Следовательно, *успех фильма коренится в коллективных не­врозе и шизофрении:* фильм лишь в очередной раз представляет различные механизмы одного и того же отчуждения. И так проис­ходит до бесконечности: фильм порожден отчуждением и сам про­изводит его. Есть люди, которым это известно, но их знание как

40

будто оторвано от конкретной данности. Человек начинает бояться отчужденности в самом себе, не понимая, что он сам проецирует и превозносит в мечтах чужеродность, которая руководит его жиз­нью и, возможно, когда-нибудь его убьет.

Таким образом, *знак (сема) фильма — это семантика челове­ческого бессознательного.* Синемалогия представляет собой анализ, позволяющий отследить и воплотить в истории аутентичность челове­ка. Именно с помощью такого анализа могут быть сняты фильмы, раскрывающие цели существования, являющие собой "этос" роста, демонстрирующие экзистенциальное восприятие онтического видения.

И еще один аспект. Неплохой фильм всегда наполнен единым, цельным вдохновением, выражающим динамическое или внутри-психическое состояние артистов. Под *"динамической целостнос­тью"* я понимаю доминирующий психический комплекс, который и привносит единство, придает определенность тому, что мы ви­дим в итоге на пленке. Тем самым динамическая целостность упо­добляется сновидению. Эта единая динамика может проявиться в поведении множества индивидуаций, но всегда связанных между собой одним и тем же тематическим отбором соответствующих ком­плексов, то есть в определенном событии может участвовать толь­ко тот, кто хранит в себе запрограммированную комплексуальную предрасположенность к нему.

Сновидение является гештальтным высказыванием (образами или феноменами свершающегося в целостности среды действия), пер­вичной и постоянной деятельностью психики. Сновиденческая дея­тельность непрерывна. Она протекает и в состоянии бодрствования: как только уровень сознательной рефлексии понижается, заявляет о себе онейрический, или фантастический пласт, представляющий собой точный код индивидуально очерченного взаимодействия.

Другой момент, всегда прослеживаемый в фильме, — это по­стоянство символов, обнаруживающее *матрицу смысла.*

Я согласен с утверждением Метца о том, что кино — это кон­текст значений, не кодируемый с помощью обычных лингвисти­ческих структур11. Кино предваряет и превосходит эти структуры, потому что в любом случае опережает фиксированную логику сло­ва (не привожу в подкрепление данного положения цитаты, по-

11 См. С. Metz. Linguaggio e cinema. Op.cit.

41

скольку считаю их неуместными). В синемалогии, в которой кино рассматривается исключительно сквозь призму кода и с точки зре­ния онтопсихологии, любое цитирование и библиографические ссылки оказались бы неуместными в оригинальном контексте этой науки, появившейся к тому же совсем недавно на научном небос­клоне и потому неизвестной авторам возможных цитат.

**2.4. Музыка в кино**

Как видимый образ является носителем информации о реаль­ности, так и музыка представляет собой язык, точно определяю­щий выбравшего ее субъекта. Поэтому необходимо со вниманием относиться к характеру музыки в фильме, ибо она становится еще одним ключом психологического прочтения кинокартины12.

Музыка обладает биологическим ритмом: существует живая, ду­шевная музыка и музыка убийственная. Это положение верно как с точки зрения психиатрической нейрологии, так и с точки зрения культуры. Например, зовущий нас голос может быть воспринят висцеротональной областью как раздражающий или же как прият­ный. Более того, звучание голоса способно возбудить эротически.

Если я слушаю нежную русскую мелодию, то замечаю, как постепенно она входит в меня, при этом нейроны обретают силу и совершенствуются. Если же, напротив, слушать визжащую рок-музыку, внимая, не свойственным человеческой природе звукам, то после двух-трех прослушиваний некоторые слуховые нейроны, участвующие в приеме и передаче звука, разрушатся. Любой не­вролог, специализирующийся в акустике, может это подтвердить13.

Если, например, освободить наркомана от героиновой зависи­мости, но позволить ему слушать современную музыку определен­ного типа, например, "металл", то именно она будет поддержи­вать в сознании человека навязчивую мысль уколоться. Если в женском монастыре неделю вместо религиозного пения будет зву-

12Не забывая о том, что внедрение чуждого механизма регистрируется челове­ческим существом через аффективный и впоследствии акустический каналы.

13 Автор различает три типа патологической музыки: органическая, эмотивная и психическая музыка. См. A. Meneghetti. Manuale di Melolistica. "La musica igienica", op.cit.

42

чать сентиментальная музыка, то вскоре желания монахинь ока­жутся далеки от религиозной направленности.

В музыке — от рока до григорианского песнопения — можно найти как насилие шизофрении, так и уход в мистику, ностальгию по высшему наследию человека. Музыка — это секс, эротизм, эмо­ции, индивидуальность, стремление к первым ролям, надежды, лидерство в мире ценностей. В настоящее время повсюду моло­дежь мечется в поисках себя, находя в последние десятилетия именно в музыке основу для самоидентификации. Юные в боль­шей степени, чем взрослые, проживают в музыке свои устремле­ния. Но, окунаясь в музыкально-идеологический мистицизм, мо­лодой человек отворачивается от материальной конкретики мира, увиливает от сдачи "экзаменов жизни", жульничая в экзистенци­альной игре. Дьявольская отрава проникает именно в ту данность, которая отличается высшей чувствительностью к искусству.

И, находясь в обществе взрослых людей, человек продолжает искать в музыке идентичность своей души. Все формы музыкаль­ных направлений — "фолк", "кантри", мелодии, возвращающие к утраченным традициям и встречающиеся в большинстве песен, в реальности представляют собой инфантильные иллюзии, сводя­щие человечество к однородной массе. Такая музыка загоняет субъекта в рамки стереотипа или низводит до уровня автомата, служащего монитору отклонения.

В сущности, зритель "накачивается" точно определенными эмо­циями, которые несознательно прикрывают ту архитектуру событий, за которую ответственна сама жертва. Тем самым обвиняется только следствие — совершение убийства — и прячутся его причины.

Во многих фильмах, например в *"Заводном апельсине",* му­зыка является основополагающим элементом. Именно те музы­кальные отрывки, которые считаются гениальными, элегантно пе­редают послание негативности. Негативная психология оккупи­ровала именно то пространство, где расположены опорные точки рациональности.

Музыкой может подпитываться патологическая диада14: моло­дой человек отстраняется от своей матери (матери в психологичес-

14 Диада — симбиоз двух или нескольких индивидов, предполагающий иерар­хическую зависимость, в которой более сильный индивид формализует и поляризует более слабого, который тем самым перенимает стиль жизни более сильного. Может быть позитивной и негативной. Подробнее см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии, указ.соч., с.162-167.

43

ком смысле) и подчиняется этой новой великой "богине-матери". Но в реальности это не Бог, а монитор отклонения, который сублимированно преображается в фиксирующую, не позволяющую расти музыкальную символику. Живя такими музыкальными пе­реживаниями, субъект лишается своего интеллектуального потен­циала. Патологическую музыку можно распознать только при пер­вом впечатлении, так как впоследствии мозг привыкает и переста­ет указывать на раздражение, хотя искажение продолжается.

Заискивающе доверительные монотонные звуки мелодий му­зыкальной шкатулки, колокольный звон, музыкальные вставки с рождественскими мелодиями или мелодиями детства, серенадами, исполняемыми при луне, обращение к древним народным мотивам по ходу фильма встречаются слушателем положительно, вызывая расслабление. Однако в дальнейшем такая музыка аннулирует кри­тическую систему субъекта, делая его пассивным перед всеми взы­ваниями и ностальгическими воспоминаниями детства. Эта атмос­фера музыки детства в реальности подталкивает к самоубийству или убийству. Музыка обещает невинность, но эпилогом всегда становится смерть.

Приведу еще один пример15. В фильмах Дарио Ардженто, изображающих бойню, которой заправляет негативная психоло­гия, также присутствует музыка, взывающая из детства. Таким образом, во всех фильмах, повествующих о смерти, содержится фиксированный мотив, нечто постоянное, которое вновь и вновь зовет к себе. Итак, использование в фильме повторяющейся, мо­нотонной музыки означает, что при видимом разнообразии обра­зов нас обволакивает одна тема, которую режиссер неосознанно раскрывает: стремясь музыкой определенного типа усилить ин­тенсивность действия, он в реальности выстраивает ситуацию, запрограммированную матрицей. В результате такая кинопродук­ция способствует разрушению удивительной гармонии, присущей изначально человеку.

15 Еще один фильм, описывающий разворачивание индивидуальной и кол­лективной шизофрении посредством музыки — "Амадей" . См. Том 2 настояще­го издания.

44

**2.5. Успех фильма**

Знание кинематографической культуры позволяет мне индук­тивным путем прийти к следующим выводам. Во-первых, насколь­ко мне известно, когда выходящий на экраны фильм действитель­но получал широкий резонанс, оказывалось, что ни один режис­сер во время съемок не предполагал его возможного успеха. И наоборот, когда режиссер намеревался создать шедевр, успех филь­му не сопутствовал. Во-вторых, успех приходит к фильму в той мере, в какой в нем выражены динамические структуры, опреде­ляющие на бессознательном уровне состояние общества. Критики, пытаясь выявить причины успеха, ни разу не докопались до исти­ны. Об этом свидетельствует тот факт, что фильмы-продолжения, снятые вслед за уже нашумевшими кинокартинами, в которых были учтены критические замечания, никогда не достигали высот свое­го образцового предшественника.

Для того чтобы понять значение или ценность фильма, необхо­димо, прежде всего, уяснить, какая содержательная часть знако­вого строя фильма соответствует коллективному бессознательно­му определенной социальной группы; то есть следует установить, насколько система символов фильма перекликается с материалом вытесненного. Фильм обретает успех, если позволяет перевести на первый план ту иррациональную реальность, которая существует и активно действует. Эта экспозиция иррациональности должна сочетаться с успешным обманом, псевдоочевидной компетентнос­тью критического сознания. Подобно тому, как в психоорганичес­кой индивидуальности самые сильные эмоции взрываются в наи­более цензурированной внутрипсихической данности, так же и в социальном теле при капиллярном посредничестве семантических полей, действующих от одного бессознательного к другому, возни­кают нарывы психического свойства, прорывающиеся в виде силь­ного массового интереса.

**2.6. Актеры**

Крупные режиссеры всегда отбирают актеров и актрис, облада­ющих теми же комплексами, что и персонаж. Находясь на съемоч-

45

ной площадке или на сцене, настоящие актеры не притворяются: в наиболее сильных моментах, они действительно страдают и наслаж­даются, по-настоящему и всецело переживают, срастаясь с ролью. Поэтому и в сцене, выстроенной на комплексе, актеры смакуют болезнь: они вовлекают в действие публику, если реально, но под видом притворства, живут тем, что исполняют. С дарованной такой "игрой" уверенностью не только актеры, но и многие другие люди получают возможность с любовью проживать собственную болезнь.

Хороший актер и через искусственность персонажа передает эмоцию, в которой запускает динамику своего бессознательного. Именно в фальши, предполагаемой созданием образа своего ге­роя, актер представляет истину индивидуального и коллективного бессознательного.

Притворство позволяет отделиться от сознательной, внешней данности и войти в глубинную, мотивирующую поверхностный пласт реальность. Очевидно, что видимым образом актер и зри­тель встречаются в рамках имитации жизни, но в действительнос­ти они находят друг друга в общей истине, выраженной в дей­ствии третьего лица — персонажа. Используя персонаж, актер сокращает сознательный пласт, чтобы дойти до той точки, из кото­рой он воссоздаст персонаж, но уже в соответствии с собственной внутренней реальностью. Действия персонажа более истинны, не­жели реальность самого человека-актера, потому что напрямую выражают психическую интенциональность последнего. В конце концов, объект-актер объединяется с субъектом-публикой, обра­зуя и выявляя третью совокупную реальность.

Кино, как и сновидение, вовлекает в свое действие всю под­линную реальность субъекта, вследствие чего обнаруживается глу­бинная структура комплекса, действующая в человеке помимо его ограниченного сознания.

Что же на самом деле семантически сообщает актер? Принимая во внимание мнения самих актеров, суждения театральных и кино­критиков, содержательную и побудительную силу представленного на сцене персонажа, можно утверждать, что зритель становится свидетелем драмы, пределов страдания человека. В ролях, персона­жах, ситуациях, символах проявляются повседневные страдания человека: насколько актер свободен от моральных запретов в типи-

46

ческом изображении своих персонажей, настолько он робок и воз­держан в своей личной жизни.

Рассмотрев сценическую игру актера, можно заметить, что са­мыми любимыми для него оказываются роли, в которых всплыва­ет животное начало, сумасшествие, агрессивное саморазрушение. Самый хороший актер тот, кто больше всех подвержен ревности, агрессии, наваждениям, сумасшествию, кошмарам, судьбе, стра­дает от любви и непонимания окружающих, что на сцене может быть представлено и в комическом, развенчивающем ключе, одна­ко, содержимое фрустрированного существования останется в не­прикосновенности. Более того, кажется, что без всего этого невоз­можны ни театр, ни кино.

Исполнительское искусство признает тоску не только прерога­тивой человека, но и считает высшим художественным достижени­ем. Многие полагают, что рожденное от навязчивой идеи искусство может помочь человеку в жизни. Невротическая тревога, подспудно присутствующая в исполнительском искусстве, непосредственно выявляется в субъективном организмическом переживании, регистрируемом при контакте с действием актера. Субъективное переживание — это исходная точка, мотивирующая и обосновыва­ющая всякую внешнюю объективность. Висцеральный анализ за­являет о контакте с реальной данностью (страх, неуверенность, инфантильность, вытеснение, вина), которую экспонирует актер, играя роль. Наши комплексы идентифицируют именно те момен­ты, которые отмечает (с любопытством, удовольствием или от­вращением) эмоциональность.

Актер — это человек с наиболее ярко выраженной чувстви­тельностью. Почти всегда сценическая работа, игра помогают ему уклониться от собственной тревожащей реальности, которая вы­зывает тоску. Роли, которые может исполнить актер, так же бес­численны, как бесчисленны проявления комплекса в повседневно­сти. Кажется, что актер производит синтез, позволяющий невро­тическому симптому комплекса выглядеть латентным или "нор­мальным". Если симптомы многочисленны, то матрица-стандарт, на которой и покоится любое отклонение от оптимальности Ин-се, только одна. Выплескивая в персонаже то, что ему наиболее близ­ко, актер приближается к матрице, или модулю решетки, стано-

47

вится ее вестником, передает от нее информацию. И матрица, та­ким образом, получает художественное признание.

На сцене актер, наконец-то, может жить. Вся запрещенная, цензурированная, неосознаваемая в повседневности жизнь обязательна на сценических подмостках. Более того, чуждая воля, довлеющая над внутренним миром каждого человека, продолжает существовать, потому что ее латентное присутствие гарантируется убеждением, что все представленное актерами — нереально, и, самое большее, явля­ется лишь "искусством". Естественно, на сцене проживается запре­щенное, лишенное силы действие — вытеснение. И в преподнесении этого вытеснения обнаруживается (с помощью онтопсихологической методологии) воронка монитора отклонения, засасывающая жизнь через секс, деструкцию, навязчивые состояния. Все, создаваемое че­ловеком, — от кино до театра и искусства в целом, — притянуто к этим трем моментам, вращается вокруг них.

Возможно ли искусство, приумножающее ценности человека, помогающее ему становиться больше? "Становиться больше" от­личается от "иметь больше". Актер больше имеет. "Становиться-болыпе" означает становиться интимно близким знанию, расши­ряя потенциал сущности.

Обычно неврозы относят к сфере патологии. Актер, напротив, может свободно выражать свой невроз, который не просто прини­мается социальной культурой, а восторженно приветствуется. Мы отвергаем невротика, контролируем его и не придаем ему никакой ценности. Но мы с удовольствием впускаем в себя невротическую агрессию актера, который выплескивает лишь вытесненный мате­риал, воспрещенное действие. В таком случае патология уже пред­стает под светом рампы, передает послание, утверждает эстетику, исполняет воспитательную функцию.

Как актеру удается положительно высказать вытесненное действие?

Если в существующей в обществе культуре все невротики пре­бывают в роли больных, изолированных и контролируемых пре­ступников, то актер становится свободным больным, свободным преступником: ему позволено открыто играть болезнь, исполнять анти-искусство, утверждать нонконформизм по отношению к че­ловеческим ценностям: уничтожать то, ради чего изначально по­явились искусство и исполнительское мастерство.

48

"Круглый стол" с *участием актера Джанкарло Джаннини(фото)*

49

Вытеснение, действующее в жизни на бессознательном уровне, воспроизводится сознательно в исполнительском действии и при­знается публикой, которая идентифицирует себя с ним, от него не избавляясь.

Но смысл создания произведения искусства, скорее, состоит в творении жеста, знака, слова, того, в чем медиумически выража­ется Ин-се человека.

Мы не можем признать за искусством катарсической функции, потому что оно не только не устраняет вытесненного, но и подтверж­дает его существование, поскольку представляет, освящает вытеснен­ный материал как искусство. Подлинный катарсис происходит лишь тогда, когда человек преодолевает собственные комплексы, достигая трансцендентности самого себя. Человеку необходимо стремление к большему для того, чтобы вновь обрести в своей сокровенности ту сущность, которая и дает ему основание быть. Всякая артистическая деятельность должна возвращаться к онто Ин-се с целью реализации исторического, существующего человека. Искусство становится по-настоящему креативным, если покидает невротические и невроз вы­зывающие знаковые проявления. Это искусство бросает вызов зако­ванному человеку, чтобы, разрушив все преграды, дать излиться на свет Божий той точке, которая обосновывает всякую телесность, вся­кий жест, всякую условность, всякую феноменологию.

**2.6.1. "Круглый стол" по фильму "Хорошие новости"**

Сюжет: *у рядового работника телевидения (Джаннини), очерствевшего от постоянного лицезрения катастроф и несчастий, просит помощи друг-еврей (Боначелли), которому кто-то угрожает убийством. Главный герой не верит в реальность угроз вплоть до того дня, когда его друга действи­тельно убивают.*

**2.6.1.1. Открытый диалог с актером Джанкарло Джаннини**

Тематика наших исследований далека от мира кино. В некото­ром смысле ученые оторваны от актеров, выражающих именно тот

50

пласт реальности, который и управляет действиями людей. Поэто­му анализ главного героя в контексте универсальных событий мо­жет привести к превратным толкованиям. Действительно, я всегда замечал, что одно дело — исполняемая человеком роль, будь то ряса священника, мантия судьи или роль, исполняемая киноакте­ром, и другое — сам индивид. Как правило, актера мы видим сквозь призму клише, состоящего из многих компонентов, в том числе такого важного, как публика, ожиданиям которой он стре­мится соответствовать. Рассматривая кинематографическое явле­ние, в реальности мы анализируем свое бессознательное: бессозна­тельное не актера или режиссера, а человека вообще, которое лишь обнажается в кинопроизведении.

Нам представилась возможность неформального общения с ис­полнителем главной роли в фильме *"Хорошие новости"* актером Джанкарло Джаннини. Мы обмениваемся с ним впечатлениями в непринужденной беседе. Я надеюсь, он понимает, что мы анализи­руем его не как редкий экземпляр, а как живого человека, кото­рый говорит, чувствует, живет, с большей или меньшей интенсив­ностью, в том же потоке, что и все человечество.

Наша цель состоит исключительно в возобновлении позитив­ного действия Ин-се человека — поднявшись над всеми масками, ролями, выйти за рамки монитора отклонения, из-за которого мы в своем стремлении к созданию человеческой культуры и кинема­тографа оказываемся перед чуждым ликом нечеловеческого.

Прежде всего, мне хотелось бы спросить у Джаннини о под­линных мотивах, побудивших его сниматься в этом фильме, так отличающемся от других его известных работ.

ДЖАНКАРЛО ДЖАННИНИ (Д.Д.): Это аномальный фильм. Я — лишь актер, и, может быть, правильнее предоставить слово режиссеру и автору сценария. Однако, как и режиссер, я участво­вал в создании кинокартины. В последние годы, прежде всего в Италии, не удавалось снять фильм такого рода. У нас же все по­лучилось, причем с минимальным бюджетом, потому что мы хоте­ли создать фильм, который бы отличался от других. Мне было бы приятно сняться и в других неординарных фильмах, что, к сожа­лению, невозможно. Нам было интересно представить современ­ного человека, члена нашего общества, с необычной, не столь ус-

51

ловной точки зрения. Мы попытались покопаться в глубине его инстинктов, чувств, желаний, пролить свет на темные уголки его души и пересказать все это за два часа с помощью образов. Мы намеревались пригласить зрителя к размышлению о себе самом, о своей жизни, подсмотренной режиссером Петри и ансамблем акте­ров, среди которых находился и я. Все это должно было произой­ти без обиняков, "запросто".

АНТОНИО МЕНЕГЕТТИ (A.M.): Испытывали ли Вы в своей индивидуальной, личной жизни, тот неопределимый и неуловимый страх, который неожиданно скапливается внутри и ускользает от понимания, но нещадно угрожает, подавляет, обусловливает?

Д.Д.: Был в моей жизни момент, около десяти лет назад, когда я испытал необъяснимый страх. Этот страх, ощущавшийся и на физическом уровне, заставлял меня закрываться в своем доме и в самом себе. Может быть, он так и остался во мне, потому что и по сей день я живу достаточно изолированно, наедине со своими кни­гами и думами. Страх родился во мне тогда, когда я ушел из семьи, мною же созданной. Следовательно, это мог быть страх одиночества, в котором я действительно теперь пребываю.

A.M.: He думаете ли Вы, что такой страх охватывает всех лю­дей, по крайней мере, в определенные моменты их жизни? Многие ошибаются, считая, что подобные переживания присущи только им.

Д.Д.: Да, но меня волновал только мой страх и его причины. У меня не было времени размышлять о других.

A.M.: He знаю, очевидно ли это, но Вы уже уловили суть интересующей нас проблемы, потому что данную кинокартину я определяю как "мистический фильм ужасов", излучающий семан­тическое поле страха, который терроризирует своих жертв за счет семантики сетевого эффекта.

Я хотел бы спросить Вас, освобождает ли съемочная площадка от страха, дает ли катарсическое очищение или же только акцен­тирует данное психологическое переживание?

Д.Д.: Вне всякого сомнения, работа на съемочной площадке несет освобождение. Актер обладает возможностью укрыться в фан­тазии, то есть жить реально несуществующей жизнью, проециро­вать свои идеи, плоды своего воображения и творить совсем иное измерение. Созданию иного мира способствует целый ряд элемен-

52

тов: сцена, киноаппарат, объектив и т.д. Очень важно понять, что означает погрузиться в иное измерение: все предрасполагает к фан­тазийному самопредставлению. На мой взгляд, значение фильма определяется не образным рядом и не диалогами, а впечатлением, которое остается после просмотра. Речь идет об ощущении, кото­рое по-разному складывается в каждом из нас и превосходит как сценарий, так и его образное воплощение.

A.M.: Следовательно, вы утверждаете, что киносъемки прино­сят очищение, освобождение, по крайней мере, актеру. Мне бы хотелось более подробно остановиться на этом вопросе: катарсический эффект является аксиомой, принятой всеми, — критика­ми, философами еще с древнегреческой поры. Однако можете ли Вы сказать по собственному опыту, что действительно чувствуете себя освобожденным?

Д.Д.: По крайней мере, частично. Все, что когда-либо получи­лось в кинематографе, хочется всегда повторить, следовательно, по сути съемочный опыт не такой уж и освободительный. Но, возмож­но, в жизни нет ничего несущего освобождение. Я не знаю, чем на самом деле является эта непрерывная гонка жизни, в которой все мы участвуем, какова стоящая перед нами цель. Каждый человек ищет в жизни самовыражения. Может быть, именно эти моменты несут ос­вобождение: ведь выразительность — это форма коммуникации, и никогда не знаешь, куда она тебя заведет. Вслед за одним экспрес­сивным проявлением рождается потребность передать что-то другое, что позволяет критически пересмотреть уже выраженное.

A.M.: Ответ — исчерпывающий, я думаю, что освобождение ста­новится постоянным поиском, не приводящим к цели и потому вызы­вающим стресс навязчивого повторения прежних попыток. Хочу по­ставить перед Вами еще один вопрос: на съемочной площадке Вас окружает множество людей и предметов — режиссер, статисты, от­ражатели, кинокамеры и т.д. Не могли бы Вы сказать, руководству­ясь собственным сокровенным опытом, какова силовая точка, каково мерило действий актера? Что влияет на Вас больше всего, что вызы­вает наибольший интерес? Речь идет о чем-то, что Вы всегда учиты­ваете, стремясь к достижению наибольших результатов.

Д.Д.: Вопрос довольно сложный. Может быть, речь идет о проверке себя, то есть о внутренней борьбе, в которой нас штур-

53

муют странные вопросы, вроде: "Что я делаю?", "В каком измере­нии я это совершаю?", "Я притворяюсь или же действительно про­живаю свою собственную жизнь?".

На съемочной площадке, когда все готово для того, чтобы зак­рутилось действие, я не могу понять (по крайней мере, так проис­ходит со мной), выражаю ли в этот момент свою собственную жизнь, или же только участвую во внешних по отношению ко мне ки­носъемках. Лично я считаю, что главный фокус состоит именно в этом ощущении со всеми вытекающими отсюда последствиями, к коим относится рассмотрение как незначительного и несовершен­ного того, что я делаю. Самый интересный момент в течение цело­го дня работы над фильмом наступает, когда звучат слова: "Дубль. Мотор. Начали!" Без этого мига я не смог бы заниматься своим ремеслом и, возможно, именно поэтому однажды я его оставлю, потому что, в конце концов, я спрашиваю себя: "Зачем я этим занимаюсь? Чего я хочу достичь?". И тогда я обнаруживаю, что совершаемое мною мелко и незначительно.

A.M.: Вы сказали намного больше, чем я ожидал. Но я все-таки заострю вопрос: какой конкретный предмет привлекает наибольшее внимание, вызывает интерес во время киносъемок? Вы уже ответи­ли на этот вопрос, даже если и не отдаете себе в этом отчет. Я только хочу уточнить, осознаете ли Вы то, что уже сказали.

Д.Д.: Ясно, что таким предметом является кинокамера. Я бы сказал, что за киносъемочным аппаратом, с его колесиками и пе­рематывающейся внутри пленкой, скрывается нечто большее. Если подумать о том, что образ, снимаемый на кинопленку, будет слиш­ком темным при недостаточном освещении и сольется с фоном при излишнем, то можно сказать, что движения актера, передаваемые фотонами, меняют его выразительность, его жизнь. Вот что явля­ется фундаментальным, а не расположение кинокамеры или ре­жиссера. Речь идет о чем-то более сложном, чем простое соотнесе­ние себя с киносъемочным аппаратом, но это предмет более труд­ного и в большей степени абстрактного разговора.

A.M.: Мы раскрыли суть вопроса. Попробуйте вспомнить, от­даете ли Вы себе отчет во время съемок в том, что десятки, даже сотни людей приходят в движение, ориентируясь на объектив кинокамеры? Киноаппарат — это только устройство, созданное че-

54

ловеческим разумом и служащее для запечатления событий. Од­нако тратится уйма денег для того, чтобы кинообъектив снял сце­ну определенным образом. Потом, уже во время просмотра, мы видим все именно таким, каким это снято магическим "оком". Вы сами оцениваете свою актерскую работу исключительно "глазами" объектива. Если мы займем позицию сторонних наблюдателей дан­ного явления и начнем затем анализировать социальную жизнь, вовлекающую нас в качестве индивидов, семьи, то не сможем себя не спросить: "Живу ли я для себя, следую ли своим инстинктам или же совершаю поступки, ориентируясь на то, что реально ни­чего в моей жизни не стоит, но наблюдает за мной, подобно объек­тиву киноаппарата, то есть, не руководствуюсь ли я чем-то чуж­дым, инородным?".

Исследование в этом направлении открыло бы нам, что в жиз­ни имеет место нечто подобное происходящему на съемочной пло­щадке. Предположим, что я попал на эту планету, не зная ее по­рядков. Понаблюдав за киносъемками, я приду к выводу, что цен­тром, точкой отсчета деятельности массы людей, единственным их посредником в динамическом смысле является съемочный аппа­рат, хотя на рациональном уровне можно было бы указать на день­ги, продюсера, на потребности зрителей и т.п.

Д.Д.: Да, это киносъемочный аппарат, но он играет ту же роль, что и ручка для писателя, взявшегося за изложение своих идей на бумаге для того, чтобы представить их себе и другим. Ремеслом актера можно заниматься по-разному, в том числе и в театре, где нет киносъемочного аппарата. Каждый вечер играется спектакль, полностью отличающийся от предыдущего, даже если он и может показаться таким же, поскольку в нем воспроизводятся одни и те же слова и жесты.

Кинокамера открывает новые возможности: она способна на­всегда зафиксировать жест, звук, реплику. Запечатленное на пленке может со временем исказиться и даже исчезнуть, но, тем не менее, время его существования продлевается, и в этом заключается власть кино. Какова цель съемки? Продемонстрировать отснятый мате­риал как можно большему числу людей.

A.M.: Когда Вы говорите: "Кинокамера может зафиксировать", то бессознательно указываете на то, что происходит в человеческой

55

жизни, на тот механизм, который обкрадывает свои колонии, зас­тавляя их существовать с оглядкой на него. Например, когда мы анализируем шизофрению, то обращаем внимание абсолютно на все и вдруг замечаем деталь, которая всегда присутствовала, хотя ник­то ее прежде не видел и не брал в расчет. Ученого могут скептичес­ки спросить: "И что это, по-твоему, может быть?", но, проводя объективное исследование, он обязан объяснить, что это за деталь, потому что ее присутствие неизменно. С рациональной точки зре­ния, она может выполнять определенную функцию, приносить пользу, как и ручка писателя, но это не оправдывает неизменного наличия данной детали. Почему перед объективом такие люди, как Вы, "электризуются", входят в раж? Перед кинокамерой Вы спо­собны сыграть те сцены, которые наедине с собой Вы могли мыс­ленно представлять, но никогда бы не исполнили. Напротив, пре­бывание перед объективом рождает нечто вроде экзальтации. Рас­сматривая определенные теории о сущности человека, мы замеча­ем, что исходный импульс, причина оказываются в сфере, считав­шейся маргинальной и не заслуживающей внимания.

Д.Д.: Лично я чувствую присутствие кинокамеры на съемоч­ной площадке и нередко задумываюсь не столько над значением самого киноаппарата, сколько над тем, что совершаю перед ним. То есть киносъемочный аппарат сам по себе довольно далек от актерской работы. Например, я много играю в театре, где не ис­пользуется киноаппарат. Но инстинктивная сила, побуждающая представить, показать и выразить себя, тем не менее, желает про­явиться, даже если я и не могу объяснить, что за ней кроется. Я бы сказал, что киноаппарат — это элемент, ограничивающий воз­можности человеческой выразительности. То, что человек может совершить в том или ином пространстве, придав ему определен­ность своего голоса и тела, ограничивается кинокамерой. Есть го­лова, которая решает, что должен снимать этот объектив, о чем он должен поведать, но за этим стоит все тот же инстинкт. Это не значит, что я придаю большое значение киноаппарату. Он важен только технически, кинокамера для меня — техническое средство, которым необходимо уметь хорошо пользоваться. Меня больше интересует инстинкт самовыражения, нежели киноаппарат, его запечатлевающий.

56

A.M.: У меня есть еще один вопрос. Замечали ли Вы, что легче воодушевиться на совершение какого-либо действия, пусть и придуманного другим человеком, если предположить присут­ствие чего-то "подогревающего" и "заряжающего", создающего умопомрачительный восторг, подталкивая через данное действие к открытому безумию?

Д.Д.: Да. Вначале я говорил об освобождении и думаю, что всем нам, по крайней мере, потенциально, присущ инстинкт само­выражения. По-моему, люди ходят в кино и в театр посмотреть на других людей, рассказывающих о себе, для того, чтобы вновь по­чувствовать то восторженное любопытство, которое присуще ре­бенку, слушающему сказку. А зачем мы, актеры и режиссеры, продолжаем рассказывать сказки взрослым людям? Затем, чтобы все мы могли понять самих себя. На мой взгляд, в этом состоит функция актера: рассказывать сказки, может быть, лишь с боль­шей серьезностью. Однако, возможно, именно в использовании слова "серьезность" кроется ошибка.

Причина, по которой человек выходит на сцену или играет перед кинокамерой в состоянии аффекта, рождается из факторов, весьма отличных друг от друга. Почти всегда актер, то есть чело­век, поднимающийся на подиум для того, чтобы его увидели тыся­чи глаз, рождается из коммуникативных трудностей. Попав на сцену, актер, человек, вынужден преодолеть трудности общения (потому что он становится Ричардом III или Гамлетом), и ему не только позволено, но и вменяется в обязанность сделать это. Итак, именно актеры — наиболее робкие люди, и больше придумать, больше высказать на сцене удается тем, кому приходится от мно­гого в себе освобождаться.

A.M.: Сейчас я попробую перевести сказанное Вами на науч­ный язык, проведя параллель и с театральным миром, на который Вы ссылались. По существу, как только актер появляется на пуб­лике, в его внутреннем мире жестко срабатывает императив "Сверх-Я", заставляя наилучшим образом играть роль, любую роль, соот­ветствующую убеждениям и представлениям зрителей или, что то же самое, потребности интроецированного "Сверх-Я".

Проблема заключается в том, что актер, отличаясь повышенной чувствительностью, очень впечатлителен. Очутившись перед публи-

57

кой, перед кинокамерой (в сущности, выражающей присутствие дру­гих людей), актер не совершает эгоистическое действие, а подчиняет­ся приказу: "Играй свою роль!". Но какую роль? Ту, которая в данный момент кажется наилучшей, то есть: "Подари нам эту роль, подари это наваждение!" И актер отвечает на требование, которое "Сверх-Я" коллективного бессознательного предъявляет к исполне­нию. Именно в такие термины я бы облек Ваше откровение артиста.

Я воспринимаю нашего героя, сидящего рядом со мной, как славного парня, как благость ручья, протекающего по весеннему лугу. Фильм обозначил, выразил состояние, в котором постоянно находятся многие люди, следовательно, кинокартина восходит к реальным фактам, но делает их более очевидными.

Вернемся к нашему диалогу. Мы уже затрагивали этот вопрос, но все-таки скажите, приходилось ли Вам чувствовать себя в боль­шей степени человеком во время актерской игры? Чувствовать себя человеком означает испытывать покой от пребывания наедине с собой, со своей жизнью и укрепляющий почву под ногами; и тогда в дружеском рукопожатии вы ощущаете, как через это прикосно­вение проходит душа. Итак, обогащается или разоряется на ки­носъемках ваш внутренний мир?

Д.Д.: Каждый раз, когда я снимаюсь в кино (что происходит нечасто, потому что обычно меня не вдохновляют предлагаемые мне сценарии; более того, часто я сам вынужден придумывать сюжет) и работаю над созданием образа своего персонажа, я открываю нечто внутри себя. Это обогащает, потому что исследовать несуществую­щий персонаж означает копаться в самом себе. Следовательно, актер как будто бы постоянно обладает многими человеческими лицами. Лично я предпочитаю играть свирепых персонажей, в том числе "пло­хих", поскольку считаю, что человеческое можно обнаружить и в том, что принято считать темным и грязным. Именно таков мой пер­сонаж в этом фильме. Есть и другие роли такого рода, например, пульчинелло (надзиратель) концентрационного лагеря в кинокарти­не *"Pasqualino settebellezze",* который хотел жить, "шагая по тру­пам", или же мой герой, следовавший ницшеанской философии сверхчеловека в фильме *"Невинный"* Л. Висконти.

Я всегда стремился обнажить, вытащить на поверхность под­линные черты человеческого существа. Мне интересны различные

58

персонажи, потому что они меня обогащают. Во время работы над этим фильмом я не испытывал освобождения, не получал удоволь­ствия, не развлекался. Напротив, целый ряд сцен меня утомил, мне было трудно и стыдно в них сниматься. То есть, я заставлял себя играть в некоторых эпизодах, чувствуя необходимость пре­одолеть возникшие сложности и все-таки показать самый иска­женный или извращенный аспект сознания, каким бы глупым и банальным он ни был. Таким образом, многие сцены мне дались с трудом именно с психологической точки зрения.

2.6.1.2. Синемалогическая иллюстрация

Теперь я бы хотел выслушать тех участников нашей встречи, которым известна онтопсихологическая методика, тем самым пре­доставив возможность ознакомиться с ней и нашему гостю. Я под­черкиваю, что мы не анализируем кинокартину саму по себе, не обсуждаем мастерство актера, а используем фильм, как и сновиде­ние, для исследования сущности человека. Мы выбираем тот фильм, который отражает типические реалии психического поведения каж­дого человека.

В фильме в концентрированной форме выражено то, о чем мечтают и чего боятся многие люди. Нас интересуют не столько исторические и политические факты, сколько психическая дан­ность, за ними стоящая. Итак, рассмотрим персональную реакцию зрителей на этот кинофильм-сновидение, в котором каждый из нас мог бы быть главным действующим лицом.

П.16: Прежде всего, я отчетливо ощущаю, что поверхностно отнесся к данному фильму. В реальности я пренебрегал отдельны­ми аспектами, не желая признавать, что поставленная фильмом проблема в завуалированной форме отражает мою личную. Речь идет о моей собственной, нерешенной и неосознаваемой проблеме, решение которой дано в фильме. Мое бегство от ответственности перед лицом собственной проблемы подчеркивала грязная, запу­щенная и заваленная мусором среда, на фоне которой протекает кино действие. Это — изображение потаенных уголков моей души,

16 Архитектор, 35 лет, не женат, независимый профессионал и преподава­тель университета.

59

содержание которых прорывается в механическом сексе: оно же воплощено в образе музыкальной шкатулки, показанной в первой сцене. Разруха и опустошение бросали мне вызов.

К.17: Я не прочувствовала фильм изнутри, хотя и пыталась анализировать некоторые его ходы. На мой взгляд, основополага­ющей является первая сцена, разворачивающаяся в темноте. В этот момент у меня было ясное ощущение замкнутого простран­ства, закрытой коробки. Кинокартина передает послание: "не от­крывай", что и обнаруживается в финале. Я увидела в фильме именно это: навязывание обветшалого закона. Кроме того, я про­вела параллель с картиной "Казакова" Феллини. Может быть, я сближаю эти фильмы потому, что вижу ту же грязь и в сфере сексуальных отношений. В моем прошлом присутствует опыт та­ких отношений, и если бы я захотела описать его, то сделала бы это именно так, как это показано в фильме.

A.M.: Очень часто мужчины — и не только итальянцы — ме­ханически занимаются сексом, о чем было сказано выше. Тем са­мым мужчина не вступает в реальные отношения зрелой взаимо­дополняемости полов. Онтопсихологическая методология объяс­няет сравнение с фильмом "Казакова" тем, что один и тот же комплекс, одна и та же матрица могут быть обыграны тысячей способов, оставаясь, тем не менее, "закрытыми" как коробка.

Б.18: Я также отметил в фильме засилье механического секса, провоцируемого определенными образами. То и дело показываются коробочки с порнографическими картинками внутри. Даются наме­ки на секс, но прелюдия сексуальных отношений не выливается в реальный половой акт. И я подумал, не напоминает ли это наш повседневный секс? Возьмем, например, мастурбацию, основываю­щуюся на возбуждении от определенных образов или фотографий.

A.M.: Эта тема с очевидностью прослеживается также в нео­днократном появлении в кадре крупным планом книги о мастур­бации. Практически автор сценария как типичный выразитель че­ловеческого бессознательного, сам того не ведая, говорит: "С утра до вечера я занимаюсь мастурбацией, возбуждаясь благодаря стра-

17 Молодая женщина с высшим образованием в области философии и пси­хологии, преподаватель киноведения в Болонском университете. 18 Психотерапевт-онтопсихолог 34 лет, холост.

60

ху". Книга представляет собой откровенный символ навязчивой динамики, в которую вовлечен сам сценарист. Очевидно, что на­вязчиво повторяющаяся механическая сексуальность обрекает че­ловека на поражение. Я подчеркиваю, что мы атакуем не актера, не режиссера, не фильм, а исключительно психические комплек­сы человеческого существа.

М.19: Я согласна с тем, что было сказано о сексе, символически представленном мастурбацией. Речь идет даже не о ней, а исклю­чительно о психическом наваждении, не получающем никакого кон­кретного воплощения. Мое внимание привлекли отношения с тре­мя якобы женщинами в фильме. Я сказала "якобы", поскольку действие кинокартины для меня не является чем-то внешним: я видела фильм как проекцию внутри ума. По-моему, фильм, уви­денный таким образом, позволяет больше понять, потому что нет притворства, исходящего от внешнего действия. Отношения глав­ного героя с тремя женщинами я увидела следующим образом: каждый из них боялся за себя, и при встрече партнеры молча насиловали друг друга. Мне больно было видеть тела, которые сближались только для того, чтобы нанести друг другу раны. Но ведь это абсурд!

A.M.: В самом деле, встречаясь, человеческие существа гово­рят одно, а думают другое. Этим они совершают взаимное насилие — пусть и в бессознательной, скрытой форме, но фактически на­силие происходит.

М.: Насилие совершалось по-разному, поскольку в нем соуча­ствовали женщины трех различных типов. Первая, блондинка, жена Гуальтьеро, исполняла роль "матери", то есть той, которая сулит, обещает, побуждает к психической мастурбации, но никогда ре­ально не отдается. Женой, представляющей второй тип, главный герой пользовался для того, чтобы дать выход своим насильничес­ким порывам. Его коллега по работе, женщина третьего типа, была кастрирующей женщиной, которая сама насиловала главного ге­роя. Как бы то ни было, во всех трех случаях отношения покои­лись на взаимном интересе. В конечном счете, эмоционально фильм меня почти не затронул из-за чрезмерного насилия. Я восприни-

19Женщина, 28 лет, не замужем, высшее образование в области философии и педагогики, преподаватель в средней школе.

61

мала фильм как демонстрацию того, что происходит в голове ка­кого-нибудь человека, возможно, и моей собственной, оставаясь не замеченным извне. Однако были даны точные указания о про­исходящем внутри. Странно, но пламя внутренних процессов раз­горалось именно тогда, когда главный герой смотрел свои шесть телевизоров у себя в кабинете. А когда внутренний пожар утихал, экраны телевизоров переставали что-либо показывать.

A.M.: Это точное сравнение, отсылающее нас к механическому началу, к киносъемочному аппарату, рассмотренному с онтопси­хологической точки зрения. Можно сказать, что главные герои перестают заниматься механической мастурбацией, когда механи­ческая потребность удовлетворена, то есть когда человеческое су­щество уже заплатило свою дань механизму.

М.: Выходя из кинозала, я спросила себя: "И зачем все это?" Ответом может быть только: "Ни за чем". Я имею в виду образ листоч­ков, которые главный герой находит в конверте в конце фильма.

С.20: Во время просмотра я немного заскучала. С первых кад­ров у меня возникло впечатление, что начальная сцена темноты может длиться весь фильм; поскольку декорации, по сути, не меня­лись, все отторгало жизнь. Там как будто бы было солнце, но на самом деле его не было; как не было и настоящих деревьев. Неиз­менно присутствовала лишь закрытая комната, в которой нахо­дился главный герой. Я ясно ощущала воздействие информации, передаваемой по телевизионным каналам.

A.M.: Механическая информация запускается по каналам на­шей церебральной системы всегда в момент затмения онто Ин-се, именно поэтому действие кинофильмов часто разворачивается в закрытых помещениях. Кроме практического смысла технической экономии и необходимости соответствия сценарию, обращение к закрытым помещениям мотивируется тем, что человеческое суще­ство "обрабатывается" в состоянии слепоты.

С.: Меня поразила книга о мастурбации, а главный герой мне показался марионеткой, застывшей с этой книгой в руках, что вновь возвращает нас к разговору об информационном неведении. Глав­ный герой не жил. Что касается женских фигур, то я присоединя­юсь к тому, что было сказано до меня.

20Женщина 38 лет, фотограф, замужем, двое детей.

62

Л.21: Меня больше всего затронули сцены насилия, проявляю­щегося в отношениях не только мужчины и женщины, но и двух мужчин. Насилие повсеместно.

Р.22: Я разделяю почти все вышесказанное и хочу добавить, что с моей точки зрения данный фильм закончился непонятно. Я увидел в музыкальной шкатулке реальную американскую игру, принуждающую человека воспроизводить звуки, исходящие из ме­ханической игрушки. Это напоминает мне мое собственное про­шлое. В остальном я будто бы трогал рукой антижизненное наси­лие, будто бы прикоснулся к тотальному расщеплению, из-за ко­торого меня изнутри раздирает злость, переполняя крайней агрес­сивностью. Я все время пытался "не включаться" в действие, по­тому что стоило мне ослабить бдительность, как грязь нещадно проникала прямо в желудок.

Е.23: Я бы хотел обратить внимание на родственность секса и терроризма. В фильме непрерывно, почти навязчиво, ведутся по­иски секса, который предлагается, обещается, и иногда кажется, что половой акт должен вот-вот произойти, что это проявление жизни. Но сексуальные искания постоянно сопровождаются сце­нами насилия, мелькающими на телеэкранах. Это напоминает мне фильм Бунюэля *"Смутный объект желания"*,в котором безре­зультатные поиски секса двумя людьми перемежаются со сценами насилия. Мы можем объяснить такое соседство случайностью или обусловленностью политической и социальной ситуации, но нельзя обойти сам вопрос: почему секс, насилие и смерть следуют всегда в одной упряжке.

A.M.: Можно сказать, что насилие, которое мы видим в филь­ме, всегда прикрыто маской секса, а за сексом кроется только насилие.

Е.: Именно так, и желая пойти еще дальше, я мог бы сказать: обусловленность машиной, телевидение ведут к совершению на­силия под маской секса. Странно, но в сцене, когда погасли эк­раны телевизоров, коллега главного героя сама казалась сошед­шей с экрана.

21 Женщина, психотерапевт-онтопсихолог, замужем, две дочери. 22 Сорокалетний психиатр, холост.

23 Преподаватель философии в университете, 42 года, холост.

63

О.24: Если бы я не владел онтопсихологическим знанием, то спросил бы, почему создаются подобные фильмы. Я поясню то, что имею в виду: режиссер Элио Петри — мастер своего дела. Всем известен исполнитель главной роли, он — один из лучших актеров не только Италии, но и Европы. Тем не менее, фильм потерпел фиаско и в коммерческом плане, и с точки зрения реак­ции публики. Я могу объяснить этот неуспех только следующим: шизофрения, достигшая той стадии, которую мы видим в фильме, и предоставленная самой себе, вызывает лишь неприятие.

А.25: Больше всего меня поразили грязь, которая окружала по­всюду главного героя, и лай собаки жены Гуальтьеро, напомнив­ший мне материнскую матрицу, поскольку я ассоциирую собаку с матерью. Во время просмотра фильма у меня было ощущение, будто Джаннини был внешним главным героем, а Гуальтьеро вов­не выражал то, что происходило в мозгу главного героя, с опере­жением показывая то, что могло с ним случиться. Меня поразила сказанная Джаннини фраза: "Находясь перед машиной, ты вдох­новляешься, ты должен играть и не можешь без этого обойтись". Он имел в виду кинокамеру, но я соотнесла данное высказывание с реальностью другого типа, с монитором отклонения.

A.M.: Моя точка зрения носит двоякий характер. Увидев пер­вые сцены, набережную Тибра, мусор, двух людей, я подумал, что во время разговора эти мужчины заражают друг друга стра­хом смерти, и один из них обязательно умрет. Когда фильм явля­ется настоящим произведением искусства, изначальная система его символов с необходимостью определяет финальное событие. Оста­вив в стороне то, что уже получило достаточное освещение, я оста­новлюсь на новом вопросе, еще не затрагивавшемся на нашем дис­путе: я хотел бы поговорить о семантическом поле, вызывающем панический страх в субъекте, вне зависимости от среды, в которой он находится. Речь идет о том страхе, который возникает в голов­ном мозге, полностью захватывает человека, и источник которого неопределим. Человек всячески пытается найти объяснение этому страху, который у одних вызывает предчувствие: "Со мной слу­чится инфаркт", у других: "Если я выйду из дому, то попаду в

24 Кинопродюсер, женат, двое детей. 25 Студентка, 23 года, не замужем.

64

автокатастрофу" или: "Что-то случится в моем бизнесе", "Меня сглазили", "Мне кажется, что кто-то затевает недоброе против меня и, в конце концов, ему удастся навредить мне", "Меня ограбят", "На меня нападут". Затем человек включает радио и слушает со­общения о происшествиях подобного рода.

Этот "страх" в фильме непрестанен. Мне была невыносима ис­терия женщин, их манера разговаривать, которая вызывала волне­ние и тоску. Мужчины насиловали друг друга (это насилие, о кото­ром мы говорили выше), заражая один другого страхом. Погибнув, Гуальтьеро будто оставил после себя наследника своего страха, сво­ей смерти. Женщины в фильме истерически болтают о том, что могло бы быть высказано и выражено совсем иначе. Все действия, тем или иным образом, направлены на распространение страха.

Разве так уж редко мы в повседневной жизни попадаем в ситу­ации, которые сами по себе легко разрешимы, но мы необоснованно заряжаем их агрессией? Как будто внутри каждого из нас укорени­лось странное и безапелляционное "Несдобровать тебе!", и потому мы ищем внешний объект (срабатывает механизм проекции), кото­рый бы оправдал боязливость, мнительность, тоску, испытываемые нами. Субъекта охватывает страх, уничтожающий его, постоянно и нудно его обрабатывающий, и в конце концов человек сам исполня­ет то, чего боится. Механизм навязчивого повторения, на основе которого была внедрена матрица, активирует страх. Речь идет не о страхе, сопряженном с интуицией или предвидением того, что мо­жет произойти. Злейшим врагом каждого человека является не ре­альный недруг или трудность, а он сам. В энергетическом смысле *страх* — *это эмотивное вложение в причину именно того след­ствия, которого субъект боится.* Главные герои, получив первую дозу страха, передают его и другим, превращаясь в головорезов.

Весь фильм меня не покидало ощущение, которое я испыты­ваю при чьем-нибудь "любезном" вопросе: "Как поживаешь?", тон которого предполагает возможное неблагополучное состояние моих дел. Я говорю не о ситуации, в которой человек говорит вам одно, а думает другое; речь идет о другом: проведя наполненный дела­ми и принесший удовлетворение день, вы возвращаетесь домой и вдруг, поздоровавшись с кем-то, начинаете чувствовать тяжесть во всем теле. Распространение семантического поля этого типа не

65

происходит так, как показано в фильме, — во время длинных разговоров, неприкрыто и откровенно. Для этого достаточно лишь одного мига, мимолетного взгляда. Всех нас определяют психи­ческие параметры. Настоящая борьба за свою подлинность ведет­ся не вне нас самих: необходимо изнутри освободиться от бес­смысленного страха, наведенного машиной. Трудно привести ра­циональные тому доказательства, но тот же кинофильм наглядно демонстрирует трагическую стезю отвержения и грязи, по которой следуют подталкиваемые машиной люди. Истинным основанием ничтожного существования людей является то, что они становятся убийцами самих себя, не ведая о том. Внешне они изо всех сил стараются преодолеть препятствия на своем пути, но сохраняют при этом лютого врага в собственной психике. Тот, кто передает этот страх другому человеку, уже скован им сам, и единственный способ избежать заразного контакта — никогда не открываться, двигаться всегда "по касательной". В противном случае вы попа­детесь на крючок, подвергнетесь насилию и, как следствие, сами будете распространять его, бесконечно повторяя убийство, свер­шаемое в бессознательном множества индивидов. Думаю, что в этих немногих положениях я высказал все необходимое по данно­му вопросу, к которому мы, возможно, еще вернемся в другой раз.

Т.26: Может быть, это праздное любопытство, но я хотела бы спросить у господина Джаннини, каким могло бы быть продолже­ние фильма?

Д.Д.: Честно говоря, не знаю. Но ведь именно в этом и заклю­чается смысл фильма: поставить вопрос о том, что никому не изве­стно. Открыть конверт и найти в нем листочки, на которых напи­сано: "Не открывать". Какую тайну унес *с* собой Гуальтьеро? Ка­кова тайна жизни этого человека? Неизвестно.

Т.: То есть цензура продолжается?

Д.Д.: Да, но фильм и снимался ради такого финала. К сожале­нию, он не принес прибыли, но я считаю очень важным, что время от времени создаются фильмы, которые заставляют задуматься, вызывают интерес и будоражат тех, кто узнает в главных героях себя. Очень многие зрители этого фильма не желали увидеть в нем свою реальность, даже если кинокартина глубоко взволновала

Женщина 36 лет, архитектор, замужем, трое детей.

66

их. Возможно, это происходит потому, что остается неразгадан­ным направление нашего пути. Мы уже говорили, что крайности достигаются, когда актеру и режиссеру позволена свобода дей­ствий в их безумии, но очевидно, что этот фильм был основан на рациональном использовании безумия.

A.M.: Нужно дать ему время на понимание, потому что он еще не открыл ту "коробку", которая поддалась нам.

Д.Д.: Извините, но я хотел бы узнать, что вы нашли в этой "коробке"?

A.M.: Пустоту, которая облапошивает человеческие существа, и больше ничего.

Д.Д.: Но тогда вопрос, который задала мне синьора, неуместен?

A.M.: Она спросила Вас как человека, который никогда не открывал "коробку". Мы ничем не отличаемся от тех, кого вы представляете на съемочной площадке, однако каждый из нас как ученый, который желает понять других ради себя самого, в опре­деленный момент спросил себя, действительно ли нельзя избавиться от повседневной рутины проблем и трагедий. И, подвергая себя риску, каждый из нас попробовал заглянуть внутрь "коробки". Я продолжаю использовать термин "коробка", потому что он всем ясен. Страх был велик, потому что сопровождался целым рядом запретов: "Ты не должен открывать! Только попробуй!". Табу и запреты, возведенные многовековой культурой во всех ее прояв­лениях — от религии до науки — в ранг институциональных уста­новлений, покоятся на не подлежащем обсуждению постулате: "Не трогай это". На культурном уровне такое положение оправдыва­ется необходимостью принятия исходных принципов, на основе которых можно вывести все остальное. Убеждения, нормы, недо­казанные и недоказуемые, но однозначно предписываемые: табу безапелляционно. Естественно, коробку следовало открывать без потрясений, ненужного шума и разрушения порядка жизни, пото­му что проблема решается не путем иконоборчества, но путем крайне терпеливого понимания. Само собой, мы располагали необходи­мыми для "вскрытия" инструментами. В любом случае мы не ос­тавляем ничего без проверки, какой бы трудной и долгой она ни была. Прежде проведения научных исследований каждый из нас получил соответствующий жизненный опыт и, взявшись за про-

67

верку незыблемых табу, открыл "коробку", обнаружив, что внут­ри нее ничего нет. Однако запреты продолжают обводить вокруг пальца человеческие массы. Табу служат препятствиями, скрыва­ющими от человека то, что его эмоции подвергаются манипуляци­ям и отклоняются от естественной цели — благополучного суще­ствования, утверждения здорового эгоизма в гармонии со всем ок­ружающим миром. Вот в каком смысле мы раскрыли "коробку".

Д.Д.: Но фильм повествует именно об этом, поскольку, в кон­це концов, несмотря на запреты, главный герой открывает короб­ку, ничего не находит и не найдет никогда. А вот кто открыл коробку в онтопсихологическом смысле — так это Гуальтьеро.

A.M.: Нет, потому что Гуальтьеро умирает. Наоборот, тот, кто действительно открывает коробку, продолжает жить, достигает ус­пеха, чувствует себя уверенно и спокойно, постигает сокровен­ность ближнего и с любовью наслаждается ею. То есть, открыв "коробку", ты обретаешь блага, но для совершения этого нужно быть сильным, нужно идти навстречу жизни исключительно во имя самого себя и при этом оставаться в собственном внутреннем мире, не эксплуатируя других и не навязывая им свою правду.

Д.Д.: Но Гуальтьеро — это не просто персонаж, который уми­рает. Это более содержательный образ. Может быть, Гуальтьеро открыл множество "коробок", отчего ему уже было безразлично — жить или умереть.

A.M.: Знаете, каким я вижу Гуальтьеро? Он уже был мерт­вым, существуя как психологический зомби, который вручает по­слание смерти другому человеку. И для передачи такого наслед­ства он выбирает не кого-нибудь, а собственного друга.

Д.Д.: Вероятно, это так. Но, может быть, все герои фильма уже в некотором смысле мертвы, и поэтому Гуальтьеро все равно опережает их. Может быть, он более мудр.

A.M.: Вы все еще охвачены этим страхом, но я Вам говорю: "Не нужно превращать Гуальтьеро в миф". Он умер. Вы же, на­против, живы, находитесь здесь. "Там" ничего нет. Истина суще­ствует там, где есть Вы, где возможны Ваши чувства, Ваши ин­стинкты, где можно наслаждаться общением с друзьями. Вы дол­жны искать здесь, а не там; в противном случае "коробка" облапо­шит и Вас. Видите, разница между мной и Вами состоит в том, что

68

Вы играете этой "коробкой", а я, напротив, отбрасываю ее и иг­раю с другом.

(Произнося эти слова, проф. Менегетти бросает коробочку, которой поигрывал между пальцев Джаннини. Коробочка, упав на пол, открывается и оказывается пустой.)

Д.Д.: Вы выбросили ее, потому что внутри ничего нет!

A.M.: Действительно, внутри нее нет ничего.

**2.7. Режиссеры**

Талантливый режиссер обладает двумя способностями:

1) высокопрофессиональной подготовкой, составляющей осно­ву его компетентности в мире образов и зрелищных представлений;

2) природной интуицией, инстинктивным даром, позволяющим войти в комплексуальный пласт бессознательного, распознать сце­нарии, по которым живет определенное общество и которыми опре­деляются его система, культура, эмоции. В частности, диалектика двух фундаментальных инстинктов человеческого существа — эро­тизма и агрессии — может проявляться в самых разных эмоциях, в сублимации, в психических смещениях. Режиссер видит эту реаль­ность, пульсирует в одном ритме с ней в силу тематического отбора своих комплексов и выражает ее в форме, понятной другому созна­нию. *Режиссер* — *это бессознательный ум, который показыва­ет и высказывает обществу то, что оно собой представляет.*

Следовательно, в макрокосмической культуре нашей цивили­зации режиссером становится человек, который интуитивно про­никает внутрь слоя импульсов, выражая и интерпретируя конден­сат комплексов, характерных для данного общества.

Благодаря своей природной интуиции, режиссер в состоянии воспринять и представить комплексуальный пласт общественной жизни, формализовать содержание пульсаций бессознательного посредством своей специфической подготовки, а потому способен на диалог. *Выдающийся режиссер следует спонтанному уст­ремлению, в котором бессознательное мастерски играет соб­ственными образами.*

Итак, для синемалогии я выбираю кинофильм определенного типа, снятый определенным режиссером, в котором наилучшим

69

образом, очевидно представлена вся феноменология комплексов, действующих в людском бессознательном человека. Следователь­но, я выбираю для синемалогии фильмы тех режиссеров, которым удалось выразить на языке кинематографии семиотику, сущност­ные аспекты бессознательного.

Анализ содержания кинофильма обнаруживает психическую идентичность, неизвестную рациональному сознанию. Фильм — это точная феноменология психодинамической структуры бессоз­нательного самого режиссера: *надлежащая рациональная рас­шифровка* кинокартины идентифицирует базовую интенциональ­ность, распоряжающуюся режиссером как собственностью. В этом смысле *каждый истинный фильм представляет собой всеобъ­емлющее послание психической истины.* Фильмы таких режис­серов, как Бергман и Феллини, открыто заявлявших о знании собственных бессознательных мотиваций, демонстрируют, что ба­нальный механизм рационализации сыграл с этими деятелями кино злую шутку: бессознательная динамика манипулировала ими, как марионетками.

Многие выдающиеся художники указывали, но не видели, гово­рили, но не понимали, передавали, но не узнавали. Многие деятели искусства отличаются личностной незрелостью в практической соци­альной сфере, и в их творчестве легко просматривается механизм сновиденческой компенсации (смелые и раскрепощенные в процессе творчества, они оказываются невротиками в реальной жизни). То же самое наблюдается и в кинематографе: в фильме действие жизни протекает определенным образом, а сознание отражает то, чего нет. В этом смысле *фильм шизофренически представляет жизненное действие.* Существуют особенные режиссеры, которых я бы назвал "сногсшибательными" — не потому, что они прибегают к исключи­тельным стратегиям киносъемок, а вследствие невероятно правдопо­добного показа динамической сущности комплексуального челове­ческого бессознательного. В искусстве всегда можно уловить все тон­чайшие измышления семиотики бессознательного.

Синемалогия — это способ интерпретации, который не предпо­лагает исследование самого фильма или его режиссера. Важней­шим лицом в синемалогии является зритель; режиссер значим лишь постольку, поскольку и он принадлежит человеческому обществу.

70

*Профессор Антонио Менегетти и режиссер Тинто Брасс(фото)*

71

В первую очередь, метод синемалогии был апробирован мною на актерах и режиссерах. Их всегда поражало то многогранное объяснение их фильма, которое я давал. Выдающиеся режиссеры передают то, чем живет и пульсирует их бессознательное, чем оно отравлено, что любит.

Закончив работу над фильмом *"Восемь с половиной",* Фелли­ни спросил меня о его значении. Этот великий режиссер отдавал себе отчет в том, что создал весьма интересную картину, подобно тому, как предприниматель после бессонной ночи видит кошмар­ный сон о состоянии своих дел. Человек живет своим сном, видит его, но не может понять.

Когда съемки фильма *"Город женщин"* в Чинечитта подходи­ли к концу, великий итальянский режиссер должен был приду­мать его финал. Я указал Феллини на одну из присутствовавших женщин: "Федерико, пусть она расскажет тебе концовку! Ее фан­тазия уже породила некоторые образы". Так появилась фигура девственной матери, обильно украшенная подобающими атрибу­тами, которая стреляет в карапуза, своего сына.

При той встрече в Чинечитта, расположившись перед бутылью с вином, блюдом со спагетти, салатом и курицей, Феллини поин­тересовался моим мнением о картине *"Восемь с половиной".* Я ответил просто: "В этом фильме показана твоя настоящая жизнь. Прочти мою книгу и узнаешь о том, как я тебя проанализировал".

**2.7.1. "Круглый стол" по фильму "Черным по белому"**

*Сюжет: во время поездки в Лондон итальянская женщина (Сандерс) переживает сексуальное приключение с темнокожим мужчиной, после чего возвращается к мужу.*

**2.7.1.1. Открытый диалог с режиссером Тинто Брассом**

[Кроме профессора Менегетти и режиссера Тинто Брасса в "круглом столе" принимало участие несколько женщин — специ­алистов из различных сфер деятельности, владеющих также он­топсихологической методикой].

72

Мы не намереваемся обсуждать художественные достоинства режиссерских работ Тинто Брасса. Для нас, исследователей всех проявлений человеческой психики, фильм представляет собой та­кой же фундаментальный интерес, как и сновидение для психо­терапевтической практики, тем более, если речь идет о кинокар­тине, поставленной человеком, который независимо от индиви­дуального бессознательного выражает содержание коллективно­го бессознательного.

Фильм является бессознательной экспозицией того, чем все мы живем. В то время как большинство из нас даже не подозревает о существовании этих глубинных пластов, некоторые способны осоз­нать их и выразить в произведении искусства, в кинематографичес­ком факте. Следовательно, все то, что прозвучит во время нашего "круглого стола", не имеет отношения к фильму, к его режиссуре, как таковой, а служит лишь выявлению элементов, исподволь, миг за мигом, направляющих нас в повседневной жизни.

Антонио Менегетти (A.M.): Поскольку сам режиссер присут­ствует здесь, прежде чем начать обсуждение, я хотел бы спросить его, почему он выбрал именно этот фильм, почему возникло жела­ние его поставить?

Тинто Брасс (Т.Б.): Я очень люблю снимать кино, и мне было приятно работать, в частности, именно над этим фильмом. Идея создания принадлежит мне. Сегодня эта кинокартина уже устаре­ла, но в момент выхода на экраны она произвела фурор своими новаторскими тенденциями. Я брался за работу без готового сце­нария, опираясь лишь на некоторые эмоции, ощущения, которые в каких-то случаях пытался выразить: меня забавляло "раскручи­вание" наметившейся идеи. Может быть, я постоянно стремился найти выражение тому, что Вы назвали "бессознательным".

A.M.: Идея фильма была разработана Вами заранее или же Вы свободно фантазировали во время съемок, чтобы затем, обдумав пло­ды воображения, придать определенность сценарному замыслу?

Т.Б.: Как я уже сказал, сценария, как такового, не существо­вало. Каждый съемочный день начинался без четко поставленной цели. Я с небольшой группой помощников ездил по Лондону и, натолкнувшись на интересные ситуации, образы, впечатления, зву­ки, шумы, заметив провоцирующее лицо, начинал снимать. И та-

73

ким образом выкристаллизовывалась идея. Естественно, монтаж сыграл свою роль в создании выразительного ряда. Этот фильм, по сути, выстроен путем монтажа. Практически работа над филь­мом состояла из трех моментов: идея, выражение желаемого в замысле; съемки соответствующих сцен; монтаж.

Помню, что за монтаж я всегда брался с душой абсолютно девственной, нетронутой какой бы то ни было установкой и не ограниченной ни одной идеей, что позволяло новыми глазами по­смотреть на снятый материал.

A.M.: Вы прибегли к очень важному определению — "дев­ственный". Этот термин — ключевой для нашего разговора. "Дев­ственный" в том смысле, что Вы — человек, хорошо владеющий всеми кинематографическими приемами, в определенный момент решили устремиться навстречу постоянной новизне, то есть тому, что не было бы замутнено следами памяти?

Т.Б.: Совершенно верно. Очевидно, что фильм не опирается на определенную сюжетную историю, представляя собой полтора часа звуковых и визуальных впечатлений, не следующих строгой логической канве. Каждый зритель может предаться ощущениям, вызванным образами и звуками. В этом смысле фильм вызывает на спор. Ему присущи черты стиля "наив", то есть предполагается невинное соотнесение себя с отраженной в фильме реальностью.

A.M.: Как Вы считаете, удалось ли Вам реализовать задуман­ное, осветить выбранную тему?

Т.Б.: У меня была идея, будоражившая мое воображение, но я не помню, почему это было так. В то время главенствовала тема избавления от определенных запретов, табу и условностей, тема так называемой сексуальной революции, вызывавшая всеобщий интерес. И я взялся разработать ее на основе простейшего сюже­та: муж и жена расстаются друг с другом на десять минут, на час, на день, на любое, не столь важно, какое именно, время. В этот период жена испытывает потребность в развлекающей сексуаль­ной связи и предается игре воображения. Эту идею надлежало развить, и меня интересовало только то, как выразить ее, как су­меть рассказать. Я считаю, что значение этого фильма в большей степени, чем других, заключено в знаке, то есть в форме выраже­ния самого значения.

74

A.M.: Когда Вы отдавались свободному течению съемочного процесса, выбирая наилучшую выразительную форму, удавалось ли Вам рационально объяснить происходящее, привести убеди­тельные доводы в отношении того, что и как Вы снимали? Я хочу понять, осознает ли режиссер мотивы своих действий.

Т.Б.: Пожалуй, да, но не следует забывать, что существует оп­ределенная связь между визуальным и звуковым рядами. В фильм вплетены песни, в которых затронуты определенные проблемы, да­ются образы войны, насилия, повествуется о сведении сексуальнос­ти к чисто научному факту. В фильме я стремился отразить состо­яние души женщины, на которую обрушивается шквал образов, звуковых посланий, вносящих путаницу в организацию ее ума, в представления о дозволенном и запрещенном. Эта бомбардировка состряпана и представлена посредством повествовательной структу­ры кинокартины, которая не придерживается логики, но соткана из аналогий, которые, откровенно говоря, я не смогу объяснить.

A.M.: Человек, который видит сновидение, прекрасное, фан­тастическое, прямо сон-предвидение, понимает ли он рационально то, что сам же и порождает? Может быть, он догадывается о смыс­ле сновидения, но никогда не знает его наверняка?

Т.Б.: Или же просто не хочет говорить о своих грезах.

A.M.: Вы можете быть первым режиссером, обретшим сме­лость сказать об этом, потому что затем мы, так или иначе, все выявим сами.

Т.Б.: Мне интересно узнать то, чего я не знаю, или же то, на что я закрываю глаза. Поэтому я здесь и нахожусь.

A.M.: Я повторяю, что использую Ваш фильм для того, чтобы понять определенные механизмы человеческого разума — мы со­брались здесь именно с этой целью. Можно сказать, что режиссе­ру, как и актеру, позволено говорить об определенных вещах пе­ред кинокамерой или на сцене. То есть им позволено рассказывать или проецировать то, что во внешней реальности запрещено.

Т.Б.: Да, но вы интересуетесь фильмом, а не его создателем. В противном случае было бы бесполезно снимать фильм, потому что без него я превратился бы в такого же пациента, как и все остальные.

A.M.: Эти слова означают: "Пациентом является мой сон, а не я".

75

**2.7.1.2. Синемалогическая иллюстрация**

A.M.: Теперь приступим к анализу. Я бы хотел, чтобы некото­рые из присутствующих рассказали о своем восприятии этого филь­ма, что позволит понять точку зрения всех участников. Мы должны проследить интенцию содержания кинокартины, которая задается вовсе не режиссером. Мы должны найти ту высшую истину, кото­рую другие исследователи тщатся извлечь из сферы бессознатель­ного, связывают со страхом и "Эдиповым комплексом".

ИРЕНА (И): С самого начала фильм меня раздражал, потому что напомнил о моем прошлом: состояние души, мысли и поступ­ки главной героини совпадали с моими, пережитыми мною некото­рое время назад и особенно одолевавшими меня в периоды одино­чества. И в кинокартине женщина также показана одинокой.

Т.Б.: После этого выступления я начинаю лучше понимать по­ставленный передо мной ранее вопрос о том, откуда берут свое начало некоторые сцены. Может быть, в них выражено чувство вины, которое испытывала главная героиня за некоторые свои воль­ные мысли, сопровождавшиеся образами наказания, половых ак­тов, насилия, смерти. В конечном счете, негр представляет собой "проекцию желания", которого женщина стыдится. Я символичес­ки выразил это запретное желание в образе негра как универсаль­ной идентификации всего запрещенного.

A.M.: По теории Юнга, темнокожий человек, появившийся в сновидении белого, соответствует "теневой части" спящего, указы­вает на неосвещенные закоулки его личности. Облеку в научные термины высказанный режиссером тезис: поскольку женщина по­глощена желанием вступить во внебрачную связь с негром, ее внут­ренний мир реагирует тем, что наказывает себя, как только ей предоставляется возможность вкусить запретное. Вот почему мы становимся свидетелями калейдоскопа агрессивных проявлений.

И: Лично я с этим не согласна, потому что подобные мысли появлялись у меня как раз в тот момент, когда половая связь с мужчиной не удавалась, то есть когда я запрещала себе наслаж­даться. Следовательно, речь идет не о сексуальных отношениях, вызывающих чувство вины, а о запрещенном, заблокированном желании.

76

Т.Б.: Не думаю, что Ваша реплика противоречит вышесказан­ному: главная героиня была не способна на большее, чем жела­ние, то есть не смела реализовывать свои фантазии и вменяла себе в вину совершаемое в мыслях совокупление, которое не вылива­лось в радость свободной сексуальности.

A.M.: Можно сказать, что если женщина сумеет пережить обо­юдное ликование партнеров во время полового акта, все навязчи­вые мысли, одолевающие ее, автоматически исчезнут.

Т,Б.: Я с этим согласен.

КЛАУДИА (К.): Я бы хотела обратить внимание на произне­сенную в фильме фразу: "Помни, малышка, что секс — это грех, который приведет тебя не в рай, а в ад". Прежде мы установили, что машина изымает энергию человеческого существа, но не выяс­нили, каким именно путем свершается эта операция. Данный фильм показывает, что энергия забирается посредством сексуальных отно­шений. Во время сексуальной сцены, в момент самого начала со­ития, я заметила, что в кадр взята ракета на стадии запуска, напо­минающая механический пенис, что обнажает суть происходящего полового акта, не имеющего ничего общего с подлинным сексом. Кроме того, я заметила, что взгляд главной героини был всегда застывшим, и внутренний ад, в котором она жила, отражался на ее лице, подобном лицу куклы-марионетки. Такими же становятся черты и моего лица в момент срабатывания определенных психических механизмов, заставляя меня почувствовать свою ригидность.

Фильм документирует реальность гораздо более значительную, чем та, которой мы живем в повседневности. Но именно этот сокры­тый пласт и является подлинной реальностью внутреннего мира человека. В фильме не видно следов присутствия мужчины, даются только обычные символы, свидетельствующие о преобладании ме­ханизма. Меня поразила сцена, когда главная героиня уходит с сеанса массажа с крестиком на лобке. Мне кажется, что в кинокар­тине абсолютно отсутствуют настоящая любовь, секс, жизнь, душа. Сухое дерево, появляющееся в начале и в конце фильма, указывает на циклически повторяющееся утверждение смерти.

ПАТРИЦИЯ (П.): Я смотрела фильм довольно отстраненно, но представленные в нем образы совпадали с моими собственными, игравшими в прошлом роль механической ментальной мастурба-

77

ции, которая не позволяла мне ощущать свое тело. Некоторые сце­ны, например, сцена с Гитлером, однозначно обнажали "Сверх-Я". Казалось, что чем больше демонстрировалось "Сверх-Я", тем боль­ше усиливалось наваждение мастурбации. Все киноповествование сфокусировано на образе женщины, гуляющей по песку вдоль бе­рега. Мне показалось абсурдным это вышагивание в сапогах, в ко­торых я усматриваю символ нацистского "Сверх-Я", нещадного про­граммирования "Сверх-Я".

Негр воплощает собой эротизм, максимально возможный для героини, но она оказывается совершенно неспособной эмоционально пережить эту связь. Она ничего не смогла почувствовать с негром и затем попыталась заняться любовью с мужем. При этом на экра­не появляется телевизор, то есть монитор, с изображением мен­тальной мастурбации этой женщины (связь с негром). Таким об­разом, главная героиня нигде не преуспела, упустив все.

Т.Б.: Я уже сказал, что фильм устарел. Я хотел бы уточнить, в каком смысле — позитивном или негативном — Вы говорите о мастурбации?

П.: В негативном, поскольку речь идет о навязчиво повторяю­щейся ментальной мастурбации.

Т.Б.: То, что Вы используете термин "мастурбация" в негатив­ном смысле, говорит о Вашем понимании сексуальности, опреде­ляемом мною как моралистическое.

A.M.: Уточню, что органическая мастурбация не негативна. Здесь же, напротив, имеется в виду ментальная мастурбация, ука­зывающая на состояние постоянной одержимости.

НЕРИНА (Н.): Я хотела бы остановиться на несколько ином аспекте. Меня поразил символ, помещенный в изголовье кровати и представляющий собой в реальности промышленный знак "чистая шерсть"27. Внимательно рассмотрев его, я увидела водоворот с пусто­той внутри. В нашей беседе режиссер уже использовал термин "дев­ственный", но, на мой взгляд, этим прилагательным определяется не реальная чистота, а извращение, прикрывающееся маской чистоты.

По собственному опыту я знаю, что женщина подвергается ма­нипуляциям полового акта, полностью отстраняясь от него, отчего

27 По-итальянски "pura lana vergine" . "Vergine" — девственный, чистый. ***Прим. пер.***

78

предстает чистой и невинной, но ее незапятнанность — ложная, грязная внутри. Неверно, что воздерживающаяся от сексуальных связей женщина чище, чем неразборчивая проститутка, потому что в уме целомудренной женщины кишат все те омерзительные нечи­стоты, которые режиссер и представил в кинокартине. Я придер­живаюсь мнения, что мастурбация, показанная в фильме, негатив­на, потому что занимающийся ею человек отказывается от партне­ра, от метаболизма, от риска отношений с другим человеческим существом. Кроме того, и мужчины, и женщины, занимающиеся такой мастурбацией, вовсе не снимают напряжение, сталкиваясь лишь с необходимостью очередного принуждения к бесплодному повторению. В этом случае речь идет не о физиологической раз­рядке, а только об одержимости, поскольку энергия отдается чему-то иному, символу девственности и непорочности. Кажется, что женщина в фильме вступает в контакты, дотрагивается, смотрит; но в реальности она ни к чему не прикасается, живет исключи­тельно своей внутренней одержимостью, в которой теряет все силы, необходимые для общения с внешним миром. Она не занимается любовью не только с негром, но и с мужем, и даже сталкиваясь с возможностью сексуального переживания, она не способна ею вос­пользоваться, потому что не чувствует свое тело.

Т.Б.: Может быть, это верно, потому что главная героиня — женщина не "свободная", а захваченная своими навязчивыми иде­ями. Но я не понимаю, почему Вы называете их мерзкими. По-моему, от них веет церковной моралью.

Н.: Приведу пример. Если я желаю мужчину, то могу предста­вить его нагим, вообразить совокупление с ним — неважно, ораль­ное, генитальное или анальное. Если же, пожелав мужчину, я пред­ставлю, что он перерезает мне глотку или кромсает на кусочки мой бюстгальтер — это и будет мерзостью, потому что не даст мне удовлетворения, возбудит не мое тело, а только ум, разжигая в нем наваждение.

Т.Б.: В этом я с Вами совершенно согласен. С другой стороны, в этих сценах представлены как раз те формы, в которых обнару­живает себя запрет, не позволяющий главной героине достичь про­зрачного проявления сексуальности. Я хотел бы понять двойствен­ность термина "мастурбация".

79

A.M.: Мы не взываем к морализму того или иного типа: под мастурбацией или навязчивой одержимостью подразумевается все то, что приуменьшает жизнь. Мы не можем признавать обещания, не исполняющиеся и оставляющие нас в состоянии фрустрации. Между прочим, главная героиня держит в руке яблоко, но так и не съедает его. Следует заметить, что ситуация, в которой яблоко выскальзывает прямо изо рта, грязна и негативна; благодать же проистекает от съеденного яблока. Это единственная мораль, ко­торой мы придерживаемся.

СТЕФАНИЯ (С.): Фигура негра — исходный стартер, запус­кающий движение калейдоскопа образов. Речь идет о психической реальности, находящейся вне времени. Мне известно все это из личного опыта. В какой-то момент, ради игры, я начала предугады­вать сцены фильма. Я понимала, что всякий раз, когда главная героиня должна была взглянуть "в лицо" реальности, срабатывал диапозитив, и все дальнейшее развитие сюжета было лишь след­ствием деформации. Действительно, на мой взгляд, *"Черным по белому" —* это и есть пленка, негатив. Я отслеживала момент отпечатывания искажения, деформации реальности, как внешней, так и внутренней. И, принимая реальность одного человека как точку отсчета, я наблюдала за событиями всей планеты, вне времени.

Фильм преподносит полную панораму всех ситуаций (насилие политического, экономического, сексуального характера), на фоне которых на самом деле изымается энергия. Секс совершенно ис­ключен из фильма, и мне не удавалось почувствовать его даже на органическом уровне. Присутствовала только идея секса и запрет на него, причем и тому, и другому предшествовало срабатывание механического стартера. Мое внимание тоже привлек знак "чис­тая шерсть", но мне показалось, что режиссер, размещал этот сим­вол там, где обыкновенно располагаются священные образы, стре­мился переломить существующие табу. Впрочем, в конце концов, это его намерение осталось всего лишь знаком.

ТИЦИАНА (Т.): Думаю, что данный фильм можно рассматри­вать как документально-рекламный ролик машины: действитель­но, этот способ пропускать все сцены сквозь объектив будто при­зван втянуть зрителя в машинную динамику. Показательно и то, что некоторые моменты, которые десять лет назад казались новы-

80

ми, раскрепощающими, воспроизводят все тот же механизм. Как-то раз я принимала участие в феминистской дискуссии о навязчи­во повторяющихся сексуальных фантазиях. Я хорошо помню, что ни одна из участниц не созналась в том, что ее посещают подобные мысли. Но я знаю, что они присущи каждой женщине. В главной героине я вижу не только жертву машины, но и существо, которое ищет возможность перезапустить этот механизм и даже своим взгля­дом семантически детерминирует происходящие с ней события, вовлекая в механическую динамику и зрителей.

ЭЛЕОНОРА (Э.): На мой взгляд, фильм совершенен, но не потому, что режиссеру удалось выразить в образах проекцию же­лания главной героини, а благодаря безупречному отражению ре­альности внутреннего мира женщины. Если бы я не знала, что эта кинокартина снята Тинто Брассом, то подумала бы, что ее режис­сером является женщина, потому что только ей дано понять пока­занную реальность настолько точно.

Этот фильм пронизан апофеозом машины, механизма. Даже негр, с виду такой приятный молодой человек, на поверку оказы­вается лишь материалом, плотью для телеобъектива, а не мужчи­ной. Женщина в своем поведении источает странный эротизм, как будто вынуждена исполнять свою роль с оглядкой на объектив. Все это сродни ожиданиям механической руки в фильме *"Семя демона"*,суть которого сводится к желанию несуществующего секса: это лишь желание генерировать энергию для подпитки высохшего дерева, ветви которого служат оболочкой для мозга машины, про­водами, связующими все терминалы механизма. Женщина при­нуждена жить именно таким образом, и чувство вины здесь совсем ни при чем: дело в том, что она не знает себя, так как запрограм­мирована на машинное существование, и способна только на вы­холощенные сексуальные отношения, в которых утверждается рас­щепление человеческого существа и отсутствует любовь.

A.M.: Несомненно, этот фильм является шедевром, в том чис­ле и потому, что соответствует нашим ожиданиям. Мы знаем о кино почти все, но, прежде всего, мы знаем многое о жизни. В этом фильме я увидел совокупное выражение всех граней много­ликого присутствия монитора отклонения в уме каждого челове­ческого существа. Не будем останавливаться на различных спосо-

81

бах материального воплощения того искажения, которое происхо­дит на уровне ментальной одержимости, дабы наше исследование не забуксовало на том, что сама жертва навлекает на себя убий­ство и преступление, что именно невинный, просящий призывает своими мольбами то, от чего, якобы, чает избавления. Все это верно, но необходимо заглянуть еще дальше.

Мы знаем, что негативная психология черпает свою силу в энер­гии психического действия как внутреннего, так и вытекающего из него внешнего. Но ключевой пункт, который я хотел бы рассмотреть, отличается от всего столь откровенно высказанного. Попробуем скон­центрировать внимание на том, что сквозит за кажущейся простотой главной героини, в глубине озер ее нежных глаз. *"Черным по бело­му" —* символизация чего-то, в корне отличающегося от упрощен­ческих и романтических ассоциаций, которые навевает этот фильм.

Мы видим, что негр одет в белую майку, а белокожая героиня одевается во все черное. Это хроматическое сочетание будто сим­волизирует комплексуальную взаимодополняемость психики, рас­падающейся на дуализм мужчины и женщины. Действительно, внут­реннее состояние мужчины подобно тому, которое в фильме свой­ственно женщине. Женщина "ожидает" от мужчины этого отно­шения. Однако и мужчина, изнутри подтачиваемый "червем", ждет именно такого поведения от женщины.

Суть в следующем: режиссер наводит объектив, становящийся монитором отклонения, но в процессе этого технологического под­глядывания нечто происходит без его ведома. Точно так же реаль­ность сновидения документально свидетельствует о нашей жизни, но не осознается нами самими. Начатое режиссером наблюдение служит своего рода стартером: мы проникаем в реальность и, как следствие, лицезреем все, что к ней относится. То есть, впервые нажав на кнопку, мы неизбежно получаем соответствующие ре­зультаты, все, что режиссер и представил в киноленте.

Неверно, что речь идет лишь о ментальной мастурбации. Это было бы верно по отношению только к одному индивиду или же к одной семье. Но существуют миллионы голов, миллионы энергети­ческих центров, которые и разжигают пламя мировых катастроф. Атомная бомба является лишь предельным конденсатом капилляр­ности, будучи порожденной, желаемой, умножаемой, растравлива-

82

емой действующими в сознании человека микроорганизмами, кото­рые приводят к отчуждению. Понимая, что прежде всего необходи­мо печься о собственном, личном успехе, нельзя избежать поста­новки глобальных проблем, поскольку мы живем не изолированно, но в контексте аффективных, социальных, культурных отношений. В силу того, что одно программируемое существо неизбежно про­граммирует другое, эти проблемы нас непосредственно касаются. С сексуальными запретами, с негативной психологией, увиденной во всем своем размахе, связана реальность, показанная нам режиссе­ром: от Джека-потрошителя до атомной бомбы.

Режиссер продемонстрировал нам высший реализм последствий, вытекающих из действия тех микропроцессоров в психике челове­ка, которые служат терминалами монитора отклонения: человек низ­веден до того, что стал служить топливом для этой машины. Но и сам режиссер во время своего выступления пытался защищать че­ловека. Иными словами, сам режиссер не понимает, что, защищая свою гениальность, свое бытие, он в реальности отстаивает роботическую систему, колонизирующую человечество. Неоднократно в кадре появляется надпись: "Sesso, Esso, Extrrrrrrra"28, будто пока­зывая, что секс и аффекты являются той сферой, в которой человек перерабатывается на топливо для чужеродных цивилизаций.

Во всей кинематографической культуре трудно найти другой, более точный, более адекватный фильм, обнажающий все грани негативной психологии, расчленяющие единичный акт существо­вания каждого индивида.

Т.Б.: Сказанное Вами разъясняет, чем же является для меня этот фильм. Внимательно его посмотрев, можно понять, что ка­кая-то женщина на машине приезжает в парк, на минуточку оста­навливается, происходят некоторые события, и в финале мы вновь оказываемся в машине, в исходной позиции. Я думаю, что весь фильм является проекцией одной секунды психической деятель­ности в голове этой женщины, которая увидела определенный об­раз, повлекший за собой все остальные события, "разлившиеся" во времени. В реальности женщина вообще не выходила из маши-

28 Игра слов, поскольку название топливной марки "Esso" образуется путем отсечения первой буквы в итальянском слове "sesso (секс)": "Секс, "ESSO" (топ­ливная компания), Экстра", то есть секс как бензин "экстра". *Прим. пер.*

83

ны: она приехала, увидела, уехала. Фильм "проявляет", раскру­чивает то, что случилось в одно мгновение...

A.M.: To есть представляет все это через объектив, соотносит с машиной.

**2.8. Триада "Сверх-Я" в кинематографе США**

Поделюсь одним наблюдением: в каждом американском филь­ме обязательно присутствуют элементы, оберегающие систему иде­ологических ценностей зрителя29, подобных тем, которые в совре­менном обществе отстаивают "зеленые", благотворительные орга­низации, социалисты-коммунисты, все те, кто борется за интересы низов общества. Действительно, американский режиссер получает огромные средства на создание фильма от государства, если в ки­нокартине возвеличиваются определенные ценности: семья, вос­питание ребенка, признание фрустрированного, исключенного из социальной жизни или только считающегося таковым народа, ре­лигия и любовь к родине: "Америка! Америка!".

В США невозможно создание фильма, представляющего ка­кую-то фантазию, историю, приключение как самоцель. Существу­ют законные критерии системы, которые нельзя обойти. По ходу сюжета необходимо спасение семьи, детей, инвалидов, нации. Труд­но найти кинокартину, созданную в США, в той или иной сцене которой не появился бы американский флаг.

Следовательно, во всех фильмах — полицейских, комедий­ных, развлекательных, бульварных — присутствуют следующие постоянные:

1) флаг США;

2) подобная фраза: "Я не знаю, куда иду, но есть тот, кто думает обо мне!". Этого высказывания уже достаточно для утвер­ждения существования Бога, и неважно, какого - иудейского, ка­толического или православного. Образ Бога, способного осудить или отпустить грехи, вызывает чувство вины. Но до тех пор, пока

29 Кино становится отменным идеологическим оружием, способным влиять наполитические и экономические события. См. A. Meneghetti. Economia e politica. — Roma:Psicologica Ed., 1999, где автор рассматривает современное лидирова­ние США как следствие, вызванное двумя мировыми войнами.

84

мы полагаем Бога, который обвиняет извне, мы отнимаем у чело­века широчайшую зону моральной ответственности за самого себя;

3) семья; фильм может рассказывать и о разводе, но в конце повествования замечается, что этот развод — ужасная ошибка; или же показывать двух персонажей, в течение всего фильма ва­лящих все в одну кучу, но в финале задумывающихся о совмест­ной жизни, о детях, даже если вовсе не любят друг друга. Поче­му? Потому что хорошо это или плохо, другого пути у них нет.

Существует фильтр, провоцирующий сопряжение лидерства и морали в одно целое. Именно отсюда произрастает система, даже если в некоторых случаях ее корень самоуничтожается или соверша­ет над собой насилие. Следовательно, как бы ни разворачивались события, в финале фильма в эпицентре остаются все те же ценности: семья, родина, обездоленные. Почему именно нищие, обездоленные? Потому что политическая позиция США заключается в следующем: чем больше другие государства будут печься об обездоленных, тем слабее они станут в экономическом и военном отношении. Как толь­ко та или иная нация набирает мощь, США вмешиваются в ее внут­реннюю политику через "зеленых", сферу государственной опеки и даже через коммунистические и социалистические идеи. Действитель­но, где бы социалистическо-коммунистические настроения ни прояв­лялись, они всегда поддерживаются нелегальными структурами США. Почему? Эти идеи — верный способ разорить государство, посколь­ку для свершения революции необходимы финансовые средства и тот, кто их поставляет. И деньги предоставляются иностранной дер­жавой, которая финансирует события такого рода, руководствуясь принципом: "разделяй и властвуй"30.

США полностью осознают то, что показывают в своих филь­мах. Восхваляемая борьба с коррупцией виртуозно используется для убеждения в правоте правительства и стабилизации доверия к системе страны под звездно-полосатым флагом. Начиная с 50-х

30 Действительно, начиная с двадцатых годов XX века, в США невозможны гражданские войны или идеологические революции. Все со всем согласны, не­возможны события 1968 года, невозможно то, что свободно происходит во всем мире: все со всем согласны. Можно допустить появление персонажей типа Эй­зенхауэра, Джонсона, Кеннеди, приводящих всех в восхищение, но не меняю­щих идеи и их суть.

85

годов XX столетия, не создано ни одного фильма, в котором не содержались бы образцовые представления, формирующие опре­деленный образ мышления: США — это демократическая страна, где превозносится определенный стиль семейной жизни и рели­гии. Если же и существует (случайно) коррупция, возглавляемая политиком или негром, появляется герой, всегда истый америка­нец, который спасает честность отношений, восстанавливает рав­новесие в системе правосудия, отстаивает глубинные ценности. Пусть в фильме показываются зло и насилие, но, в конце концов, всегда появляется герой, тесно связанный с семьей, любовью, жен­щиной. Это рефрен, припев, повторяющаяся мелодия музыкаль­ной шкатулки, стереотип, встречающийся во многих фильмах. В сущности, глубинное послание американского кино таково: "Ус­покойся, веди себя хорошо, не дергайся; есть те, которые думают о тебе, присматривают за тобой, хранят тебя". США обладают элементарной, обыкновенной разумностью, способной поддержи­вать всеобщее спокойствие и благоденствие.

Отсюда проистекает современная система социальной помощи, это горячее желание многих народов, абсолютно доверяющих по­казанной в кино реальности, быть близкими США и приобщиться к американскому образу жизни. Мятежные молодые люди восста­ют в обмундированном США стиле, в котором джинсы — отличи­тельный знак номер один. То есть США пекутся о всеобщем благе, помогают всем и собирают деньги со всего мира. Я говорю об этом, чтобы разбудить в вас личностное самосознание, привести к пони­манию игры, в которой мы все участвуем, выходя на экономико-политический уровень. Итак, для получения многомиллионного финансирования все кинематографисты вставляют в свою продук­цию вышеназванную триаду, отчего достоинства фильма уже сами по себе не имеют значения, нужно как-нибудь да отснять его31.

Важно присутствие этих трех принципов, так или иначе обыгран­ных, подспудно, сублимированно подчеркнутых для того, чтобы зри-

31 Речь идет об огромных суммах, потому что данность фильма — это не только видеопленка, но и все, что с ней связано, приносящее невероятные при­были во всем мире: журналы, газеты (марки, обувь, шарфы и майки и т.п.). Существует широкая торговля с лотков, сливающаяся в мощный поток сверх­прибыли.

86

тель после просмотра киноленты ушел с усиленным троеликим "Сверх-Я". И фактически, с нашей точки зрения, подпитка этой триады "Сверх-Я" укрепляет монитор отклонения, источник всех стереоти­пов, подавляющих свободную ответственность человека.

Мой тезис таков: когда мы излишне точно что-то определяем, задаем с чрезмерной догматичностью, то человеческое существо совершает действия в полной уверенности их соответствия указа­ниям Бога, и это убеждение становится совершенно достаточным. Напротив, доказано, что ответственность, полагаемая онто Ин-се, — это более настоятельная, более широкая потребность. Следова­тельно, идея религиозной узаконенности поступка произвольно ог­раничивает потенциал ответственных, служащих росту, высоко­моральных действий человека самого по себе.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СИНЕМАЛОГИЯ**

**Общее понятие**

Синемалогия решает проблему социализации знаний передовой психологии в области исследования общественной динамики. Зна­чение синемалогии состоит в том, что жизненный факт, в своей диалектической полноте представленный фильмом, обсуждается в дифференцированной группе людей с целью опытной проверки со­бравшимися собственной способности к объективному взаимодей­ствию с внешней реальностью.

Онтопсихология с помощью собственного метода способна диаг­ностировать и с очевидностью представлять субъекту его бессозна­тельное, причем *достигаемые ею результаты доказуемы* на меди­цинском, личностном и социальном уровнях.

Синемалогия — один из аспектов онтопсихологического метода — возникла отчасти случайно и отчасти — в силу необходимости.

Случай представился, когда после коллективного кинопросмот­ра я следил за жаркой дискуссией, в ходе которой участники интер­претировали фильм. Несмотря на то, что каждый фильм предпола­гал определенную интерпретацию, подспудная канва которой дол­жна была быть, на мой взгляд, ясна всем, я заметил в ходе обмена идеями и впечатлениями, что каждый из участников обсуждения настаивал на своей точке зрения, решительно противоречившей мнению других. Я видел расхождения в интерпретации зрителями единого факта, представлявшегося мне очень простым.

Я знал собравшихся, поскольку ранее их консультировал, по­этому заметил, что каждый из них прочитывал факт фильма со­гласно проекции собственного комплекса. Я отдавал себе отчет в том, что они наблюдали, слышали и чувствовали исходя из проек­ции собственного комплекса, который уже был выявлен мною в прошлом. Последующие "испытания", в проведении которых при-

90

нимало участие более десяти тысяч человек, показали, что понима­ние фильма, во всех случаях без исключения, в большей степени, чем политическими и социально-культурными критериями, опреде­лялось *тематическим отбором персонального комплекса, или эгоической структуры.*

Поскольку все это чрезвычайно ярко высвечивается на откры­той, публичной встрече, мы имеем дело с лучшей и — если угодно — с всенародной школой психотерапии. Во время просмотра филь­ма происходит расширение в висцеротонической области. В ней сливается, прежде всего, многоголосый материал подсознания, в то время как наиболее глубокое вытеснение можно выявить по эпизо­дам, не замеченным или забытым субъектом.

Моя исходная интуитивная догадка не встретила ни единого исключения: каждый зритель постигал дискурс образов в точном соответствии с проективной потребностью собственного комплек­са. Тогда я понял, что фильм является не только художествен­ным событием и развлекательным действом, не только фактом огромного социального и культурного значения, но и образчиком онейрического искусства. Следовательно, фильм становился *уни­версальным, всеобщим фактом, способным выразить бессозна­тельное как индивида, так и массы.* Фильм вызывал на разго­вор, который помогал выявить проективный характер собствен­ных решений, а также позволял каждому зрителю понять, на­сколько его личное восприятие расходилось с объективным со­держанием образа.

В зависимости от того, в какой мере каждый из нас искажает глубинную объективность фильма, можно определить размеры не­полноценности его "Я", или величину отнятого комплексом у "Я" сознания. Следовательно, насколько субъект эмоционально захва­чен фильмом, настолько он *обладает инструментом сравнения, позволяющим раскрыть себя самому себе.*

Данный метод был необходим для удовлетворения запросов тех, кто уже прошел аутентифицирующую психотерапию, но не намере­вался прибегать к психотерапевтическим консультациям — индиви­дуальным или групповым — для продолжения процесса аутенти­фикации. Требовалась ситуация, вовлекающая субъекта эмоцио­нально, но не затрагивающая его способности к интроспекции и

91

вербализации, которая позволила бы ему отчетливее понять некото­рые моменты и после проведенного сопоставления стать ближе са­мому себе. Эта ситуация должна занимать минимум времени (на­пример, вторую половину дня) и охватывать как можно большее количество людей (сотни и даже тысячи участников).

Просмотр кинофильма оказался идеальной возможностью про­верки аутентичности "Я" и социальных отношений. Фильм, рас­сматриваемый как *онейрический продукт коллективного и инди­видуального бессознательного,* может быть использован для сти­мулирования рефлективного взаимодействия зрителей с целью об­нажения сублимированных констелляций.

Под "синемалогией" понимается подход, исключающий приме­нение базирующихся на традиционной культуре методов исследо­вания в социальной, политической, экономической и художествен­ной сферах. Синемалогия предполагает добровольную решимость выявить происходящее между каждым из нас и кинематографичес­ким дискурсом, поскольку фильм — для многих зрителей — подо­бен протекающему ночью сновидению.

Мы знаем: как только намереваемся рационально вербализо­вать свои переживания и пробуем отдать себе в них отчет, суть первичных процессов нашей жизни от нас ускользает. Когда мы говорим, принимаем решения, мыслим, мы уже пребываем во вто­рой фазе; первичная фаза уже полностью утрачена. Следователь­но, мы улавливаем только одну часть, предустановленную еще преж­де нашего решения. Сновидения — один из путей проникновения в эти скрытые процессы обработки информации, опережающие нас самих.

Фильм, пусть и не приводит зрителя к катарсическому очище­нию, но убедительно показывает, что человек склонен любить и превозносить стиль своего существования, каким бы он ни был. Человек непрестанно воспроизводит собственную шизофрению во всех разнообразных провокациях манящей фантазии, которые, по сути, превращают в миф исторические пределы существования.

*Синемалогия* — *это вербализация семиотического диалога меж­ду зрителем и его воображаемой реальностью.* Кто я в этом диа­логе между внешним образом и образом, который действует внутри Меня? Умение высказаться по этому поводу и есть синемалогия.

92

**Синемалогия - инструмент онтопсихологии**

Синемалогия является одним из инструментов, позволяющих проникнуть в живое психологическое действие человека. Я исполь­зую фильм, чтобы показать стиль жизни, типичный для большин­ства людей, и тем самым обучить интроспекции и способности нахо­дить решения.

Синемалогия в онтопсихологическом понимании представляет собой разбор фильма как определенного образа, постепенно все сильнее и сильнее захватывающего наше воображение, чувства, сознание. Фильм является также продуктом онейрической деятель­ности, а не только производной культуры, которая носит преиму­щественно массовый характер, хотя могла бы быть культурой ис­кусства и ума.

*Синемалогия есть применение психотерапевтического скаль­пеля на социальном уровне.* Следовательно, речь идет не только о психоаналитическом разборе фильма, мною, к тому же, не разделя­емом: если для нас важен его культурный аспект, то для анализа подойдет любой метод, или учение, однако, если мы желаем ис­пользовать фильм как приглашение к интроспекции для аутенти­фикации Ин-се человека, то есть приведения его к психологическо­му здоровью, тогда и оперировать следует иначе.

Смысл синемалогии состоит в использовании фильма какого-либо режиссера с целью выпустить на волю инстинкты и желания, таящиеся в каждом из зрителей. Поэтому истинным объектом ана­лиза является не сам фильм: разбор фильма превратил бы синема­логию в очередной кинофорум или кинодебаты, в кинософию и не дал бы терапевтического эффекта. *Терапии подвергается то, что фильм будоражит в зрителях и от чего рождается другой фильм.* Кинофильм стимулирует проявление тех психических элементов, которые сокрыты внутри нас. Мы получаем возможность увидеть и понять собственные комплексы; зная их, мы обретаем свободу дей­ствия и принятия решений в своей жизни.

Цель синемалогии состоит не в обучении или критическом раз­боре режиссерской работы, а в использовании фильма для анализа людей, переживающих эти образы: зритель эмоционально соуча­ствует именно в том, что его идентифицирует. Тем самым зритель

93

показывает, как он распоряжается своим существованием: факти­чески его жизнь протекает так же, как разворачивается действие фильма. Результаты проведенного нами анализа свидетельствуют о том, что жизнь в своей основе обладает собственным победным про­ектом, доступным для всех, но реализуемым лишь немногими. Сле­довательно, при анализе внешнего образа мы можем разглядеть заблокированные моменты наших знаний.

Мой опыт показывает, что *достаточно увидеть первые три-четыре сцены фильма крупного режиссера, чтобы понять и пред­сказать весь дальнейший ход фильма и его финал,* подобно тому, как по первому образу сновидения я могу определить, чем закон­чится история жизни субъекта, поскольку режиссером сновидения является разум бессознательного. Фильм есть ни что иное, как онейрическое действие.

Для проведения синемалогии подходят практически все филь­мы, но особенно те, которые вызвали неподдельный интерес и полу­чили широкое признание публики в мировом масштабе: фильм нра­вится, манит, невольно вовлекает в обсуждение, не говоря уже о возникающем интересе к режиссерским находкам, цветовому реше­нию, операторской работе и так далее, что в совокупности создает дополнительный неясный мотив, побуждающий к просмотру нашу­мевшей киноленты. Этот подспудный мотив может быть назван "эмоциональным коэффициентом" кинофильма. Как правило, фильм — это всегда сюрприз для всех своих создателей (продюсера, режиссера, актеров и т.д.).

В чем заключается притягательность кинофильма? Почему это происходит?

Научная психология исследует ориентированное и вовне, и вов­нутрь поведение как отдельного индивида, так и общества в целом, что позволяет познать "quid", сущность данного человека, публи­ки, общества. Узнав, что они собой представляют, можно эффек­тивно способствовать развитию данного индивида или контекста.

Зная суть вещи, я волен содействовать ее дальнейшему развитию или деградации, поскольку знание того, кто есть данный человек, что собой представляет данное явление, идентифицируется с их сущ­ностной структурой. Таким образом, мое знание становится *влас­тью над глубинным основанием* данного индивида или группы.

94

Что кроется за этой историей, за движением потока образов, связанных единой целью, задаваемой и искомой конституцией са­мого человека? *Понимание образов, которыми живет, питается, развлекается человек, означает знание того, "кто он есть", "что он собой представляет" ;* это знание можно использовать и для лечения человека, и для содействия его дальнейшему росту.

Синемалогия — это особый способ интроспекции мира образов, сопряженных воедино определенной целью, историей, процессом и отражающих стремление быть или не быть, вести тот или иной образ жизни.

Почему тебе нравится этот образ? Почему он привлекает тебя? Почему он тебя волнует? Почему ты его ненавидишь? Почему от­вергаешь его?

Образ позволяет проявиться внутреннему миру, а наблюдение за чередой сменяющих друг друга синхронизированных образов дает возможность понять то, что они провоцируют, на что воздей­ствуют. Внутреннее содержание зрителя провоцируется и поэтому проявляет себя, что и позволяет его "увидеть".

Сквозь вереницу сменяющихся образов мы улавливаем прояв­ление интенциональности бессознательного, но не режиссера, а зри­теля. Действительно, в синемалогии режиссер важен как "личность" и никогда — как "режиссер": нас интересует человек — такой, каким он был всегда, каков он сегодня и, если мы продолжим существование, — каким будет завтра. Режиссер также познается и воспринимается через его страдания, муки, как действующее лицо тех образов, которые он выбирает ради игры или в силу коммерчес­ких соображений, ради собственного удовольствия, ради поэтики или в воспитательных целях.

Фильм, основной целью которого является развлечение, спосо­бен провоцировать самовыражение индивидов-зрителей. Кино раз­влекает или "отвлекает", заставляя бессознательное выйти наружу. То же самое происходит и с создателями фильма, однако в синема­логии нас интересует уже готовый продукт — отснятый фильм и то, что ему удается спровоцировать. Через фильм выказывает себя бессознательное (комплексы, негативная и позитивная психология) — от первичной данности Ин-се до высшей сублимации или рацио­нального смещения "Я".

95

Действительно, мы вправе заявить: "Скажи, какой образ увле­кает тебя, какой образ тебе близок, задевает тебя, и я скажу, кто ты и что собой представляешь".

Естественно, для того чтобы синемалогия (как и любой другой способ обращения к онтопсихологии) оказалась эффективной, не­обходима "высшая решимость" к достижению большего. Поэтому если кто-то приходит на данное мероприятие с целью посмотреть кино, подискутировать, выступить в дебатах "круглого стола" или кинофорума, то он "ошибается адресом" — все это не имеет ника­кого отношения к синемалогии.

В процессе синемалогии важно понять, что именно нас "захва­тывает": если меня увлекает данный сюжет или образ, то, вне вся­кого сомнения, я — такой же, как и увиденное. Если я никак не связан с этим образом, то не иду за ним. Иное, отличающееся от меня, не может повести за собой. Все то, что меня затрагивает, влечет, вызывает тем или иным способом эмоцию, то есть "действие во мне", меня идентифицирует. *Значение синемалогии состоит в том, чтобы представить кинематографический вариант факта жизни в его диалектической полноте разноплановой группе лиц с единственной целью проверить в каждом из участников его спо­собность взаимодействовать с реальностью.*

Итак, синемалогия с онтопсихологической точки зрения — это ожидание эмоций каждого зрителя, необходимых для проведения идентификации, в том числе рациональной: бессознательное стано­вится доступным для "Я", в данном случае для превосходящего "Я" психотерапевта, который способен идентифицировать и разъяс­нить состояние зрителя. Тем самым психотерапевт говорит: "Если ты отождествляешь себя с данной ситуацией, значит она — твоя, и твоя жизнь завершится точно так же, как история в фильме".

Практически синемалогия стоит на службе у жизни, аутенти­фикации.

**Глава первая. Виды синемалогии**

*Я есть. Но никто не знает, что такое ошибка...*

**1.1. Терапевтическая синемалогия**

Современная психотерапия стремится найти такие спосо­бы проведения анализа психики, которые позволяли бы охва­тить одновременно большое число людей. Наряду с огромны­ми трудностями, сопряженными с формированием высококва­лифицированных психотерапевтов (к коим относятся естествен­ный отбор, многолетняя специализация, профессиональный опыт в условиях социального невежества, абсолютная диск­риминация психотерапии со стороны научной медицины, слож­ности урегулирования на уровне закона, возникающие как следствие чистейшей, тончайшей связи психотерапевта с внут­ренним миром человека и т.д.), еще два фактора существенно препятствуют самоутверждению передовой и высокоэффек­тивной психотерапии: ее высокая стоимость и длительность процесса.

В своей клинической практике помимо индивидуальных и груп­повых сеансов психотерапии я использую такие методы работы с клиентами, как имагогика, психотея, синемалогия и аутогенез. Данные формы работы могут быть применены к аудитории, на­считывающей более ста человек, что и происходит в моей ежед­невной практике. Факт неизменного участия множества людей в мероприятиях такого рода доказывает соответствие конечных ре­зультатов работы тому, что предусматривается и гарантируется с самого начала.

*Онтопсихология — это наука, способная обнаружить фор­му, задаваемую Бытием как целым.* Практически онтопсихология пред­ставляет собой видение, позволяющее перевести в новое измерение всю систему сознательного и жизненно-практического познания. Это ста-

98

ло возможным благодаря тому, что онтопсихологии удалось уточ­нить параметры знаний для нахождения в непосредственном опыте решения многочисленных проблем человечества.

В реальности онтопсихология нацелена не на утверждение опре­деленной идеологии: она стремится достичь *гедонистической прак­тики* как упорядоченной и эстетической формы Бытия.

Такая форма выказывает себя в материальных образованиях, или феноменах существования, соответствующих собственным ин­дивидуациям бытия, то есть тому, чем является каждый из нас как место действия жизни, как точка отсчета аффективной и социологи­ческой среды, как носитель истории.

За длительный период работы, этапы которой отмечены пятнад­цатью международными конгрессами, были разработаны и усовер­шенствованы прикладные инструменты онтопсихологического по­знания. Их утверждению предшествовало глубокое и тщательное изучение ядерной физики, медицины, психоанализа, психологии и социологии, религии и философии. Глубокое понимание высшего научного знания, послужившего развитию человечества, позволило онтопсихологии не только его синтезировать, но и пойти дальше.

Раскрытие связи между конкретными внешними явлениями и психической реальностью, точное описание характера протекаю­щих процессов, внесение необходимых поправок в топодинамическую систему психики, разработанную в течение длительного пери­ода — от классического психоанализа до современной межличност­ной психологии, — привели к удивительному открытию: психика обладает собственными каналами действия во внешнем мире, рав­ными по эффективности и интенсивности действию внутри организ­мической данности субъекта. Это сетевое действие психики получи­ло название *семантического поля.*

Онтопсихологическая концепция семантических полей позволя­ет убедиться в том, что протекающие в человеке психические про­цессы воздействуют на его окружение точно так же, как влияют на внутреннюю данность самого организма, в котором они протекают: психическая реальность человека, сознает он это или нет, оказыва­ет влияние на функциональную и органическую жизнедеятельность другого организма, на процесс выработки психических решений субъектами-получателями.

99

Проявления семантических полей, как правило, выходят за рам­ки восприятия, доступного логико-критическим способностям и от­правителя, и получателя.

К сожалению, вплоть до сего дня реальность семантических полей не получила должного освещения в исследованиях психоло­гии, ядерной физики, астрофизики. Речь идет, прежде всего, об этих науках, поскольку феноменологическая очевидность индук­тивно-дедуктивного продвижения психологии будущего будет зало­жена теми учеными, которые в настоящее время исследуют прояв­ления чистой энергии в масштабах космоса.

Глубинные законы, по которым незримая энергия действует в космическом пространстве и всевозможных параллельных или иных мирах, подобны принципам действия *энергии внутри психического мира человека.*

На уровне, предвосхищающем так называемую область рацио­нальности в психической деятельности человека, онтопсихологичес­кая школа открыла существование устройства, вносящего и фикси­рующего навязчивые идеи и вызывающего психопатологические яв­ления в самом человеке и вовне его. Этот механизм был назван *монитором отклонения.*

Именно в глубинах человека, между организмическим Ин-се и сферой комплексов, в преддверии сознания, встроен модулятор пси­хической энергии, приводящий к единственному результату — па­тологической или танатической фиксации. *Заражение инстинктом смерти происходит через взаимодействие с психической средой:* он не передается наследственным путем. По прошествии несколь­ких лет инкубационного периода, большая часть которого прихо­дится на детский возраст, монитор отклонения обнаруживает себя во всех проявлениях патологической динамики. Патологические явления сводятся к стилю поведения и соматическим заболевани­ям, уже изученным официальной наукой с помощью собственных Методов исследования.

Онтопсихологическая система практического познания опирает­ся на индивидуальную и групповую психотерапию, синемалогию, онтотерапию, аутогенез, ОнтоАрт, и, в особенности, имагогику1 .

1 Подробнее об онтопсихологическом видении, ее инструментах и их при­менении см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. Указ. соч.

100

Таким образом, *синемалогия представляет собой использова­ние кинофильма, рассматриваемого в качестве продукта инди­видуального и коллективного бессознательного с целью осозна­ния психобиологических процессов, которые протекают в нас без нашего ведома.* Для корректного использования метода синемало­гии требуется большой опыт работы с миром образов.

*Образ определяет собой некую динамику, отсылает к ней.* В онтопсихологии разработан критерий обнаружения значений обра­зов, получивший название "имагогика" — системное, аналитичес­кое изучение образа таким, каким он возникает в психической це­лостности. Следовательно, имагогика — это точное раскрытие пси­хической деятельности или соотношений психики со всей экзистен­циальной феноменологией конкретного субъекта.

"Аутогенез" — это взаимодействие "Я" с собственной организ­мической данностью, действующей в единстве с космосом.

"Онтотерапия", помимо общего обозначения онтопсихологичес­кой практики, определяет процесс раскрытия стиля поведения, или комплекса, или черт характера отдельного человека, которые опоз­наются только в гетерогенной группе, насчитывающей более пяти­десяти человек. Таким образом, речь идет о восстановлении струк­туры всей констелляции поведения, сегментированного в конкрет­ном человеке, но сказывающемся на всей области деятельности че­ловека как социального существа.

"ОнтоАрт" — это эстетическое постижение формы, которая точно определяет Бытие и несет позитивность воспринимающему ее чело­веку.

Вышеперечисленные инструменты оперативного познания онтоп­сихологии прокладывают современной науке путь к непосредствен­ному и очевидному раскрытию этиологии тех феноменов, которые обычно изучаются уже после того, как привели к боли или смерти. Исследование же психики показывает, что вся ее деятельность на­правлена на достижение человеком самореализации и радости.

Онтопсихологический тренинг, опираясь на анализ глубинной реальности и ее законов, позволяет вновь пролить свет на то, что когда-то уже принадлежало субъекту. Человек получает возмож­ность с самоочевидностью осознать бессознательное. Обратив свой пытливый взор на удивительное бессознательное, мы неизбежно

101

вступаем в контакт с чудесным, высшим миром образов. Следова­тельно, речь идет об обращении ко всякому чистому эстетическому выказыванию себя индивидом, то есть к очевидности изначальной формы, уже присущей бессознательному отдельно взятого человека или группы людей2.

**1.2. Дидактическая синемалогия или синемалогия аутентификации**

**1.2.1.**

В своей деятельности я всегда руководствовался подходящим моментом, а не заданной программой: я отталкивался от фактов, от стремительности развития проблемы. Таким образом, если вначале я использовал кино для проведения психотерапии, то Сегодня, имея дело с более подготовленной публикой, я стал применять этот инст­румент для критического упражнения сознания.

Подлинная проблема всего общества состоит в том, как органи­зовать креативность. Лечить — это второстепенная проблема, воп­рос восстановления на прежнем месте. Сначала необходимо пред­восхитить замысел, заключающий в себе спокойное, глубокое, воз­рождающее видение, являющееся функциональным предвидением контекстов, которые, перемежаясь, могут открывать возможность для эволюции идентичности субъекта, коллектива, общества — того, что является жизнью для этого тела, этой среды и т.д.

Термин "терапия" всегда имел отношение к медицине: даже если изначально слово "терапия" означало "внутреннее лечение", то историческую правду, как бы то ни было, устанавливает мода. Вернее, свойственный определенному периоду способ понимания, видения определяет правду на тот момент; неважно, соответству­ет этот способ понимания истине или нет. Сегодня большинство молодых людей считает музыкой то, что при объективном рас­смотрении оказывается музыкой шизофрении; тем не менее, бес­полезно противостоять этому, потому что демократическая масса говорит о спросе на эту музыку, и, следовательно, в этом состоит правда.

2 См. A. Meneghetti. L'In Se' dell'uomo. Op.cit.

102

Натиск времени, напор истории насильственным образом пре­ломляют истину. Вот что мы должны иметь в виду, будучи соци­альными операторами, претендующими на роль авангарда совре­менной гуманистической культуры, а значит должны исходить из человека сегодняшнего, такого, каков он есть "здесь и сейчас", со всеми его социальными, полицейскими, государственными установ­ками (будь то Падуанские правила или что-то другое). Масса лю­дей выражает себя таким образом, и с ней бесполезно сражаться — лучше использовать ее, во всем под нее подстраиваясь.

Я всегда был озабочен созданием научной альтернативы на бла­го всего человечества; раз уж мы живем на этой планете, попытаем­ся сделать ее лучше, насколько это возможно. Сегодня на уровне ООН, ЮНЕСКО ощущается потребность в таком видении мира, которое начнет действительно отходить от болезни. Уже многие понимают: продолжая заниматься ассистенциализмом (всегда бу­дут существовать двойные подходы — для неполноценных и для нормальных), нельзя рассчитывать на эволюцию, на прогресс. По­этому, если ты хочешь заниматься наукой, искусством, необходимо проявить себя подлинным гуманистом, который подчеркивал бы важность, достоинство, успех, реализацию человека-победителя, здорового человека, ответственного строителя своего времени и сво­ей истории.

**1.2.2.**

В настоящее время именно синемалогия представляет собой наи­более эволюционировавшую форму психотерапии, значительно опе­редившую своих предшественниц. В сущности, психотерапия рож­дается в ответ на проблемы коллективного невроза, представляя собой метод работы с людьми, которые не соответствуют принятым в обществе нормам умственного развития, не поспевают за стандар­тами образования, за профессиональными требованиями. Таким образом, психотерапия ориентировалась на проблемы людей, вы­бывших из социальной игры, хотя тщательный анализ данных про­блем обнажает их сходство с содержанием тайников внутреннего мира важнейших персонажей общественной жизни, признаваемых выдающимися деятелями науки, искусства, политики, экономики,

103

религии, морали, кино, театра — всех сфер так называемой массо­вой, а также классической культуры.

Большинство распространенных культурных течений, начиная с VI века (Расин, Гольдони, Альфьери) и по сей день, является лишь верхушкой айсберга патологий, скрывающихся за так назы­ваемой загадкой высокой чувствительности художника. Эта тайна выгораживает многое из происходящего в социальной сфере — в кино, культуре, финансах, политике и т.д.

Кроме того, необходимо отметить, что традиционная психотера­пия до сих пор вращается вокруг невротических проблем, все еще пребывая на подступах к существу человека и предваряя достиже­ние нормы гуманистической культуры. Но, если психотерапия справ­ляется со своей задачей, что верно, по крайней мере, по отношению к онтопсихологической практике, мы, без сомнения, сможем спо­собствовать дальнейшей эволюции науки, культуры, техники.

**1.2.3.**

*Синемалогия означает исследование и анализ содержания ки­нофильма с целью проверки оперативности, или функциональнос­ти, онто Ин-се человека,* будь то зритель, режиссер или актер. Подобное исследование позволяет установить ценность и значение тех динамических составляющих кинофильма, которые взволнова­ли, затронули, активизировали зрителя. Анализ показывает, слу­жит ли динамика фильма гуманистической функциональности (идет на пользу личности, укрепляет здоровье, приносит освобождение и т.д.) или же потворствует дальнейшему самоотчуждению, фиксиру­ет застой, а значит, исподволь загрязняет, инфицирует человека.

Итак, синемалогия означает выявление той логики кинематог­рафического образа, которая предусмотрена фундаментальным кри­терием человека, онто Ин-се. В этом смысле синемалогия могла бы стать отправной точкой, базовым принципом, применимым в сфере искусства, информации, коммуникации — повсюду, где присутствуют движущиеся и движущие образы (театр, кино, реклама и т.п.).

Термин *"синемалогия"* происходит от слов *"Cine"*3*, "синема",* которые восходят к греческому корню и означают действие, образ в

3 Кино... от греч. "kineo" — двигаю, двигаюсь. *Прим. пер.*

104

движении; и *"логия"* от лат. *"logos" —* наука, познание, рассужде­ние, способ анализа. По сути, синемалогия позволяет воспользовать­ся логикой с целью различения позитивности или негативности фильма для сознания, для человеческого существа в его современном соци­альном контексте. Иными словами, синемалогия выясняет, побуж­дает ли данный фильм человека к большему развитию или, наобо­рот, тормозит его, ограничивает, провоцирует регресс, в котором человеческое сообщество отнюдь не испытывает недостатка.

**Глава вторая. Методология**

**2.1. Критерии онтопсихологического анализа**

Онтопсихологическое видение всегда позитивно. Это практи­ка основополагающего критерия жизни, определяемого как онто Ин-се. Однако для того чтобы отличить его от всех остальных критериев, необходимо преодолеть барьеры, веками выстраивае­мые в культуре. Вполне возможно, что препоны, устанавливае­мые культурой, изначально служили человечеству, но со време­нем превратились в источник отклонения от базового критерия жизненного эгоизма. Онтопсихология вынуждена настоятельно разъяснять негативные аспекты, поскольку для достижения ис­точника биологической и психической силы необходимо преодо­леть негативные искажения. Возможность обсуждения негатив­ных аспектов основывается именно на том, что онтопсихология владеет базовым позитивным критерием.

При анализе любого фильма, рассматриваемого как продукт психологии человека этой планеты, возникает ощущение, что кинолента была создана экспертами в области онтопсихологии. Онтопсихология — наука точная, поскольку применение кри­териев онтопсихологического анализа как к вымышленным, так и к реальным историческим событиям позволяет обнаружить структуры, вылепливающие и обусловливающие психическую деятельность. И те явления психического мира, которые кажут­ся оригинальными и выстраивающими новое будущее, в дей­ствительности дублируют монитор отклонения, то есть пред­ставляют собой копию структуры, встроенной, привнесен­ной в человеческое поведение, но не укорененной в само основание деятельности человека. Процесс создания фан­тазийного произведения, будь то кинофильм, музыка, сказка

106

или картина, неизбежно осуществляется в рамках программ и стереотипов, прошедших обработку монитора отклонения. Автор ху­дожественного произведения как робот следует механической страте­гии, универсальная база программирования которой и была открыта онтопсихологией.

Онтопсихология способна идентифицировать любые психологи­ческие процессы, относящиеся к человеку, исходя из двойственно­сти переживания им собственной психической деятельности. Вся феноменология психической деятельности — сновидений, эмоций, мыслей и др. — основана на двух процессах: первый управляется монитором отклонения и приводит к состоянию экзистенциальной шизофрении, второй — действием онто Ин-се. *Любое историчес­кое событие, всякое поведение опознаваемо через критерии либо монитора отклонения, либо деятельности онто Ин-се.*

Психическая деятельность в себе — едина; она рождается, со­образуясь с единым целостным проектом. Однако в становление цивилизации на нашей планете вкралось искажение, вносимое мо­нитором отклонения. Открыв базовые критерии поведения психи­ки, онтопсихология способна отличить внесенные монитором откло­нения искажения от чистоты, творящей онтический аутогенез. В процессе психотерапии корректируются отклонения для восстанов­ления целостности онто Ин-се. Анализ кинофильма позволяет рас­крыть универсальный характер поведения людей в большинстве ситуаций. Синемалогия — это школа, помогающая каждому чело­веку с помощью научных инструментов восстановить точность сво­его жизненного импульса.

**2.2. Природный критерий**

Что предполагается прояснить с помощью синемалогии? Ана­лизируется не столько сам результат кинопроизводства или объек­тивно существующее произведение, сколько фундаментальные темы, базовые предпосылки его создания и восприятия. Выделение при­змы, через которую автор создает, а зритель воспринимает кино­картину, открывает возможность эволюции несущей динамики внут­реннего мира данного индивида и, как следствие, дает объективную проекцию, то есть объективное видение мира.

107

Проекция может быть кинематографической, визуальной, куль­турной, художественной, политической: в конце концов, все явля­ется проекцией. Речь идет об выделении и анализе тех элементов, которые объясняют, показывают, указывают на причинность и цель определенного самодвижения, действия. Это действие может быть фильмом, комедией, политическим выступлением, массовой демон­страцией, революцией — всем, что представляют собой деяния че­ловека в этом мире. Итак, мы проводим анализ по следам свершив­шегося факта. Мы смотрим кинофильм или спектакль весь цели­ком, вдумываясь, наблюдая, соучаствуя, сопереживая, а потом про­водим самоанализ, проверяем себя, что необходимо для последую­щего продвижения.

И если таков элементарный аспект синемалогии, всегда пресле­дующей точно поставленные цели, то в ракурсе психологии лидера, психологии тех, кто желает внести вклад в развитие общества, ее смысл заключается в обнаружении, определении, анализе основа­ния, ростков, мотивов, элементов, причин, приводящих к взаимно­му сплетению ряда динамик. Этот динамический комплекс, или причинная, конечная мотивация кинофильма, определяет, позитив­ными или негативными будут последствия, однозначно детермини­рованные самодвижением образов.

Причину высвечивают, прежде всего, плоды, результаты. Имен­но они разъясняют движущие мотивы кинофильма, придают вне­шний облик интенциональности, замыслу писателя, режиссера. Режиссер, занятый постановкой спектакля собственной или обще­ственной жизни, созданием произведения искусства, возможно, намеревается создать нечто образцово-показательное, пусть и воз­никшее путем сублимации и переноса, но в любом случае высту­пающее свидетельством человеческой культуры, специфики чело­веческого существа. В произведении можно усмотреть отражение исторической ситуации, но такое истолкование останется целью самого себя.

Напротив, синемалогия не занимается истолкованием как само­целью, исследуя киноматериал для идентификации оснований, ве­дущих к нежелательному результату, к тем последствиям, которые противоречат интенциональности изначального движения человека, онто Ин -се.

108

Таким образом, с одной стороны, мы обладаем кодом жизни, проиллюстрированным пятнадцатью критериями онто Ин-се1 . Лю­бые культура, кинофильм, художественное произведение рассмат­риваются с точки зрения динамики онто Ин-се: все то, что совпада­ет с его пятнадцатью феноменологическими характеристиками, яв­ляется истинным, настоящим, то есть подобным, совпадающим, ISO ("изо" - одинаковым): одинаковым тому, что меня обосновыва­ет, тому, что совпадает с ростом жизни. Все то, что отличается от критерия "изо", предстает как историческая данность, как свидетельствование, как риторика или политика, но является нефункци­ональным, неистинным, не питающим успех.

Итак, синемалогия состоит в распознании чего-либо с помощью пятнадцати характеристик онто Ин-се, служащих росту мотиваций. При их отсутствии необходимо выделить и идентифицировать те мотивации, которые приводят к обратным - патологическим, раз­рушительным результатам. В этом и заключается основная дина­мика синемалогии. В сущности, речь идет о том, чтобы проанализи­ровать увиденное для лучшего понимания самого себя. Я вижу зеркальное отражение, могу его проанализировать и в свете резуль­татов идентифицировать то, что мне подходит или нет. Удовлетво­ряющие меня результаты всегда равнозначны, совпадают с пятнад­цатью характеристиками феноменологии онто Ин-се.

**2.3. Дидактическая методология**

При проведении клинической синемалогии необходимо отдаться чувствам, позволить себе переживать, проникаться, страдать, вол­новаться, симпатизировать образам фильма. Синемалогия, ориен­тированная на оттачивание профессиональных навыков, предпола­гает отстраненный просмотр киноленты. В этом случае необходимо использовать рациональность и не поддаваться эмоциям, наблю­дать происходящее на экране, не загружая себя. Именно такой должна быть позиция психотерапевта при работе с клиентом: сле­дует все видеть, но эмоционально не тонуть в субъекте.

1 Пятнадцать характеристик онто Ин-се, выделенные с помощью онтопси­хологического анализа, описаны в последней главе книги A. Meneghetti. L'In Se' dell'uomo. Op. cit.

109

Очевидно, что кроме шлифования собственного исследовательско­го подхода каждый в меру честности перед самим собой подвергается косвенной психотерапии, узнавая тип личностного вклада в опреде­ленные отношения или ситуации. Зритель может выявить тот ключ, которым пользуется его "Я" с целью доступа к бессознательному.

Синемалогические занятия могут проводиться с лечебными це­лями для страдающих неврозами в традиционном понимании этого недуга. В этом случае синемалогия носит характер экзистенциаль­ной психотерапии. Ниже приводится материал синемалогических исследований, ориентированных на ученых. Такие занятия пред­назначены тем, кто в чистых изысканиях желает понять принципы действия Ин-се человека, стоит ли оно за болезнью или за самовоз­величиванием, проявляется ли оно в истории либо пребывает в ме­тафизическом измерении.

Кроме того, использование аутентифицирующей синемалогии может определяться запросом, уровнем культуры, степенью само­понимания публики. Не существует абсолютных стандартов, любая вещь реальна сама по себе, а также реальна, но уже по-иному, для своего потребителя или наблюдателя.

**2.4. Познание**

Рассуждая о сущности синемалогии и основах кинематографи­ческого искусства, следует помнить о том, что человек — существо познающее. "Познание" означает соучастие в бытии: человек про­никает внутрь познаваемой им вещи — человека, пространства и так далее. В жизни мы познаем посредством многочисленных кон­тактов; оптимально умение понять с помощью сознания все то, внутрь чего мы проникаем при контакте (здесь вновь речь идет о широчайшей сфере семантических полей). *Познание, происходя­щее в экзистенциальном переживании, есть соучастие в движе­нии явлений согласно их ноуменальной сокровенности.*

Именно такой опыт дает начало многогранным формам позна­ния. Например, понять содержание книги позволяет отбор совокуп­ности знаний, осуществляемый разумом. Сначала мы улавливаем смысл, а затем подключаем воображение, чувства, интуицию, ассо­циации и т.д. Во время просмотра фильма происходит обратное:

110

зрителя через его эмоциональные психосенсорные центры захваты­вают звуки, краски, эмоции, ассоциации на основе мнестических отпечатков; затем он производит сущностное сокращение, то есть приходит к разуму, рассудку, осознанию фильма.

Познание представляет собой не структурное восприятие объек­та: оно происходит из акта сознания как интуитивного постижения объекта. Только при таких условиях познание становится сущност­ным видением. За внешней множественностью наблюдаемых пред­метов движется одна динамика, зачастую скрытая от сознания смот­рящих. В зрительном восприятии участвуют не только глаза: по­знает все тело целиком, подвергаясь внутри себя многочисленным энергетическим психосоматическим трансформациям, вследствие чего субъект становится объектом, оказывается другим.

Переживание, по своей динамической сути, передается не от субъекта к объекту, а лишь от субъекта к субъекту, от сокровенно­сти к сокровенности. Дуалистический взгляд на отношения *с* объек­том постоянно ориентирует на нечто внешнее и ведет к искаженно­му видению реальности субъекта. Таким образом, акт становления, не будучи одновременно и актом сознания, приводит к запаздыва­нию, неполноценности, раздвоенности "Я", которое разрывается между тем, что воспринято, и тем, что осознано. Здоровое, целост­ное сознание является отражением континуума ноуменальной со­кровенности, точкой опосредования психической энергии, то есть вместилищем того образа, первое проявление которого и становится феноменом данного опосредования. Все это доступно исключитель­но субъективной очевидности, и предстающий вовне знак мы вос­принимаем как нечто непонятное.

*Образ выражает интенцию,* то есть выводит наружу энергети­ческий вектор динамики; образ нельзя постичь через его структуру, но лишь как модус запредельности, имманентной бессознательно­му. Значит, образ — это динамическое опосредование бессозна­тельной структуры, пережитой субъектом, пусть и с отрицательны­ми для него последствиями. Интенциональность образа отчуждает своего зрителя от собственной субъективности: образ структуриру­ет смотрящее на него "Я".

Сознание динамического реализма образов фактически усколь­зает от рационального контроля.

111

"Кино" — это процесс исторического разворачивания событий. Процесс разворачивания фильма порождает эмоции. Определить и распознать действие фильма можно лишь через кинематографичес­кие семантики. Смысл фильма можно уловить только в сфере ирра­ционального, задающего, однако, порядок — в сфере рационально­го. Фильм, как и всякий другой продукт внутренней деятельности человека, поддается пониманию, прежде всего, с помощью онтопси­хологического метода психодинамической интроспекции.

"Кинезис" (от греч. "κινησις") или "cine" означает: динамика, действие, движение. Через вымышленный образ мы можем постичь действие, управляющее нами. Я существую меж двух действий: одно из них — я, смотрящий, и второе — тот образ, который возникает во мне.

Однако прежде необходимо установить, действительно ли мы сами выбираем события и образы, или это образы, навязчивые идеи, мысли находят нас, или же имеет место и то, и другое.

**2.4.1. Вытеснение первичных процессов**

"Вытесненное" — психоаналитический термин, указывающий на ту реальность, которая управляет жизнью, обусловливает ее, оставаясь при этом непознанной, смещенной в глубины забвения, то есть цензурированной.

Фрейд понимал под вытеснением квант психобиологической жизни (секс, способ мышления, агрессивность, гордость победите­ля, эгоизм и т.д.), глубоко спрятанный в субъекте, но остающийся активным. Психоаналитический процесс, по Фрейду, либо анали­тический, по Юнгу, состоит в извлечении вытесненного из глубин бессознательного на поверхность логического сознания, то есть в обнаружении вытесненного и выведении его на уровень сознатель­ной деятельности2.

2 Подробнее о первичном и вторичном вытеснении с точки зрения онтопси­хологии, а также о других механизмах защиты см. А. Менегетти. Клиническая онтопсихология. - М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1997 г.; под­робнее о различии между концепциями кармы, вытеснения, комплекса и мони­тора отклонения см. A. Meneghetti. La struttura etica della personalità. "La diadepatologica". - Roma: Psocologica Ed., 1996.

112

Синемалогия, прежде всего, позволяет определить комплекс человека, то есть ту его искаженную часть, которая незримо, ис­подволь обусловливает все рациональные процессы, структурируя поведенческий стиль. Поведение рационального, или сознательно­го, "Я" — покорное исполнение скрытого, вытесненного сценария. По-моему, каждый человек считает себя самостоятельным, хозяи­ном собственной жизни, не подозревая о существовании внутри чего-то, использующего его в собственных интересах. Более того, руководствуясь высшими, как нам кажется, ценностями, мы зача­стую становимся марионетками того, что управляет нами в мире и условно именуется бессознательным. Синемалогия позволяет выч­ленить и проанализировать восприятие образа (в данном случае образа кинофильма) зрителем подобно тому, как в процессе пси­хотерапии интерпретируются сновидения с целью обнаружения комплексов, всего того, что вредит выверенному поведению здоро­вой личности, будь то в моральном, психологическом или сомати­ческом плане. Поэтому многие переживания, вызванные филь­мом, ассоциируются с воспоминаниями детства, со сновидениями. На этапе аутентификации и развития с помощью синемалогии воз­можно выявить изначальное здоровье человека, то есть обнару­жить ту глубинную часть его психики, которая реально предше­ствует всякому комплексу, мнению, надстроенной в детстве струк­туре и позволяет вести зрелую жизнь истинного человека, напоен­ную душой.

Стороннему наблюдателю синемалогия может показаться теат­ральным представлением, вызвав лишь любопытство, но данный метод позволяет мне проникнуть внутрь души, вызволенной из-под власти комплексов, освобожденной от дистонических нарушений и потому творящей жизнь. Следовательно, я использую фильм в ка­честве материала для сопоставления, как диалектический инстру­мент непосредственной клинической аутентификации человеческого бессознательного.

**2.4.2. Подавление**

Часто один человек забывает определенную сцену или персонаж фильма, а другой проявляет к ним повышенный интерес, наполня-

113

ясь эмоциями. Синемалогия позволяет субъекту понять, как в дей­ствительности активизируется механизм подавления.

Подавление представляет собой наиболее непосредственную и простую для "Я" защитную форму. Подавление — это бегство, сво­еобразный способ избежания, аннулирования определенных чувств, которые могут подвергнуть опасности самоуважение, ценность "Я", поколебать его престиж. "Я", защищающее себя с помощью подавле­ния, отталкивает все то, что доставляет боль, и способно вступить в конфликт с принципами самоутверждения данного субъекта. Речь идет о невротическом "Я", отстраняющемся от боли как от источни­ка напряжения: не имея мужества для очной ставки с проблемой, "Я" уклоняется от ее решения. Напротив, человек, стремящийся полностью владеть самим собой, преодолевает конфликт, признает новые требования реальности, соизмеряет себя с ними, принимает трудность апории, дабы включить ее в целостную иерархию самосоз­нания. При подавлении же несовместимость с реальностью сохраня­ется, несмотря на то, что мешающая ленивому "Я" потребность в данный момент загоняется в бессознательное.

**2.4.3. Компенсация**

Изначально процесс компенсации необходим самой жизни3. Че­ловек не смог бы выжить в этом мире, полном всевозможных катак­лизмов, и даже не смог бы стать взрослым, если бы не обладал компенсаторным рефлексом. Однако зачастую комплекс вины со­здает алиби, чтобы заместить им более тяжелую моральную обязан­ность. Многие люди компенсируют глубинные потребности сознания легализованными оправданиями (часто религиозного характера). Вина разветвляет собственное содержание в компенсаторном инстинкте и тем самым сводит реально породившую ее причину к небольшому дефекту, пусть и вызывающему тревогу. Естественно, компенсация никогда не действует в одиночку: динамически она всегда объедине-

3 Понятия органической неполноценности и гиперкомпенсации были введе­ны в психологию и детально разработаны Адлером. Действие механизма ком­пенсации легко обнаружить уже на уровне физиологической деятельности раз­личного рода: когда один орган не справляется с выполнением возложенной на него функции, деятельность другого органа интенсифицируется.

114

на с процессом подавления. В то время как подавление говорит "нет" вплоть до исключения проблемы, компенсация говорит "да", согла­шаясь на участие в драме исполнения долга, однако затем уклоняет­ся от принятых обязательств с помощью алиби, позволяющего со­знанию трудиться во имя менее болезненных заменителей.

При проведении синемалогии эксперт способен определить мо­мент включения процесса компенсации, завершаемого процессом по­давления: какой образ фильма или стиль поведения героев неприем­лем, неприятен для субъекта и вызывает у него чувство неловкости. Совершение одного-единственного позитивного действия заставляет сознание молчать о невыполненном, но все еще актуальном долге. Оставшееся содержание вытесненного будет "затоптано" подавлени­ем. За многими идеологическими, религиозными ожиданиями со всей очевидностью прослеживается наличие механизма компенсации. Просмотр кинофильма позволяет человеку понять проявленную им нечестность по отношению к самому себе из-за боязни радикального изменения собственной, уже закостеневшей жизни.

Данная защитная структура обнаруживается в различных спо­собах человеческого поведения:

- в *фальшивой смиренности,* когда человек покорно принимает свою несостоятельность, но реально ничего не меняет в своей жизни; он осуждает сам себя для того, чтобы за него это не сделали другие4 ;

- в *минимизации,* когда индивид приуменьшает собственную вину или силу напряжения, спровоцированного некоторыми обра­зами фильма, чтобы приуменьшить собственную ответственность;

- в *обобщении,* когда индивид идеализирует типичный для ог­раниченного числа людей стиль поведения, принимая его чуть ли не за универсальную норму. Групповая норма возводится в ранг об­щезначимой. В синемалогии этот вид защитного поведения часто наблюдается в случаях, когда зритель идентифицирует себя с иде­алами и образом жизни, обнаруживающими, в конечном счете, свою негативность и невыгодность для него;

- и, наконец, в *самобичевании,* когда индивид сам подвергает себя наказанию, опережая вынесение приговора в свой адрес; при

4 Но не будучи искренним в этом самоосуждении, человек самолично расплачивается за него. Подобная самокритика носит компенсаторный характер: внешне удобная, она отравляет внутри, разлагая аутентичность личности.

115

неизбежности того или иного наказания субъект самостоятельно выбирает наименьшее и утоляет таким образом потребность в са­моочищении5 .

**2.4.4. Проекция**

При проведении синемалогии следует проверять, насколько точно переживаемая зрителем эмоция соотносится с конкретным образом фильма. Во время просмотра у каждого участника возникают свои симпатии или антипатии, а осмысление киноповествования всегда определяется механизмом проекции.

Метод синемалогии возник именно потому, что вся система по­знания фактически основана на проекции: каков субъект, таково и его видение реальности. В определенном смысле каждый из нас выбирает реальность под стать себе, а не наоборот.

В чувственном восприятии проекция выступает в качестве тема­тической функции, то есть наши органы чувств однонаправленны, отнесены к четко определенному аспекту реальности: например, глаз видит, но не слышит. Тематическая функция сопряжена с селективной: каждый из нас способен выделить предпочтительную для себя возможность в ряду других. Наше сознательное поведение проецирует потребность в одном направлении, пренебрегая всей остальной данностью.

Возьмем случай с непримиримым моралистом, во всем видящим только зло: почти всегда его суждения порождены защитным меха­низмом, проецирующим вовне ту кару, которой он страшится внут­ри себя6.

5 В частности, защитное поведение данного типа проявляется тремя спосо­бами: 1) в маниакальной навязчивости, 2) в беспокойстве виноватости, 3) в трагедийном самонаказании (в разыгрывании трагедии самонаказания). Суще­ствование реальных патологических комплексов вины не может быть лишено основания.

6 То же самое происходит, когда человек "разряжается" на других людях, находит себе "козла отпущения". Странные формы социальной агрессивности, вспыхивающей при различных обстоятельствах, произрастают из состояния неуверенности и страха. Один нападает на другого, чтобы сбросить с себя то, что на него давит. Часто осуждения одним человеком другого сопровождаются странной злостью, природа которой будет понятна только в том случае, если мы будем ее рассматривать как карательную проекцию: обвинять вовне, про­ецируя тем самым собственную вину. Многие чувствуют себя оправданными, возмущаясь по поводу беспорядков, учиненных другими. Избавиться от зла, спроецировав его на совесть других людей, — вот в чем состоит действие защит­ного механизма самооправдания.

116

Кинофильм — это копия проекции. Например, архитектони­ческая проекция есть воспроизведение чего-либо в двух плоскостях — по горизонтали и вертикали, то есть мы говорим о вертикальной и горизонтальной проекциях, которые предстают реальными или искаженными в зависимости от расположения зрителя (от угла по­строения проекции). В психологической проекции действует тот же самый принцип: все зависит от выбранной мною точки зрения — моей собственной, семьи, друга и так далее, — под углом которой я рассматриваю события.

Выбрав точку наблюдения, точку отсчета, субъект строит про­екцию. Реальность существует, но индивид видит ее из той точки, в которой пребывает. Реальности безразлично, как архитектор ее изоб­разит в проекции; вещь индифферентна к ее описанию субъектом. Индивидуальная проблема субъекта встает не перед жизнью или другими людьми, а только перед ним самим.

Жизнь реальна сама по себе. Проблема возникает в отношении субъекта к реальному объекту. Следует проверить, соответствует ли наша логика наблюдаемому явлению или нет. Положительный ре­зультат обеспечен в том случае, если исследователь, или наблюдатель, ориентирующийся на координаты проекции, обнаруживает реальность.

Метод синемалогии, как и вся наука онтопсихология, состоит в критической проверке соответствия между способом рассмотрения, коих много, и реальностью желанного, любимого, отыскиваемого объекта, к которому этот способ должен привести. Если я, наблю­датель, исхожу из проекции индивида и не нахожу искомый объект, значит, в данном субъекте укоренена ошибка. Он либо шизофре­ник, либо невротик, поскольку дает мне образ, лишенный объект­ного коррелята. Онтопсихологическая психотерапия определяет соответствие мировоззрения, образа жизни и мышления субъекта интенциональности природы.

Стремясь к той или иной цели, индивид должен действовать: если его поступки будут синхронны объекту-цели, субъект одержит

117

победу; совершая выбор, не адекватный ожидаемому результату, он потерпит поражение.

Во время синемалогии обсуждается "ненастоящая", потому не такая суровая, как реальная действительность, ситуация, сле­довательно, каждый участник может поупражняться в критичес­ком пересмотре собственной жизни. Зритель, понимающий глу­бинный функциональный смысл кинокартины, способен создать точную жизненную проекцию, хорошо спланировать свою жизнь: его сознание, стиль поведения, его жизнь совпадают с природной данностью.

Мы все равны перед законом, но жизнь не творит одинаковых индивидов. Мы отличаемся совокупностью многих факторов: куль­турой, собственной историей, генами, пережитым опытом, внешно­стью — теми многочисленными аспектами, которые становятся пред­метом изучения различных научных направлений.

Различие наблюдается и в биологических основах: в особеннос­тях клеток и нейронов, строении тела, склонностях, чувствительно­сти, непрестанно изменяющихся. Никто из нас не остается неиз­менным в континууме собственной жизни. Чем ближе подступаешь к креативному человеку, тем яснее замечаешь, что он - всегда но­вый. И наоборот, человек, который в своей жизни только множит собственные комплексы, всегда одинаков, а его поведение легко предугадать заранее. *Из грани, в которой каждый из нас умен и реализован, и проистекает "дисконтинуумный континуум"*, *или новизна собственной определенности.*

**2.4.5. Ассоциация — смещение**

Ассоциация идей обозначает общую тенденцию психических процессов к такой взаимосвязи, при которой появление в сознании одного из них влечет за собой другие в силу смежности, сходства или контраста.

Фрейд прибегал к термину "ассоциация" для разъяснения сво­ей теории толкования сновидений: за всевозможными ассоциация­ми пациента, возникающими в ответ на определенный образ или символ, психотерапевт обнаруживает первичный импульс, сокры­тый в данном образе. Точно так же определенная сцена или персо-

118

наж кинофильма могут вызвать у зрителя ассоциацию с личными переживаниями или вытесненными воспоминаниями, которые с по­мощью синемалогии субъект может вербализовать и понять, что расширит горизонты его сознания.

Бессознательное ведет поиски необходимого и удовлетворяет собственные потребности, умея приспосабливаться к реальности. Если нужный объект оказывается недоступным, оно выбирает иную, прежде не предусмотренную тактику действий, позволяющую, тем не менее, получить жизненно важный объект.

Принцип ассоциации основывается на постоянстве метаболизма между индивидом и средой. Ассоциация — продукт не бессозна­тельного, а "Я", которое формируется уже после "Сверх-Я", а значит, вслед за условностями, налагаемыми окружающей средой. Когда "Я", преследуемое какой-либо эмоцией или не воспринимаю­щее реальность, не может сохранить свою целостность перед лицом условностей, которые считает абсолютными, оно прибегает к сме­щению, кажущемуся равнозначным и позволительным.

**2.4.6. Идентификация**

Синемалогия сводится к анализу видения фактов, изучает то, как образ — в данном случае кинематографический — опосредуется сознанием зрителей, и как фильм отзывался в бессознательном человека.

Таким образом, онтопсихологический анализ фокусируется на простом разборе увиденных в кинофильме фактов, отслеживая их восприятие человеком.

Послание всегда соотносится с формой сознания зрителя. Мож­но заметить, что при просмотре фильма прямая идентификация с мифом преобладает над катарсической функцией: просмотр кино­фильма способствует избавлению от груза личных потерь, а ожида­ние предрешенного финала позволяет разглядеть за ежедневно по­вторяющимися собственными неудачами радужную перспективу.

Обнаруживается точное соответствие между воспоминаниями, памятью и ожиданиями, с одной стороны, и восприятием кинообра­зов, согласующимся с неосознаваемым выбором субъекта, — с дру­гой. Следовательно, предпочтение фильма или определенных его

119

образов зависит от точного тематического отбора, проводимого бес­сознательными структурами "Я". Порой при просмотре фильма человеком овладевает скука. Это происходит по двум причинам: либо в процессы восприятия вмешивается реактивное образование, либо фильм не отвечает полностью комплексуальным ожиданиям субъекта. В обоих случаях пласт вытесненного слишком велик, а фильм воздействует именно на внутрипсихический мир зрителя.

Идентификация происходит не только по причине формального соответствия комплекса символу, но и в силу того, что символ вов­лекает в действие квантово-динамическую реальность бессознатель­ного. В этом смысле механизмы смещения и проекции включаются в действие не только в ответ на структурную данность кинематогра­фического образа, но и вследствие того, что *образу удается по­влечь за собой кванты вытесненного материала, обладающего той же эмотивно-аффективной валентностью, что и вытеснен­ное зрителя.* Под идентификацией понимается восприятие бессоз­нательным зрителя внешнего образа фильма как собственного, дей­ствующего внутри него самого, что усиливает процесс личностного расщепления.

Зачастую зритель проецирует на увиденный образ скрытое со­держание своего бессознательного, абсолютно того не замечая, хотя именно данный образ обуславливает его жизнь.

**2.4.7. Рационализация**

При проведении синемалогии часто можно столкнуться со сле­дующим феноменом: во время обсуждения клиент, рассказывая, например, о каком-либо персонаже или взволновавшей его сцене фильма, способен интуитивно уловить их внутреннее содержание, понять, но не прожить. Это значит, что, несмотря на точность сло­весного высказывания, субъект улавливает суть через призму соб­ственного привычного способа миропонимания. Он прочитывает содержание, пользуясь собственной действительностью, феномено­логией. Речь идет о рационализации, к которой субъект прибегает тогда, когда он не *живет* тем, что говорит. Поэтому субъект не *становится* тем, кем он, казалось бы, должен стать, поняв это на рациональном уровне и заявив об этом.

120

Пересмотр собственного отношения к эпизодам фильма на фоне мнений других участников, изменение личного восприятия, есть ничто иное, как рационализация — защитный механизм, препят­ствующий нейтральному анализу и нефункциональный, был отбро­шен еще Фрейдом. Предоставленный в реальной жизни самому себе, субъект действует на основе эмоционального переживания.

Рационализация — типичный для человека, особенно западно­го, рефлекс. Человек обладает инстинктом, однако действует только после его осознания, рационализации. Рационализация сама по себе не негативна и не ошибочна, а защитные механизмы служат своего рода "панцирями", прикрывающими любовные раны. Про­блема состоит в том, что субъект фиксируется, прибегая к защите даже без видимой необходимости. Рациональность имеет очень большое значение для человека, однако эта ценность может быть выхолощена абсолютизацией второстепенных, относительных цен­ностей "Я".

*Процесс рационализации наделяет преимуществами и дает этическое обоснование тому, что лишено таких привилегий или, более того, является ошибочным.* Как правило, рационализация служит определенной аффективной эмоции.

Психотерапевт может проследить процесс рационализации двумя путями:

1) через *семантическое поле:* человек говорит, но не вызывает никакой эмоции в терапевте;

2) исходя из *конкретных последующих фактов*:если ситуация субъекта не изменилась или ухудшилась, значит на самом деле он ничего не понял, а только рационализировал.

Сама онтопсихология может быть воспринята и понята не как факт жизни, а как некая структура знания. Если же человек дей­ствительно "присутствует" в том, что говорит, он, прежде всего, испытывает момент онтического восприятия факта: он одновремен­но есть и знает, а трудность заключается в том, как выразить пере­живаемое вовне.

Факт — он есть, проблема в том, как передать его словами, как перевести на рационально-логический язык. Речь человека, способного к вербализации своего состояния и осознающего свои действия, совпадает с его эмоциональными переживаниями, выз-

121

ванными как его внутренним миром, так и внешней окружающей средой. Тем самым этот человек доказывает, что его "Я" способно объективно ведать самим собой и обеспечить функциональность всему психоорганическому аппарату, которым он наделен в суще­ствовании.

Субъект, неспособный, миг за мигом, целостно объяснить состо­яние своего существования, демонстрирует искажение в самом себе, недостаточность по отношению к собственной психоорганической, экзистенциальной целостности.

Часто человек, которому не удается на деле полностью реализо­вать себя, приписывает максимальную значимость собственным делам. Неспособность соблюдения закона приводит к тому, что субъект возводит в ранг закона свои действия, воспользовавшись собственным механизмом рационализации7.

Еще одним аспектом рационализации является самокритика: когда необходимо действовать, субъект раздумывает и сомневает­ся, разрываясь на части, критически переосмысливает свои намере­ния, тем самым затягивая принятие решения. Его цель — продлить состояние неуверенности, отыскать совершенство, отсутствие кото­рого служит благовидным предлогом для откладывания момента решительных действий.

Для того чтобы помочь клиенту, психотерапевту необходимо погрузиться в его ситуацию и разъяснить ее так, чтобы восстано­вить контакт между его логическим "Я" и Ин-се.

Затем психотерапевт показывает клиенту целостную картину того факта, который тот видел однобоко, ибо до тех пор, пока человек не уловит все грани реальности, его обводит вокруг пальца собственный комплекс, или монитор отклонения. Если же мирови­дение субъекта целостно, всякий обман исключен.

7 В этой связи мы можем вспомнить всех тех, чьи роли в обществе пред­полагают высокую социальную ответственность, — священников, воспитате­лей, учителей, родителей и т.д., которые зачастую рационализируют себя в угоду выполняемым ими задачам. Эти люди под видом высокой миссии выс­тавляют свои личные недостатки и, прикрываясь требованиями закона или своими обязанностями, навязывают собственные пристрастия. Когда им не Удается придать себе значимость, они ставят клеймо неспособности на других людей, тем самым рационализируя свою несостоятельность для сокрытия личной никчемности.

122

Как только субъект проникает внутрь "оперативного центра управления", то есть точно и полностью отражает собственный эк­зистенциальный квант, он сам начинает объяснять символы и сно­видения8 . О том, что "Я" субъекта стало полноправным хозяином самого себя, способного принимать ответственные решения, как обычно говорят "плоды": мерой точности становятся принятые субъектом конкретные решения и приносимые ими результаты.

Вот почему синемалогия базируется на вербализации эмотивной непосредственной реакции и опускает все последующие утвержде­ния, в действительности представляющие собой лишь последствия рационализации.

**2.5. Этапы проведения синемалогии**

Сеанс синемалогии длится в среднем четыре-шесть часов. Каж­дый из участников должен предварительно пройти не менее трех индивидуальных консультаций с онтопсихологом.

**Первый этап**

Прежде всего, я представляю фильм, кратко излагая его основ­ную тематику и располагая тем самым присутствующих к участию в синемалогии. Я обязательно уточняю, что синемалогия не имеет ни­чего общего с кинофорумом, а основной задачей присутствующих является повышенное внимание к эмоциональным переживаниям, которые они будут испытывать при просмотра фильма. Настоятель­но прошу участников выразить по окончании фильма свои самые непосредственные и, возможно, иррациональные переживания. Об­ращаю внимание присутствующих на то, что выступления, следую­щие за первыми, должны содержать их собственные мысли и чув­ства, вызванные действием фильма, и не обращаться — для эконо­мии времени — к повторению уже сказанного другими участниками.

Далее следует демонстрация фильма.

8 Психотерапевт словно берет сознание клиента за руку и ведет его по самым потаенным и, прежде всего, напрочь забытым, непроходимым тропам, погребенным под поспешной понятливостью, или поверхностностью. Это "пу­тешествие" длится до тех пор, пока клиент не обретет сознательный контроль над своим внутренним миром.

123

**Второй этап**

Через пятнадцать минут после окончания фильма я беру слово, приглашая кого-либо из участников рассказать о тех моментах филь­ма, которые наиболее сильно его взволновали. Второй этап онтоп­сихологической синемалогии — обсуждение после просмотра фильма — выстраивается из реакции зрителей. *Действие фильма и реак­ция на него присутствующих формируют изначальную динами­ку, которую можно использовать в качестве материала для про­ведения синемалогии.* Материалом для терапевтической работы служат выступления зрителей.

*Правильное проведение синемалогии побуждает участников к свободному выражению своих мыслей и чувств.* Добавлю, что уча­стник может проявить себя лишь однажды — непроизвольно и неожиданно для самого себя. Такие выступления сравнимы со сно­видением, представляющим ситуацию субъекта во всей ее полноте. Целостный, совокупный, всеобъемлющий анализ субъекта прово­дится природой в сновидении, которое поставляет материал, позво­ляющий "оперировать" субъекта и произвести освобождающую его идентификацию.

Во-первых, просмотр активизирующих образов кино, захватыва­ющего в той или иной степени целую группу людей, вызывает ослаб­ление "Сверх-Я" как культурного, моралистического элемента, как внутренней преграды, так как все зрители понимают, что их пережи­вания, реакция и высказывания относятся к вымышленной реально­сти. Это подобно происходящему во сне, когда образы возникают свободно, а запреты сильного "Сверх-Я" отсутствуют, так как с "Я" снимается ответственность за происходящее. Логико-историческое "Я" как бы складывает с себя полномочия вследствие того, что мы обсуж­даем увиденный фильм, то есть факт, спроецированный в образе, исследуем несуществующую внешнюю реальность.

Во-вторых, и сам режиссер, если бы присутствовал среди учас­тников, признался бы в том, что он придумал эти образы, то есть создал возможность для проявления эмоций (действия, активизи­рующего меня) в рамках вымысла. И поскольку эти образы нере­альны, ответственности режиссер за них не несет.

*Все зрители могут притворяться, потому что притворяются все.*

Таким образом, важны два аспекта:

124

1) устранение преграды, обусловленной действием сознательно­го или логического "Я";

2) свободная предметная проекция бессознательного, благода­ря которой выражается значительный его пласт.

Таким образом, второй этап синемалогии состоит в проведении анализа онтопсихологом-психотерапевтом.

Переходя ко второму этапу, мы соглашаемся принять притвор­ство, даже понимая, что *выбор человека указывает на его внут­реннюю реальность* независимо от того, чем этот выбор продикто­ван — ненавистью или любовью, принятием или отторжением.

Второй технический момент состоит в том, чтобы побудить уча­стника синемалогии рассказать о своих чувствах, ощущениях, впе­чатлениях. Эта стадия является ключевым моментом синемалогии, ибо именно на ней бессознательное, в его потенциале или в актуаль­ной данности, объединяющей прошлое, настоящее и будущее инди­вида, выражается, активизируется, проявляется вовне. Бессозна­тельное заявляет о своем присутствии в веселящей, возбуждающей и убедительной форме.

Истинной кинокартиной является то, что спровоцировано дей­ствием фильма. Какие эмоции, чувства, ощущения тебя захлестну­ли? Разожги их, ибо именно они указывают на то, каков ты есть. Поэтому за просмотром фильма должно последовать его бурное обсуждение присутствующими. Причем, участников не должна бес­покоить рациональная точность, правильность их слов: необходим взрыв психоэмоционального материала, который был активизиро­ван кинолентой, поскольку именно им определяется психологичес­кое состояние жизни субъекта. Именно такова реальность, прожи­ваемая субъектом день ото дня в малых и больших делах его при­вычной жизни.

Чтобы вскрыть механизм рационализации, необходимо ухватить собственную эмоцию "с пылу, с жару", извлекая наружу ту часть эмоциональных переживаний, которые были пробуждены фильмом — на пользу или во вред, — потому что именно эта часть внутрен­него мира человека управляет им в его повседневной жизни.

Таким образом, синемалогия представляет собой "ударную" пси­хотерапию, форму хирургического вмешательства в социальную психологию: внутреннее содержимое незамедлительно выражается

125

в виде того эмоционального кванта, который оказался активизиро­ванным, что позволяет составить с помощью критерия и аналитико-прикладных инструментов онтопсихологии психологический порт­рет индивида. Только так достигается катарсический и психотера­певтический эффект в присутствующих. Вот почему синемалогия представляет собой не стороннее наблюдение, а внедрение, живое соучастие в происходящем, когда каждый "окунается в круговорот событий" с единственной целью отыскать, распознать себя и опре­делить, действует ли он с позиции собственных комплексов или руководствуется логико-историческим "Я", сообразным интенцио­нальности онто Ин-се.

**Третий этап**

Третий этап находится целиком в ведении психотерапевта. Очень важно проведение анализа, но затем необходимо дать правильные указания, провести "перенастройку" жизни субъекта. Критерием для "перезапуска" существования служат не образ, теория, идея, философия или политика, но только жизненная реальность, иден­тичность силы бытия каждого человека, созданного в своей непов­торимой индивидуальности и создающего ее. После выступлений всех желающих, из рассказов которых *выстраивается второй фильм,* во многом отличающийся от первого, начинается третий, наиболее важный этап синемалогии.

На этом этапе выделяются три стадии.

1. Как психотерапевт я, прежде всего, акцентирую внимание на том, в чем прозвучавшие утверждения расходятся с сущностью фильма и друг с другом. Тем самым я со всей очевидностью обна­жаю перед каждым участником тематический отбор его комплекса. И участники начинают понимать, что одну и ту же жизненную ситуацию каждый из нас воспринимает сквозь призму собственного доминантного комплекса.

Интересно проверить, почему зритель переживает данную эмоцию, видит этот факт или отношение точно определенным обра­зом. Данная зрителем интерпретация может отличаться от объек­тивного критического разбора кинематографического образа, по­тому что субъект подстраивается под собственные эмоции. Столк­нувшись с множеством интерпретаций идентичного факта, каж-

126

дый участник вынужден согласиться с собственной "глухотой" и "слепотой" и признать свое видение реальности как проективное. Человек не замечает те аспекты реальности, которые воспринима­ет в рамках собственного патологического или искаженного стиля психологического поведения, не служащего на пользу "Я". Осоз­нание собственной необъективности усиливается, когда один уча­стник становится, в свою очередь, свидетелем искаженного вос­приятия реальности другим, наблюдает со стороны недостаточ­ность другого. Эта недостаточность обусловлена исключительно бездействием или максимальной активностью элементарного сен­сорного восприятия.

2. В дальнейшем я кратко обобщу изложенные мнения, объяс­няя мотивацию каждого из них. Это позволяет каждому из присут­ствующих открыть для себя огромный психодинамический пласт, поднятый на поверхность просмотром фильма.

3. На третьей стадии я излагаю реальную подоплеку хитросп­летений образов фильма, руководствуясь критериями имагогичес­кого и онейрического анализов и параметрами экономико-динами­ческой диалектики, основанной на негативной констелляции комп­лексов, семантических полях и негативной психологии. И тогда с пронзительной очевидностью эмоциональной силы раскрывается под­линная интенциональная структура фильма, бессознательно выпу­щенная самим режиссером. Чувство изумления охватывает присут­ствующих при сравнении собственного понимания фильма с тем, что в действительности в нем выражено. Подобное переживание способствует расширению горизонтов сознания.

**2.6. Результаты синемалогии**

Синемалогию необходимо использовать максимально либо во­обще не принимать в ней участия. Воздействие синемалогии состоит в непосредственности осознания самого себя каждым из присут­ствующих. Эта непосредственность понимания, в большей или мень­шей степени болезненного, сохраняется на протяжении нескольких дней, недель и даже месяцев. Почти всегда индивидуальное бессоз­нательное воспринимает то, что было высвечено синемалогией как тормозящий материал, что идет на пользу "Я". Зачастую наблюда-

127

ется замена вытесненного содержимого: следы в памяти, оставшие­ся с детства, замещаются сценами из фильма.

Не каждый фильм позволяет провести одинаково глубокий ана­лиз: степень серьезности проблемы в фильмах варьируется, как и в сновидениях пациента. Синемалогия рассматривает *фильм как сно­видение огромной важности, созданное иррациональным пластом сообщества людей, развившегося в отрыве от сокровенности внутреннего мира человека.* Задача онтопсихолога состоит в том, чтобы устранить этот разрыв, четко устанавливая время и способ для воссоединения в целое.

**2.7. Восприятие реальности**

Вопреки тому, что утверждают киноведы относительно социо­логического или психологического аспекта кинопроизводства, мною было обнаружено, что восприятие реальности, или активизирован­ной в зрителе информации, обусловлено эмоцией актера.

Ядро человеческого бессознательного активизируется только в силу идентичности действия-сети и никогда — в силу аналогичности формы. Аналогия обретает силу в психической реальности только вследствие *опосредования смещенной ассоциации. Эмоцию вызы­вает* не феноменологическая идентичность, а *идентичность дей­ствия.* Подлинная внутрипсихическая коммуникация происходит в тематическом действии, а все то, что понимается культурой и "Я", является только отражением бессознательного. То, что "Я" знает и понимает, уже распланировано бессознательным. Поэтому по-настоящему изучает реальность только бессознательное или же "Я", пребывающее в онтическом видении, а критика и мудреные исследования занимаются чтением уже прочитанного9.

Прежде чем познавать, необходимо быть; прежде чем претендо­вать на подлинность знаний, необходимо быть точным и осознавать себя точным образом.

Если отбросить критико-культурные всевозможные условности, в фильме останется, как и в сновидении, априорная семантика инди-

9 Здесь уточняется моя позиция относительно того, о чем говорит G. Quintavalle в своей книге La communicazione intrapsichica. Saggi di semiotica Psicoanalitica.- Milano: Feltrinelli, 1978, p. 41-44.

128

видуального или коллективного бессознательного. Поэтому фильм, когда он уже полностью завершен, становится привилегированным материалом для психоанализа; понять логику семантики фильма — поле действия онтопсихолога. Вопреки утверждениям некоторых ученых10, кинокартина представляет собой феноменологическое вы­ражение бессознательного, отчего верна только семантикам бессозна­тельного, и всякая попытка культурного облагораживания фильма остается всего лишь его облачением в слова, которые влияют на состояние бессознательного не больше, чем одежды на тело человека.

**2.8. Интерпретация**

Очевидно, что для процесса интерпретации необходим *ключ к дешифровке,* и онтопсихология таким ключом обладает. Это зна­чит, что онтопсихология способна уловить *квантовую величину эмоционального смещения,* происходящего в зрителе при контакте с меняющимся изображением.

Один и тот же образ вызывает различные эмоции зрителей. *Проводить синемалогию означает использовать разворачиваю­щееся в фильме действие с целью определения комплексуальных различий зрителей, многообразные ощущения которых стано­вятся основой для осуществления психотерапевтического про­цесса.* Для синемалогии фильм — подручный инструмент: ее ре­альным объектом являются различные ощущения, возникающие у присутствующих зрителей при просмотре кинокартины.

Если я переживаю, так или иначе вовлекаясь в происходящее на экране действие, то необходимо понять, *насколько важна, что собой представляет, чего стоит данная эмоция в моей жизни?* Я согласен с тем, что она идентифицирует меня; да, эта эмоция и есть я, потому что я в ней соучаствую, но что это мне дает? Какую пользу моему существованию приносит это переживание? Отожде­ствляя себя с данным образом, я способствую собственной саморе­ализации или нет? Психотерапевт-онтопсихолог умеет оценить ре­альное значение эмоции, образа для субъекта.

10 L. Termine. Cinema nuovo. "Psicoanalisi e semiologia contro la tutela sel segno". № 263, febbraio, 1980; F. Guattari. La revoluzione molecolare. — Torino: Einaudi, 1978.

129

Следовательно, проведение синемалогии на высоком уровне не требует знания истории создания фильма и не предполагает обя­зательного ознакомления с личностью режиссера или литератур­ным первоисточником. Для онтопсихолога не важны и психологи­ческие характеристики режиссера. Ценность синемалогии — во взаимодействии со зрителями: настоящий фильм — тот, которым живет и который переживает зритель, а не кинокартина, как тако­вая. Конечно, фильм значителен настолько, насколько способен взволновать глубины бессознательного как индивида, так и общества. Поэтому критерием оценки фильма является его способность увлечь своим действием бессознательное индивида, каким бы он ни был. Синемалогия обнажает базовый комплекс сообщества людей, то есть, способна определить причины, вызывающие интерес к нему. В большинстве случаев нравится тот фильм, который реги­стрирует и идентифицирует доминантные комплексы, то есть ба­зовый набор стереотипов всех людей определенной культуры. Следовательно, для синемалогии в наибольшей степени подходит тот фильм, который нравится людям, интересен значительной ча­сти того или иного сообщества.

Фильм задает координаты своего прочтения, а онтопсихология обучает умению их распознавать. За первые десять секунд кино­действия перед нами предстает вся динамика фильма, разворачива­ется полновесное сновидение: на экране появляются образы, кото­рые, будучи проанализированными с помощью онтопсихологичес­кого метода, составляют конструкт экзистеницальной ситуации, представляемой дальнейшим действием фильма. Наличие опреде­ленных предпосылок делает неизбежными, предрешенными после­дующие события, кажущиеся лишь вымыслом.

Правильность прочтения сюжетной линии фильма обеспечива­ется, прежде всего, универсальностью антропологических кодов как обусловленных психосенсорным взаимодействием и типологией ар­хетипов коллективного бессознательного. Открытие семантических полей и монитора отклонения делает синемалогию реалистичной и доступной любому участнику группы.

Семантические поля и монитор отклонения являются кода­ми, присущими не только антропологической среде. Зона их распространения универсальна благодаря их способности без

130

каких-либо изменений в себе действовать внутри любого друго­го кода11.

Следовательно, при разборе фильма необходимо придерживаться тех же онтопсихологических правил, что и при интерпретации сно­видений: символы — всегда одни и те же12. Анализ символики образов сценического действия, захватившего зрителя, проводится тем же способом, что и интерпретация сновидений, позволяя соста­вить полную картину существования данного человека: кто он, в каком состоянии и т.д. Подобно тому, как через знак, представлен­ный в сновидении, прочитывается образ действий субъекта, так и с помощью образов фильма — зонт, дождь, шляпа, юбка, карета, распятие и так далее — раскрывается реальность комплекса зрите­ля. Синемалогия — это методология, распространяющая исполь­зование инструментов интерпретации сновидений на сферу кино, но применяющая их не к фильму, как таковому, а к наиболее эмоци­ональным его моментам, потому что именно они идентифицируют зрителя.

Владея онтопсихологическим ключом интерпретации, можно, отталкиваясь от фильма, который был пережит зрителем — в одиночку или в группе, — сказать, что с этим зрителем происхо­дит, к чему он движется, осуществляется ли его онтическая саморе­ализация, аутентичен он или нет: "Если тебя захватывают эти эмо­ции, значит, ты реален в них, но ты не сможешь стать самим собой, реализовать себя, так как образ, идентифицирующий тебя, ставит тебя в шизофреническое положение".

Важнейший аспект синемалогии — в онтопсихологическом по­нимании — как раз и состоит в обладании ключом интерпретации эмоционального кванта, провоцируемого с помощью образов кино­картины.

11 Эти неспецифические коды "являются, таким образом, семантическими кодами, целиком объединяющими всю область содержимого: как их обозначе­ния, так и содержание внутренне представлены в моменте, который называется "чувство" и который един для всех языков". См. М. Vernet. "Codici non specifici" в книге A. Costa.. "Attraverso il cinema". Op. cit., p.41.

12 Для углубленного изучения рекомендуется книга А. Менегетти. Образ и бессознательное. — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 2000 г., а также A. Meneghetti. Limmagine alfabeto dell energia. Op. cit.

131

Уловить эмоциональный квант, воспользовавшись "услугами" фильма, означает позволить субъекту взять жизнь в свои руки, освободив ее от всех архетипов, навязанных воспитанием. И тогда человек, исходя из того, что таит в себе его внутренний мир, сумеет самостоятельно, терпеливо и со всей ответственностью возобновить течение благодатного потока своей жизни.

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СИНЕМАЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ**

**Глава первая. Психопатология женственности**

**Ночной портье // *Il portiere di notte***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Лилиана Кавани* | Сценаристы: *Лилиана Кавани, Барбара Альберти, Амедео Пагани* |
| В главных ролях: *Дирк Богаро, Шарлотт Рэмплинг, Габриэле Ферцетти, Филип Леруа, Иза Миранда, Амадео Амадио* | Производство: *Robert Gordon Edwards для Lotar Film s.r.l., Италия, 1974 г.* |
| Композитор: *Даниэль Париз* | Продолжительность: *120 мин., цв.* |
| Оператор: *Алъфио Контини* |  |
| Сюжет: *Макс (Богард), портье венской гостиницы, скрывает свое прошлое: он - бывший нацистский преступник, принимавший участие в пытках над пленными; по чистой случайности в гостинице останавливается Лючия (Рэмплинг) - в настоящем жена известного дирижера - еврейка, бывшая заключенная концлагеря, с которой его тогда связывали садомазохистские отношения. В женщине пробуждаются воспоминания ранней молодости, когда она становилась объектом садизма наиистов, и она возобновляет свои отношения с Максом.* | |

Посредством этой синемалогии я хотел бы оказать просвети­тельскую услугу некоторым женщинам и указать им путь. Мой опыт показывает, что в образе "женщины" заключена мощь силы и управление этой силой. Женщина словно предрасположена к реге­нерации психофизической экзистенциальной энергии, которая за­тем вовлекает все человечество. Тем не менее, я обнаружил, что Женщина абсолютно не осознает своей динамической сущности. Она знает о силе и возможностях мужчины, но из-за вмешательства Монитора отклонения остается в полном неведении относительно собственного порождающего потенциала.

136

Стратегия женщины сводится к обвинению мужчины в том, что он ее использовал. Критический анализ показывает, что, в сущнос­ти, мужчина с любой точки зрения ошибается в отношении женщи­ны. Тогда почему она не использует свою энергию как хозяйка и отступает, когда все уже растрачено? Мужчина формализует то, что уже имеется. Если женщине недостает бдительности, нельзя претендовать на то, чтобы он соблюдал ее интересы.

Когда женщина, критически анализируя общество, подсчитыва­ет ошибочные шаги мужчин или потерянные возможности, это зна­чит, что она уже потеряла ядро власти, уже была извращена в своей ответственности перед природой. Не будет ни решения экзистенци­альных проблем, ни возрождения человечества для постоянной кре­ативности, пока женский ум не вступит смело и самостоятельно в диалектику с мужским умом. Да, это разные стили, способы поведе­ния, тональности, но они лежат в основе индивидуальной и коллек­тивной жизни человечества1.

*Вечное орудие убийства, которое применяет женщина против мужчины* — *это ревность,* но, когда женщина противодействует, это означает, что она собственными руками уже убила себя внутри. Муж­чина позволяет поймать себя в сети из-за потребности в материнском начале, из-за неуверенности, из-за объективных ошибок, однако, объек­тивность его ошибок не решает внутренних противоречий женщины. Женщина несет динамику, которая движет жизненностью, но при этом безответственно и стереотипно пускает все на самотек по классическим схемам экзистенциальной шизофрении. Когда она страдает, когда ра­зочарована, когда не находит себя, она должна не обвинять другого, а безжалостно искать внутри себя, потому что причина ее страданий — именно там; мужчина появляется уже потом. *Первым, стартером ошибки всегда является сам субъект;* рана, страдание, отклонение сохраня­ются до тех пор, пока сам субъект вырабатывает извращение (даже если он делает это неосознанно или с лучшими намерениями).

Женщина всегда должна быть бдительна и постоянно нести от­ветственность за саму себя. Состояние благодати или эротизма — это постоянное действие. В нем могут наблюдаться подъемы и спа-

1 Подробнее о различии мужского и женского способа существования см. А. Менегетти. Проект "Человек", с. 162-170, указ, соч., а также A. Meneghetti. Il residence ontopsicologico, op.cit, p. 271-277.

137

ды, но все это — неотъемлемая часть природного цикла, который не имеет ничего общего с менструальным циклом. Создается впечатле­ние, что жизнь посредством женщины постоянно говорит: эмфаза, здоровье, состояние благодати. Но стоит женщине погрузиться в обычный цикл ментальной навязчивости (я женщина, я мать, сест­ра, любовница, подруга, он мне изменяет и т.д.), как все теряется. Эти идеи одинаковы для всех.

**"Женщина-витрина" и феминизм**

Мой опыт свидетельствует о том, что женщина постоянно *выс­тавляет себя напоказ,* чтобы подцепить кого-нибудь, кто ошибется в отношениях с ней, после чего она думает, что сможет отомстить, уничтожив обидчика.

Мужчина не способен противостоять силе женственности, он от­дается детским стереотипам, семейным отношениям, не относится критически к моменту контакта и вступает в игру-ловушку: мужчи­на подталкивает женщину к роли приманки, женщина начинает вы­ставлять себя напоказ, мужчина овладевает ею и тем самым подвер­гается кастрации, а женщина себя не реализует. В стратегии нега­тивной психологии мужчина может обладать типологией "червивой позиции", которую женщина не видит, потому что всегда ждет воз­можности прибегнуть к шантажу, играя уже апостериори.

Кроме того, есть тип мужчин, который находит в женщинах силь­ный отклик, — мужчины в форме (полицейские, военные и т.д.). Очень часто я замечал, как у женщин возникало эротическое напря­жение, когда мимо проходил человек в форме; однако, это — пустой эротизм. Здесь я затрагиваю также и культурные проблемы. Феми­низм — это утверждение женщины-объекта; праздник 8 марта под­черкивает женскую неполноценность. Женщина вынуждена всегда видеть себя в ситуации, в которой предопределено превосходство мужчины. Поэтому ей приходится вступать в соперничество, восста­навливать целостность, тогда как на самом деле объективность са­модвижения психики изначально предусматривает победный статус женщины. Все мы были рождены и создавались — кто-то в течение нескольких лет, кто-то на протяжении всей жизни — женщиной.

138

Для женщины, которая хочет быть серьезной, обладать научной точностью и понимать объективность жизни, онтопсихология пред­лагает методику, которая при соответствующем решении женщины, позволит ей реализовать собственное благополучие и, кроме того, благополучие окружающего ее контекста. Если это не происходит, значит, мы имеем дело с противоположным решением женщины.

В основе многих судебных разбирательств лежит негативная жен­ская психология: часто я замечал, что еще до того, как возникли трагические обстоятельства, сами женщины их уже породили, на­правили и взрастили.

Просмотр этого фильма может вызвать у общественной критики протест против нацизма. Однако я утверждаю, что *следует искать ответственность в жертве,* потому что, если нет посыла с ее сторо­ны, соответствующий результат невозможен. Если действие вредонос­ных обстоятельств не прекращается, это означает, что существует спо­койное самостоятельное решение; разумеется, мы должны уважать всякое проявление свободы, однако, в итоге мы наблюдаем психологи­ческое рабство и невозможность стать личностью, лидером, Промете­ем, а следовательно, роль главы и гения будет по-прежнему отводить­ся мужчине. В мире главенствуют мужчины по причине *добровольной недееспособности женского ума*2.Женщины должны критически пе­ресмотреть себя. Мужчина не может в этом женщине помочь. Он — почти по-отечески, зависимо, объективно — доверяет ей, потому что она — великая мать. *Женщина же, наоборот, выстраивает образ, который затем будет ее разрушать.* С точки зрения исторических фактов, женщина права, однако внутри факта психического, в его причинностном самодвижении, первым ответственным лицом всегда является женщина: Ева сама приходит к дереву; дьявол возникает уже после того, как выстроен соблазн, запрограммировано бесчестье. Женщина занимает определенную позицию, а ответственность потом должен нести мужчина, потому что она "слабая", она — "женщина". Это безразличное попустительство, отмежевание от категорической ответственности. Существование всегда категорично.

Кроме того, женщина словно нуждается в том, чтобы ей все прощалось из-за ее посредственности, умственной неполноценнос-

2 Подробнее см. А. Менегетти. Женщина третьего тысячелетия. — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 2001 г.

139

ти, в то время как на самом деле женщине присущи победность и превосходство. Именно поэтому она способна привести к пораже­нию даже своего естественного партнера.

Чем больше женщина борется и атакует, тем больше она притво­ряется, чтобы избежать ответственности: "excusatio non petita, accusatio manifesta"3. Чем больше женщина обвиняет мужчину, чтобы оправ­дать себя, тем реальнее утверждение об ее изначальной ответственно­сти. Единственное, что может сделать мужчина, — это отстраниться, выйти из этой игры, которая, в конечном счете, позорит и его, потому что он теряет свой рай, свое Ин-се, расплачиваясь исторически. Не­случайно мужчины отправляются на войну, чтобы быть там убитыми: существует это историческое возмездие или природное отмщение.

Чтобы серьезно подходить к собственной жизни и решать ее, необ­ходимы *научная точность и ответственность.* Каждая женщина должна достичь постоянной бдительности в отношении самой себя: она может делать все, что хочет, лишь бы она об этом знала. Когда она притворяется, что не знает, и оправдывается на словах, существуют подкоды, говорящие намного больше того, что происходит между кли­ентом и проституткой. Троянская война еще не закончилась: изменчи­вая Елена до сих пор присутствует в женском бессознательном.

Именно женщина должна войти в мир ответственной хозяйкой собственной энергии. Мужчина же оказывается перед следующим выбором: или быть самим собой без женщины, или погибать, идя за ней. Эта моя провокация — ничто иное, как отчаянная попытка ума, влюбленного в человеческий разум, который затем предстает в муж­ском или женском обличий.

В этом фильме основная интрига состоит в том, что девушка сама приманивает своего мучителя. Будьте внимательны к первым кадрам картины: к этому эротическому взгляду, контактам глаз и рта, потому что, когда дело доходит до сексуальных отношений, уже поздно, все уже запрограммировано. В конце фильма женщина испытывает оргазм от садомазохизма.

С момента ее входа в отель мы попадаем в полный хаос. Понима­ет ли женщина, что происходит в момент встречи глаз? Если женщи­на становится поверхностной, она уже не может выбраться из этой ловушки, все уже предрешено. Тогда бесполезно оправдываться, при-

3 "Непрошеные оправдания — доказательство вины" (лат.). *Прим. пер.*

140

влекая юридические правила общества, которому недостает цели. Человек может оправдаться перед лицом моральных норм и граж­данских законов, однако природа полагает и действует неумолимо, это совершенный порядок. В тот момент, когда действие продумано внутри, оно уже полностью совершено и вовне.

Тот, кто не умеет контролировать свою силу, не может стать хозяином "центра управления" жизни и остается раздавленным. И речь идет не только о сексе: это уже тотальная жизненная трагедия.

Женщине кажется, что она использует мужчину так, как решит сама; мужчина не может выбирать и осуществляет то, чего она хо­чет, на семантическом уровне. Отобранный и захваченный самой сильной эротической и чувственной волной женщины, он разрушит ее согласно тем историческим условиям, в которых они находятся4. И все же *он — лишь исполнитель убийства, уже запрограммиро­ванного и направленного на бессознательном уровне самой женщи­ной.* Мужчине не под силу что-то изменить, если только он не прой­дет серьезную психотерапию аутентификации, — тогда он осознает обман и покинет эту женщину.

Рассмотрим происходящее с самого начала. У мужчины уже есть "колпак" (зонт), поэтому, не появись эта женщина, непремен­но возникла бы другая, которая бы в любом случае его активизи­ровала. Он уже захвачен, разлажен, не обладает точностью в сво­их решениях, это уже не тот безупречный компьютер, который кон­тролировал все и главенствовал над всем. В свете этого лидер вы­пускает власть из рук, оказывается побежденным как старыми то­варищами, так и служителем.

Образ главной героини далеко не однозначен. В интерпретации Кавани она обворожительна, ее лицо излучает благородство, она — само олицетворение силы. Но что она, в конце концов, делает со всем этим?

Чтобы точно проанализировать всю ситуацию, нужно постараться рассмотреть ее отстраненно, то есть оценить спокойно и критически. Для занятий наукой на таком высоком уровне, как онтопсихология, необходима, прежде всего, умиротворенная критическая способность.

4 Мазохист посредством скрытых семантических полей бессознательного провоцирует партнера-садиста. См. также фильмы С. Сампери "Хитрость" (Италия, 1973 г.) и "Скандал" (Италия, 1976 г.).

141

Главная героиня заново переживает то, что ранее было ею воспри­нято как деспотизм. В каком-то смысле оживает бессознательное: то, что жертва пережила в реальности, уже было предначертано заложен­ной внутри нее программой, и даже если по-человечески ее действия объяснимы, все-таки она не осознавала, к чему ее это приведет.

Способен ли женский ум в подобных обстоятельствах отследить параметры ситуации и их последствия? Был ли у нее момент для освобождения?

Героиня присутствует на грандиозном концерте мужа. Она выб­рала этого мужчину ради собственного благополучия, однако его твор­ческие успехи отодвинули ее на второй план. То, что она связалась с портье, могло быть мотивировано скрытым возмездием социально дис­кредитированной женщины. Это, разумеется, не может быть оправ­дано, прежде всего, с позиции ума. Более того, находясь в такой среде — прекрасные люди высшего общества, возможность путеше­ствовать по миру, иметь свой круг знакомых, — она уже обладает властью, способностью и силой, чтобы избежать выполнения многих традиционных обязанностей. Ее привлекает форма портье, и она ас­социативно переживает с ним прошлые факты своей жизни. В конце фильма мы видим в ней девочку лет девяти, в психологическом со­стоянии, предшествующем пребыванию в концентрационном лагере: таков результат действия психической матрицы.

Глубочайшая ошибка главной героини — это то, что она подго­тавливает себя к показу, и именно в этом ошибается каждая женщи­на. Основная установка настоящего способного мужчины — отпра­виться зарабатывать действия, лидерство, социальный имидж, день­ги. Женщина же — судя по тому, как она одевается, ходит, важни­чает, — словно всегда готовится к тому, чтобы быть кем-то выбран­ной. Она готовится к торгам, но не назначает самую большую цену (это уже было бы тактикой ума): *она отдается тому, кто или что захватит ее первым.*

Многие женщины организуют свою жизнь в мельчайших под­робностях, но нуждаются в мужчинах, которые держали бы их на поводке. Если мужчина отпускает поводок, женщина приходит в замешательство и либо находит другого хозяина, либо кажется не­эффективной в собственной автономии. В то же время, когда она привязана, то словно постоянно стремится укусить.

142

Как только женщина выставляет себя на продажу, она уже не может реализоваться как личность. Это происходит уже утром, дома. Женщина должна расстаться с мыслями определенного типа, изме­нить стиль поведения, приветствия: то, как она садится в машину, как обращается к портье, как приветствует знакомых в баре и т.д. Таким образом, разница между мужчиной и женщиной состоит в том, что мужчина на первое место ставит заработок от действия, тогда как женщина выставляет себя напоказ для продажи тому, кто сможет сильнее ее "потребить".

Вокруг нее крутится множество мужчин, и возможно, она разру­шит нескольких из них, но, рано или поздно, найдется тот, кто ее уничтожит. Порой образуется целая свора мужчин с червивой пози­цией, которые ждут самую лучшую, самую значимую, чтобы заживо ее препарировать в соответствии со своим и ее комплексами. Но даже в таком случае сила, приводящая все в движение, принадле­жит самой женщине. Она — руководитель этого убийства, потому что, вступая в какую-либо ситуацию, она несет динамику, перевора­чивающую все планы, и запускает новые игры. Женщина может побеждать, лишь сохраняя единство личности и творчества.

Я не претендую на то, чтобы вы меня поняли, и даже на то, чтобы вы согласились со всем, что я сейчас сказал, но таков мой анализ. Лучшие женщины извлекут из этого много полезного для своего ума. Да и многие мужчины получат возможность переосмыслить некото­рые вещи, ибо и мужчина не свободен от огромной ответственности. Совет, который я мог бы им дать, — никогда не становиться соучас­тниками инфантильных игр, так часто разыгрываемых женщинами. При первых признаках такой игры не следует поощрять женщину в подобной стратегии, ибо все это — лишь извращенный способ жизни, разрушающий сначала ее саму, а затем и остальных.

Я специально не рассмотрел здесь всю ситуацию, связанную с монитором отклонения, потому что хотел, чтобы вы поняли силу женщины. Монитор отклонения — это нечто, что действует непос­редственно через фантазии, коллективные стереотипы, всевозмож­ные формы культурных и моральных традиций нашего общества. Его тысячелетиями продолжавшиеся внедрение и наладка привели к структурным изменениям в процессах деятельности определен­ных нейронов нашего мозга.

143

**Дневная Красавица // *Belle De Jour***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Луис Бюнюэль* | Сценарий: по одноименному роману *Джозефа Кесселя* |
| В главных ролях: *Катрин Денев, Жан Сорель, Мишель Пикколи, Пьер Клементи, Франсиско Рабаль, Франсуаза Фабиан, Мария Латур, Жорж Маршал* | Оператор: *Саша Верни* |
| Композитор: *Рене Лонже* | Производство: *Robert e Raymond Hakim Paris Film Production /Five Films, Франция, 1966 г.* |
| Награды: *Золотой Лев Святого Мар­ка Венецианского кинофестиваля (1967г.).* |  |
| Сюжет: *Северина (Денев) живет двойной жизнью, пытаясь освободиться от внутреннего ощущения подавленности: в дневное время она посещает бордель, где занимается тем, что называют «первой древнейшей профес­сией» и где все ее знают как Дневную Красавицу; в остальное время она -великосветская жена врача, пользующегося большим уважением в обще­стве (Сорель). Все выходит из-под контроля после ее знакомства в пуб­личном доме с Марселем (Клементи), молодым преступником: он влюбля­ется в нее и ищет способ избавиться от ее мужа, поскольку хочет, чтобы она принадлежала только ему.* | |

Сюжет данного фильма строится вокруг женщины: женщины как красоты, ума и загадки жизни; следовательно, женщины как матери, любовницы, жены, подруги, как секса, искусства, поэзии, лидерства. Особенность этого фильма заключается в том, что глав­ную роль исполняет актриса, реальная история жизни которой очень близка к вымышленной. В главной героине нашла свое отражение двойственность женщины.

Женщина слишком сложна, ее никак не удается понять, и, даже проживая великую реальность, она не способна понять себя сама. Не понимает ее и мужчина, и который почти всегда становится жер­твой этого непонимания. Действительно, в жизни женщина очень часто строит из себя жертву, чтобы затем убить своего мучителя, — это древний закон амбивалентности, царящей внутри женшины.

144

В начале фильма мы видим женщину, у которой есть все, одна­ко, в конце она проигрывает. Почему? Женственностью этого типа обладают многие женщины, такова конкретная реальность их внут­реннего мира. С помощью данного фильма мне хотелось бы пока­зать вам способ преодоления раздвоенности личности.

Настоящая, реальная жизнь любого человека, и в особенности женщины, заключается не в том, что он делает, а в том, что думает. Каждой женщине свойственен свой образ мыслей, который она не раскрывает никому — ни мужчине, ни даже другой женщине: у каж­дой есть своя особенная фантазия, которой она живет, но никогда о ней не рассказывает.

Этот мир фантазий путешествует из века в век по тропинкам женской психики. Карета означает ничто иное, как стереотип, мо­нитор отклонения, который постоянно захватывает вновь прибыв­ших и периодически поглощает их.

Никто из героев фильма не выглядит счастливым, реализованным, даже невзирая на ту неограниченную свободу, которой они обладают.

Актеры, занятые в этом фильме, и сам Бюнюэль — точно так же, как и многие другие режиссеры — не могут устоять перед притяга­тельной силой женственности такого типа, они боготворят ее. По их мнению, это загадка жизни женщины, которая, даже будучи про­ституткой, остается непорочной.

Что же все-таки не функционировало? Я хотел бы услышать ваши высказывания, которые помогут мне понять саму проблему. Советую говорить только женщинам, ибо не считаю мужчин доста­точно подготовленными для понимания психологии такого типа.

ИРИНА: Полагаю, для кинематографа такая женщина являет­ся идеалом: блондинка с длинными волосами, красавица. Однако сразу бросается в глаза — и режиссер это мастерски изобразил — ее сильнейшая разрушительная сила. Она постоянно находится в по­исках объекта для разрушения. Уже по тому, как она одевается, видно, что для этой женщины очень важны внешние детали. На­пример, черным плащом наподобие военного она напоминает ее последнего молодого партнера, который, по-моему, отражает ее собственную деструктивность. В сущности, исторический факт убий­ства уже давно свершился. Она нашла тот объект, который сможет помочь ей разрушить близкого человека.

145

Ее стремление к саморазрушению было предопределено зара­нее: все ее фантазии наполнены сценами ужаса, смерти, как, на­пример, момент, когда она облачается в одежды невесты и ложится в гроб. Невеста должна давать начало новой любви, а она, наобо­рот, несет смерть. Возможно, внешне она хотела, чтобы в ее доме все оставалось неподвижным, статичным, однако, чего она в дей­ствительности желала, — так это разрушения.

МАРИЯ: Я не думаю, что она желала разрушить себя: этого она достигла бессознательно. Реальный страх ее охватил только в тот момент, когда пришел друг ее мужа: она испугалась, что могут пойти разговоры относительно ее занятий проституцией.

НАТАША: Полагаю, следует остановиться на двуличности этой женщины, живущей двумя параллельными жизнями. В каждой из этих жизней она свободна, но они никогда не пересекаются. Вся проблема состоит как раз в том, что эти две жизни не могут слиться друг с другом, и поэтому нет ни одного момента, в который бы ощущалось счастье, здесь отсутствует полнота жизни.

А. МЕНЕГЕТТИ (A.M.): По-твоему, эта амбивалентность зави­сит от образа жизни, который она вела, или от чего-то, что не сло­жилось в индивидуальной жизни?

НАТАША: Думаю, второе. В этом мне видится мистика женщи­ны, в ней постоянно присутствует этот феномен. Видимо, ее рок заключался в том, что она жила с мужчиной, рядом с которым не имела возможности реализоваться, который обращался с ней, как с маленькой девочкой, хотя она и не была той девочкой, каковой он ее себе представлял. Поэтому он ошибочно выстраивал свои отно­шения с ней, то есть, не знал, как себя вести. По-моему, очень важ­но, что она скрывалась за двумя личинами. Именно эта трагедия не дала ей возможность реализоваться.

A.M.: По-вашему, как следует отнестись к тому факту, что муж­чина не знал? В нашем обществе мужчина часто находится в зат­руднительном положении, потому что жены уже официально обви­няют мужей в изнасиловании. Тот факт, что изнасилование так силь­но превозносится, ставит мужчину в еще большую зависимость. Многие мужчины предпочитают отступить, чтобы не подвергать себя риску быть обвиненными в агрессии.

146

Четверо женщин из публичного дома должны были казаться пассивными, так как все мужчины, приходившие туда, были вели­ковозрастными детьми, которым для занятий сексом была необхо­дима максимальная пассивность со стороны женщины. Так же про­исходит в мазохизме: именно женщина должна насиловать мужчи­ну. Все это — разновидности комплексов.

ОЛЬГА: Я поняла, что этот комплекс был внедрен в нее, когда она была ребенком. В фильме показана небольшая сцена из ее дет­ства: все пошло оттуда. Должна сказать, в моей жизни была похо­жая ситуация, но сейчас все нормализовалось. Когда я поняла, что должна полностью порвать отношения со своей семьей, в моей жиз­ни произошли положительные изменения. Раньше я, как и эта жен­щина, была причиной многих неприятных ситуаций, возникавших в семье, но тогда я не могла этого осознать, потому что хранила в себе эту первичную сцену, прожитую мною в возрасте шести-семи лет. Еще я хотела бы сказать, что тайная жизнь позволила ей реа­лизовать ее фантазии: ей удалось впустить в свою жизнь мужчину, который ее уничтожил. Видя своего мужа парализованным, она по­нимает, что это результат ее работы.

ЛЮЧИЯ: Я тоже хотела об этом сказать. Она не могла занимать­ся сексом без некоторого насилия со стороны мужчины. Это желание активного начала со стороны мужчины, которое компенсаторно реа­лизовывалось в фантазиях: в них она постоянно представляла себя связанной. Она желала насилия, и это ее желание подтолкнуло муж­чину в черном осуществить насилие, завершившееся попыткой убий­ства ее мужа. Когда происходит несчастье, она понимает, что сама является причиной случившегося. Вероятно, вначале она не хотела, чтобы все закончилось смертью мужа, однако потом согласилась с тем, чтобы его друг все рассказал ему: она хотела избавиться от чув­ства вины, которое ей пришлось бы нести всю жизнь.

A.M.: Однако есть еще одна проблема: стоит мужчине немного переборщить — вовсе даже без насилия, — как у женщины появляет­ся право окрестить его "свиньей". Так вот, мужчина может любить женщину, но ему совершенно не хочется прослыть животным. Это проблема, которую вы не должны терять из виду.

ВАНЕССА: Мне кажется, что сцена из ее детства действитель­но является ключевой для объяснения всего, что там происходит,

147

потому что именно в тот момент в нее проникла ситуация, в которой она одновременно испытывает желание и страх. Это желание затем находит свое отражение в сновидениях. Сны и реальность меняют­ся местами.

A.M.: Это амбивалентность первичной сцены, которая желаема и одновременно отвергаема на протяжении всей жизни. Первичная сцена приводит человека к действию в повторении. Человек может хотеть ее разрушить, но в то же самое время она все более насиль­ственным образом вынуждает его повторяться.

НИНА: Я думаю, эта женщина перед замужеством плохо пред­ставляла себе свои желания. И еще одно: в своей семье она не могла реализовать себя как женщина — не в смысле личности, а именно как женщина, — поэтому и приняла решение реализовать себя в борделе. Однако там произошло разрушение ее личности. Она вновь запустила первичную сцену, о которой мы только что говорили, то есть агрессив­ность со стороны мужчины. В сущности, в момент первичной сцены она не проявила ни малейшего сопротивления. Это объясняется ее ин­фантилизмом, который определил и все последующие события.

ТАТЬЯНА: Я считаю, что в момент первичной сцены в нее был заложен конфликт, который она пронесла через всю свою жизнь. Именно эта первичная сцена привела ее к разрушению. Она пони­мала, что все произошедшее было грязным, точно так же, как и ее фантазии, в которых она представляет себя забрызганной грязью. Кроме того, не следует забывать об ее желании очиститься, когда она сжигает свое нижнее белье.

A.M.: В случаях, с которыми я работал, имел место именно этот феномен: стремление избавиться от нижнего белья и даже не появ­ляться дома, пока это не сделано. Вы должны прийти к пониманию самого важного: была ли у этой женщины возможность полностью реализовать свое счастье. Под "счастьем" я понимаю постоянно растущую удовлетворенность самой собой. Женщина идет на об­ман, однако сама же становится его жертвой. В действительности фильм заканчивается тем, что она ухаживает за мужем, прикован­ным к инвалидной коляске. Можно сказать, что эта женщина ис­пользует секс для того, чтобы убить мужчину из первичной сцены или привести мужчину к состоянию абсолютной пассивности. Воз­вращается амбивалентность.

148

РОЗА: Хотелось бы обратить внимание на характер отношений господина Хуссона и главной героини. До тех пор, пока он не может обладать ею, он ее любит и желает, однако, как только она стано­вится для него доступна, он теряет к ней всякий интерес.

КЛАУДИЯ: Мне показался важным аспект, касающийся ее фан­тазий. Фильм начинается с фантазии, сопровождающейся звоном колокольчиков, и точно так же заканчивается. В каждой ее фанта­зии присутствует муж, и только после его полного поражения фан­тазии исчезают. Лишь после того, как друг открывает мужу глаза на правду, ее фантазии возвращаются.

ЕЛЕНА: Хотелось бы вернуться к первичной сцене. Девочка ис­пытала страх, отвращение и унижение, и ощущение отторжения ос­талось в ней на всю жизнь, что обернулось ненавистью против всех мужчин, бессознательной ненавистью даже к тем, кто ей нравился. Проблема, на мой взгляд, заключалась в том, что ей было необхо­димо преодолеть эту ненависть.

A.M.: Здесь имеет место факт "зависти к пенису", о которой говорится в психоанализе.

ВАЛЕРИЯ: Я думаю, эта амбивалентность присутствует из-за того, что она желает быть королевой и рабыней одновременно. В роли королевы она святая, без пятнышка, в роли рабыни — зависит от мужчины, неважно, от какого.

A.M.: Но, по-твоему, женщина таким образом себя реализует? Если мужчина включится в эту диалектику королевы и рабыни, то рано или поздно сам подвергнется разрушению. Настоящий мужчина не вступа­ет в эту игру, поэтому умная женщина упускает великого мужчину и остается с мужчинами-роботами и мужчинами-марионетками.

ВАЛЕРИЯ: Полагаю, эта двойственность, а также тот факт, что она не осознавала своей деструктивности, обусловлены тем, что она жила в двух параллельных мирах: один — реальность, второй — фантазия.

A.M.: А мир фантазии не мог в каком-то смысле быть реальным?

ВАЛЕРИЯ: Да, в конце концов, фантазия — это реальность.

5 Об этой, а также о других типологиях мужской психологии, выявленных онтопсихологией, см. А. Менегетти. Проект "Человек". "Внутренний мир муж­ской психологии" и "Похитители психической энергии", указ соч., а также А. Meneghetti. Residence a Mosca. "La donna esca", "Psicologia insolita nelle donne", Op.cit.

149

A.M.: В фильме появляется Марсель в черной кожаной куртке: форма. Появление этого человека в черном имеет особое значение5. Иногда женской фантазии требуется мужчина, облаченный в фор­му, или с кожей, напоминающей шкуру животного. Для многих женщин это так, даже если они об этом не говорят.

ЛЮДМИЛА: По-моему, возникающая в этих случаях цензура обусловлена стремлением к соблюдению благопристойности. Я не вижу большой вины женщины ни в том, что она усадила своего мужа в инвалидное кресло (муж тоже несет свою долю вины, и немалую), ни в том, что все заканчивается смертью молодого чело­века в черном, который все равно ничего собой не представлял ни живым, ни мертвым. Проблема в том — и здесь я отойду от фильма, — что на женщине лежит несравненно большая ответственность. Женщина будто бы находится ближе к Ин-се и поэтому испытывает острую потребность в самореализации. У мужчины также есть свой первичный образ, однако ему он как будто не мешает жить, по край­ней мере, на каком-то уровне. У женщины же монитор отклонения блокирует все. Если мужчина самоутверждается профессионально, он уже может быть реализован; женщине, наряду с исторической, необходима онтологическая реализация.

A.M.: Есть еще проблема "старухи".

МАРИНА: Думаю, что "старуха" здесь присутствует: это вызы­ваемые ею фантазии программируют действия главной героини.

A.M.: Существуют мужчины, которые всегда блокируют жен­щину. Она играет в свои игрушки — мстит, демонстрирует себя, меняет мужчин, но в то же время превращается в куклу-жертву од­ного мужчины, который сообщает ей адрес; он желает ее, а когда она оказывается доступной, он ее отталкивает. Он выслеживает ее во все важные моменты и, в конце концов, бежит докладывать мужу, что рядом с собой тот держит проститутку.

Что остается от великого ума женщины при встрече с мужчиной такого типа? Единственный, кто побеждает, — этот мужчина. Разве он что-то теряет, исходя из действия фильма?

Давайте будем практичными. Вы уловили множество аспектов, но ни одна из вас не увидела того, как мужчина разрушает главную героиню. Никто не отметил, что именно он дает ей адрес публично­го дома. Эта женщина в любом случае остается его жертвой.

150

Женщина, какой бы красивой и значимой она ни была, всегда работает ради мужчины и никогда — ради самой себя. Складывает­ся впечатление, что женщина испытывает страх перед возможнос­тью взять управление в свои руки. Пока женщина играет своими комплексами и первичной сценой, она будет в конечном итоге ста­новится жертвой негативного мужского превосходства.

Вернемся к девочке. Первичная сцена происходит, когда ее при­влекает к себе мужчина (водопроводчик), который поглаживает ее коленку; в этот момент она чувствует эротический контакт. Эта сце­на остается неосознанной, но именно она активизирует шизофре­нию в главной героине. Каждая женщина когда-то испытала такое в первый раз. Девочка может ощутить эту эротическую эмоцию с отцом, дедушкой или братом, и это совершенно нормально. Ошиб­ка заключается в том, что другие женщины осуждают, объявляют "грязной" девочку, испытывающую этот эротизм.

Вместо того, чтобы осуждать, родители и, прежде всего, матери, должны помочь девочке осознать собственную красоту, сексуальную привлекательность: "Послушай, ты прекрасна, так что будь более ответственна. Скоро ты начнешь чувствовать внутри себя новые же­лания. Ты — удивительный плод природы. Твоя кожа, твои ноги, грудь, волосы скоро начнут составлять часть удовольствия".

Следует поменять педагогику: нельзя предавать жизнь. Вещи нужно называть своими именами, а не прикидываться возмущенны­ми, ибо мы сами с нашей педагогикой вешаем себе на шею ярмо, от которого потом и страдаем.

Кроме того, если родители, семья, преподаватели первыми не расскажут ребенку об исходящей от него сексуальности, то появит­ся кто-то другой — чужой, недалекий, развратный человек, — кото­рый объяснит ему, что к чему.

Следует научиться формировать родителей как воспитателей бла­годати6. Давайте обучим детей, по крайней мере, культуре их собствен­ного тела — точно так же, как мы учим их содержать в чистоте одежду. Необходимо объяснить детям, что секс имеет свою социальную цену, и,

6 О концепции благодати в онтопсихологии см. A. Meneghetti. La grazia: la logica del dono. — Roma: Psicologica Ed., 1997, a также А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. "Благодать: логика дара". — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1996 г.

151

чтобы получать удовольствие от сексуальной жизни, необходимо выс­троить также социальные условия: дом, частную жизнь и т.д.

Вернемся к действию фильма. Эта женщина продолжает уби­вать то, что желает, то есть выражает вовне все то, что внутри себя желает и подавляет. Она хочет быть испачканной мужчиной, чтобы разрушить себя. Вполне вероятно, что она ищет смерти для себя и других с целью очищения. На всем протяжении фильма проблема остается нерешенной.

Очень важный момент — это мать: ни одному мужчине не удает­ся разрушить мать внутри женщины. Что же мать передает дочери? Обучает ли она ее жизни или лепит из нее еще одно звено древней цепи, веками тянущейся от женщины к женщине?

В публичном доме есть старуха, девочка и мама: вот основная сцена фильма, главный образ, лежащий в основе всех последую­щих фактов.

Не общество и не семья формируют в женщине психологически извращенный стиль поведения: всегда есть скрытое послание, пере­дающееся от женщины-матери к женщине-дочери7.

Женщина может реализоваться в жизни, только если помогает себе из глубин себя самой. Путь к разгадке находится внутри жен­щины. Именно она должна решать, получить удовольствие или нет, и что с ним делать.

В начале и в конце фильма появляется карета; в начале она с людьми, в конце — пустая. Карета — это образ монитора отклонения, относящийся к девятнадцатому веку. Все фантазии этой женщины строятся вокруг образа кареты, а типология событий, задающих ход действию фильма, основана на составляющих рефлективной матри­цы. Проезжающая черная карета означает помещение собственной души в обычный поезд запрограммированных повторений. Когда я вижу человека, то сразу определяю, из какого он поезда. Это поезд бессмертных, вновь и вновь воплощающихся в истории стереотипов. Актеры приходят и уходят, но режиссер театра остается прежним.

Нам понятны индивиды иных рас или дошедшие до нас труды древних мыслителей, поскольку мы обладаем теми же, что и они, Ментальными стереотипами, однако это не есть глубинный разум

7 См. A. Meneghetti. Io odio il transfert. "Un aspetto del rapporto madrefiglia". - Roma: Psicologica Ed., 1989.

152

жизни. Креативность — это совсем другое. Чтобы выйти из привыч­ного механистического состояния, необходимо достичь той креатив­ной части, которая есть в каждом из нас (онто Ин-се).

Карета готова принять новых седоков. Тот, кто желает занимать­ся психологией, должен стать посредником жизни, а не стереотипов.

Этой женщине, как и многим, с которыми я работал, я помог бы осознать ее красоту и тот факт, что мужчина, который привлек ее к себе в детстве, хотел лишь насладиться ее благодатью. Нельзя обви­нять мужчину, обзывая его "свиньей", за то, что он притрагивается к благодати женщины. Если женщина обладает ценностью, то и желать ее, и стремиться к близости с ней — тоже ценно. Женщина сама должна решить, как она хочет распорядиться собственным богатством. Хозяйка — она.

Однако проблема женщины на этом не заканчивается: существует некая мистика, передающаяся из века в век, что-то очень древнее, что до сих пор живет в бессознательном женщины. Женщина — это энергетическая красота нашей планеты, но мне еще не удалось при­вести ни одну женщину к пониманию ее благодати, то есть, к посто­янному осознанию этого состояния, потому что она всегда возвра­щается к своей двойной игре.

153

**Пикник у Висячей скалы8 // *Picnic at hanging rock***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Питер Уир* | Сценарий: *Клифа Грина по роману Джоэн Линдсэй* |
| В главных ролях: *Рэйчел Роберте, Доминик Гард, Энн Лэмберт, Маргарет Нельсон, Хелен Морс, Джеки Уивер* | Производство: *Jim & Hal McElroy для Picnic Production/Australian Film Corporation, Австралия, 1975г.* |
| Композитор: *Брюс Смитон* | Продюсеры: *Джим МакЭлрой, Хэл МакЭлрой* |
| Оператор: *Рассел Бойд* | Продолжительность: *115 мин., ив.* |
| Сюжет: *фильм основан на реальном историческом событии. В 1900 году в Виктории, в день Святого Валентина, во время пикника в районе Висячей скалы бесследно исчезли три ученицы престижного колледжа для девушек из аристократических семей. Все попытки их найти оказались тщетными.* | |

**Пустой эротизм**

Нелегко проникнуть во внутренний мир женской психологии. В нем словно притаилось нечто, постоянно призывающее женщину в далекий, высший потаенный мир, в котором будто бы властвует бо­жественное и скрывается апофеоз экзальтации и любви.

Действительно, если мы вернемся к строкам "метафизической" поэзии фильма, к девушкам, увлеченным воздушными поцелуями и лепестками цветов, к рассеянному повсюду "валентинизму", то по­чувствуем этот потаенный мир женственности. С благодатью Ми­ранды, превозносимой как нечто более возвышенное, чем "Весна" Боттичелли, уж никак не вяжется нож мясника в торте-сердечке!

Чтобы понять этот фильм, необходимо проанализировать всех девушек. Естественно, самые неуклюжие спасаются, тогда как луч­шие истребляются, потому что *негативная психология расцветает именно там, где женщина многое собой представляет.* За сильней-

8 Здесь мы приводим две версии синемалогии по данному фильму, прове­денные автором с временным интервалом в восемнадцать лет, чтобы на конк­ретном примере продемонстрировать, как один и тот же фильм может исполь­зоваться для проведения анализа на различных уровнях в зависимости от под­готовленности аудитории. *Прим. составителя.*

154

шей негативностью стоит мощнейшая закваска жизни, в противном случае такая концентрация коварства была бы невозможна.

Особое внимание следует уделить фигуре жены сержанта: какая реальность скрывается за этой женщиной, занятой вышиванием? В сновидениях часто появляется женщина, которая вышивает, вяжет, шьет. Этот образ указывает на то, что происходящее в настоящий момент с человеком, видящим сон, или с кем-то другим, запущено и выстроено тем, кто вяжет (латентная семантика). Именно эта женщи­на, комментирующая трагические события, программирует факты.

*Фильм следует смотреть с точки зрения эффекта сети об­щества.* Фильм создан по роману, сюжет которого был навеян реально произошедшими событиями. Согласно кинематографичес­кой версии, можно предположить, что девушки — Миранда и дру­гие — покончили жизнь самоубийством, углубившись в никому не ведомое ущелье, где и остались навсегда. Самоубийство характери­зовалось тем самым поведением, которое является принадлежнос­тью любой суицидальной динамики, вне зависимости от способа, который может быть избран.

*Самоубийство происходит всегда вследствие программирова­ния, осуществленного семантическим полем негативной психоло­гии; автоматизм, который оно вызывает в жертве, остановить невозможно*9*.*

Две сцены особенно выразительны. Первая появляется в самом начале фильма, когда мы видим женщин, которые сзади затягивают корсет друг на друге, образуя цепочку: *именно женщина подавляет и блокирует внутренний психический мир другой женщины.* Вто­рая — две дощечки, предназначенные для прижимания цветов, в которые цветы помещаются, как в деревянные тиски и, будучи завин­ченными, умерщвляются и засыхают. Не видно ни одной вазы све­жих цветов. Повсюду лишь сухие цветы, множество стихов — велико­лепная поэзия, от которой, однако, веет запахом смерти.

9 Самоубийца живет в аду, где не может быть свободен даже от самого себя. Мысль о смерти его одновременно и ужасает, и воодушевляет. Это катастрофа, подготовленная безразличной свободой. "Суицид случается как завершение инерции, ни один человек не приходит к суициду безупречным. До тех пор, пока у субъекта сохраняется хоть какая-то способность к выжи­ванию, именно она используется для выхода из лабиринта. Самоубийство происходит как следствие бесконечного числа непоправимых самоубийств".

155

В фильме мы находим подтверждение бессознательной позитив­ности мужчин. Берти видит во сне свою сестру Сару, с которой он когда-то находился в сиротском приюте, готовящейся совершить самоубийство и пытается ее удержать, просит остановиться. Оней­рическая деятельность бессознательного подтверждает внутреннюю позитивность мужского поведения, будь то брат, отец или сын.

Негативная женская психология попутно настигает и мужчину, однако, целью является не он, а внутреннее разрушение женщины.

В момент совершения самоубийства всегда появляются такие де­тали, как туфли, сумочка, трусики, корсет: все то, что, согласно онейрической символике, непосредственно относится к сексуальной активности.

Вырисовывается неспособность к жизненным взаимоотноше­ниям, т.е. появляются символы, не имеющие ничего общего с жиз­ненностью, они уже мертвы и выброшены за ненадобностью. Сара поместила реальность любви вне себя и поэтому должна была себя убить: она была лишена контакта с тем, что есть любовь, эрос, любовное слияние с собственной жизнью. Единичные эпи­зоды фильма, в которых показан секс, относятся к слугам, к лю­дям неблагородного происхождения, не имеющим морали и не творящим истории.

Останавливающиеся часы указывают на то, что негативная пси­хология чужда даже времени человека. Фактически негативная пси­хология становится категорическим условием внутрипсихической жизни человека.

В фильме присутствует момент одурманивания, психического усыпления, после чего люди словно входят в некий транс и подчи­няются тому, что развивается внутри них.

Происходит это совершенно внезапно: в то время как человек работает, возникает странная тишина в голове, а затем появляется предписание, которое надлежит исполнить. С этого момента субъект больше не принадлежит себе.

Все человечество, ученый мир склоняются к тому, что речь идет о галлюцинациях или фиксациях, однако никто не знает, что это такое. Имеют место впечатляющие факты, но мы отбрасываем их причину, однако разум говорит: если есть эффект, то должна быть и причина. *Знание семантических полей и негативной психологии*

156

*позволяет точно раскрыть психорационалъную причину, обус­ловливающую изменения и поведение субъекта в состоянии гал­люцинации, транса или раптуса*10*.*

Никому не удалось бы остановить Миранду. В некоторых веро­ваниях считается, что избранным предначертано умирать молоды­ми. Но какой же тогда смысл в создании, если молодые жизни унич­тожаются еще до того, как они принесут плоды?

От сборища одних женщин нельзя ожидать ничего хорошего, особенно если они стремятся укрепить примат общества за счет элегантности, стиля, образования. В фильме много образных сви­детельств тому: муравьи, паук в паутине, попугаи, лебедь. Лебедь внешне несет красоту, но при глубоком анализе оказывается глу­пым и жестоким животным. Попугай известен как птица, которая не говорит от себя, а лишь повторяет сказанное. И действительно, *негативная психология представляет собой повторение инфор­мации, внесенной в детстве:* повторение прошлого, убивающего настоящее. Муравьи означают деструктивность, поедающую суще­ствующую сладость, нежность.

Некоторые подростки обладают гораздо более сильной негатив­ной психологией, чем взрослые. И даже если Миранда кажется не­избежной жертвой директрисы колледжа, на самом деле именно ее негативность наиболее сильна.

Директриса, в общем-то, знает о себе, что она сама не такая уж хорошая и добрая. В конце она "раскисает", но то, что с ней проис­ходит, абсолютно не вызывает у нее удивления. Ее стратегия — бо­роться с помощью внешнего порядка и чистоты, давая образование девушкам. Некоторые формы красоты, порядка, чистоты принима­ются как внешнее алиби, чтобы защититься от той чудовищности, которой человек живет внутри.

Главные героини кажутся обреченными на трагический финал: они как будто бы извлекают наружу собственный внутренний пла­гиат, подталкивающий их к смертельному исходу. Их негативная психология предопределяет и контролирует все внутреннее про­странство восприятия, в том числе и изменения биологической ин­формации.

10 Раптус — поэтическое вдохновение, поэтический экстаз. *Прим. пер.*

157

Внутри синаптических переходов восстанавливается ранее вне­сенное и утвердившееся семантическое поле, т.е. вновь активирует­ся информация, зафиксированная в клетках, что в имагогике про­является как монстр или что-то механическое. Достигая сути нега­тивной психологии, неизменно сталкиваешься с лишенным жизни механизмом (помимо монстров и скелетов), связанным с кем-то, кто однажды запустил некую реальность, отличную от той, в которой нуждается человеческое существо.

Миранда не защищается. Она мелькает то здесь, то там, словно "весна", и вызывает восхищение всего колледжа. Итак, давайте бо­лее детально рассмотрим женскую психологию и начнем с того, что ответим на следующий вопрос: могла ли директриса, которая нико­му не позволила бы сесть себе на шею, снести в своем окружении девчонку, приобретшую эмоционально-чувственное и психологичес­кое лидерство в ее колледже? Столкновение неизбежно.

Через весь фильм в его сладостном апофеозе и разлитой повсю­ду поэзии проходит самая извращенная диалектика между двумя женщинами — Мирандой и директрисой.

Миранда наделена невероятной по силе негативной психологи­ей, превосходящей психологию всех остальных, и тот, кто любит ее больше других, должен следовать за ней; однако, перед смертью она как будто оставляет свою союзницу Сару, чтобы распростра­нить разрушение и на директрису.

Ненависть и злость директрисы по отношению к Саре возника­ют не из-за денег и не из-за невыученного стихотворения. Сара яв­ляется полем агрессивности между Мирандой и директрисой. Она любит Миранду больше других, поэтому директриса — не имея воз­можности атаковать Миранду, являвшуюся образцом всего, чему она сама учила, — стремится убить ее в той, которая ее больше всех любит, в Саре. На Саре легко отыграться, так как она далеко не всегда отвечает официальным требованиям.

Видя ту, которая ее больше всех любит, запертой в колледже, Миранда решает ускорить события. В этой агрессивности "женщина против женщины" приходит в движение старая гордость "мать-дочь".

Миранда убивает себя и тех, кто рядом с ней, потому что пре­красно осознает: своей смертью она пустит по ветру колледж, что неизбежно обусловит и конец директрисы. Действительно, в тот мо-

158

мент, когда директриса под воздействием алкоголя теряет контроль над собой, она говорит, что все было хорошо до тех пор, пока не появилась Миранда со своим маскулинным стилем поведения. В ней очевидным образом проявляется злость из-за невозможности победить ту, которая для других была нежной девочкой, будучи в действительности самым настоящим монстром.

В конечном итоге, под влияние негативной психологии, запу­щенной Мирандой, попадает и сама директриса, которая также на­ходит свою смерть на Висячей скале.

В действительности мы увидели интенсивную борьбу негативной психологии между двумя женщинами, развернувшуюся через пустой эротизм, который распространился на всех подчинявшихся им людей.

Те, кого наиболее затронул этот тонкий механизм, неизбежно приходят к самоубийству. *Всякий пустой эротизм ведет к черно­му вагинизму, после чего наступает ожидание смерти.*

"Черный вагинизм" — это поле притяжения, которому невоз­можно сопротивляться: оно модулируется как эротическая чувстви­тельность между вагинами и захватывает психическую систему це­ребральной зоны, приводя, в конечном итоге, к появлению некрофилической навязчивости у более слабой или у обеих сразу.

**Три типологии ошибок**

Никоим образом не принижая значения всего того, о чем было сказано на первой синемалогии по данному фильму, я все же счи­таю, что сегодня кое-кто уже продвинулся в онтопсихологическом понимании настолько, чтобы не останавливаться на специфических трудностях, с которыми мы ежедневно сталкиваемся в жизни и ко­торые зачастую не так легко уяснить.

Советую женщинам с помощью этого фильма постараться опре­делить свою личную позицию. Каждая из вас может обнаружить свой персонаж, ориентируясь не на комплекс, а на типологию рабо­ты, профессионализма, и посмотреть, как остальные действующие лица вступают с ним во взаимоотношения. Мы видим, что в конце превалирует динамика комплекса, но почему одни переживают фру­страцию, а другие — подъем?

159

Посредственности выживают и пожинают лавры великих. Ис­тинные потенциальные герои-победители исчезают — либо из-за фи­зической смерти, либо из-за профессиональной фрустрации, либо из-за социального поражения.

Давайте теперь внимательно присмотримся к директрисе и по­стараемся выйти в нашем анализе за рамки чувственно-эротических игр. Как бы то ни было, этой женщине удалось создать учебное заведение высокого уровня, в которое лучшие семьи Австралии и Англии направляли свои лучшие надежды. Таким образом, эти мо­лодые девушки обладали неординарным умом. Постарайтесь уви­деть конечный результат действия, типологию расположения лю­дей, а не только внешнюю игру: внимание к разуму действия. Ди­ректриса — ас в своем деле, и в игру вступает, в том числе, и эта карта.

Мы должны отойти от типологии невинности, благодати, красоты, паиньки-девочки, белоснежной поэтессы, отделиться от этих наслое­ний, которые не создают архитектуру разума жизни. Постараемся достичь эффективности ума, когда он есть, и понять, что происходит, когда ум не оттачивается в действии и не развивается. Следовательно, для точного анализа необходимо обладать в высшей степени критичес­ким умом, действием высшего уровня. Жизнь есть там, где есть дей­ствие. Девушки, которых мы видим в фильме, кажутся очень милы­ми, но, в конечном счете, чем они руководствуются, под чьим влияни­ем находятся? Эта тяжелейшая игра наблюдается и поныне.

Часто женщиной, которая явно ошибается, управляет другая, ка­жущаяся невинной. Слишком легко забывают о семантическом поле, особенно об *опосредованном семантическом поле:* причина запуска­ется, усиливается и, наконец, на третьей стадии феноменизируется. Внешний виновник — это всегда третья стадия, но истинного поджи­гателя фитиля не видно, он остается незапятнанным.

Необходимо изучить эту паутину, опутывающую все контексты, в которых взаимодействуют группы людей: это может быть семья, группа Друзей, подруг и т.д. Подобные ситуации случаются повсюду.

Ошибки, которые постоянно совершает человек, могут быть трех типов.

1). Ошибка, совершенная по собственной вине или из-за комп­лекса.

160

2). Ошибка, обусловленная провокацией другого, который зас­тавил разозлиться; другой превалирует эмоционально, интеллекту­ально или каким-либо иным образом над субъектом и внутри него. Власть в ситуации можно удерживать, только пребывая в состоя­нии спокойной умиротворенности; другой не должен существовать, даже чтобы злить меня: я его изолирую. Если что-либо меня нега­тивным образом заводит, это означает, что я сам попустительство­вал этому. Другому удается рассердить меня лишь потому, что я открываю ему путь в мою эмоцию, а вовсе не потому, что он силен или прав.

3). Ошибка, спровоцированная опосредованным семантическим полем. Это означает, что существует семантика, которая была от­правлена, к примеру, из Рима, Нью-Йорка или Москвы, и прибыла сюда. То есть, при анализе ситуации человека, совершившего ошиб­ку, обнаруживается, что на самом деле виноват другой, отсутству­ющий. В жизни такое происходит постоянно. Следовательно, необ­ходимо обладать здравым смыслом, чтобы незамедлительно изоли­ровать то, что является чуждым.

Итак, анализируя фильм, мы исходим из факта, что существует некий институт для благородных девушек, который успешно работает: ему поручено дело образования, культуры, совершествование обще­ства в такой огромной стране, как Австралия. Происходит нечто, что ломает честь, экономику, уничтожает личность и ее достоинство. Каж­дый из множества персонажей каким-то образом виновен, однако оче­видно, что падение директрисы ведет к падению всех.

В жизни по-настоящему умный социальный деятель, оперирую­щий практической интеллектуальностью, уничтожается первым, если делает ставку лишь на свою хитрость. Такова жизнь: в социальной игре лучшие должны быть внимательнее других.

Женщины должны с особым вниманием отнестись к этому филь­му, ибо он чрезвычайно тонок. Не будем останавливаться на ноже в торте: подобные вещи слишком очевидны, они — из области введе­ния в онтопсихологию. Наиболее продвинутые и пронырливые дол­жны понять больше.

Анализ этого фильма можно осуществлять на трех уровнях.

1). Экранизация обыгрывает чрезвычайно редкое и необычное хроникальное событие. Для пущей необъяснимой загадочности, при-

161

водятся обрывки новостей, фраз; это вызывает у зрителя очень сильные эмоции, которые постепенно переходят во всепоглощаю­щий страх, и он погружается в атмосферу, порожденную комплек­сами архетипа, негативной психологией и всем, что с этим связано. Весь сюжет фильма, как и любопытство к черной хронике, в сущ­ности, активизирует негативную психологию, что приводит зрите­лей к регрессу. Эти ситуации, люди, в любом случае, загрязняют чистоту психической деятельности.

2). Что касается психологической стратегии — ясно, что мы дол­жны сконцентрировать свое внимание на Саре. В обществе часто возникают ситуации, возбуждающие в нас жалость, сострадание, милосердие; впоследствии они же обусловливают цепочку несчас­тий, сильных разрушений, того, что не функционирует: из-за одно­го неполноценного человека рушится весь институт, ситуация, вы­годная для многих. Больной или неполноценный слаб внешне, но в своей негативной психической форме тверд, как скала. Есть люди, которые из своего несчастья сооружают алтарь, чтобы казнить на нем других. Нужно помогать другим, но только не тем, кто из соб­ственной ограниченности или собственных несчастий — какими бы они ни были — выстраивает право и повод для атаки того, кто лучше их. Это — самое преступное психическое извращение.

В такие ситуации попадают многие крупные социальные деяте­ли в любой сфере — от коммерческой до научной. Им предоставля­ется интересный случай, начинают развиваться значимые отноше­ния, основанные на чувствах. Чаще всего это происходит между женщинами, но иногда и между мужчинами.

Сара выстраивает чувственные отношения с Мирандой, хотя в действительности *у нее не было никакого повода для любви к Миранде.* Будучи вечной жертвой, Сара — ум отмщения настолько ригидный, что уже находится в стадии безжалостного возмездия. Мы знаем, что она выстрадала в прошлом, однако следует также посмотреть на то, как она вела себя. Например, побег из колледжа мог также быть способом вызвать в свой адрес поток обвинений.

Многие жертвы, или псевдожертвы, умеют выстраивать свои выборы таким образом, чтобы оказаться схваченными и обвиненными. В своих действиях они не стремятся достичь свободы и удовольствия, не используют всю полноту своей личности для того, чтобы добиться

162

эгоистической цели, а устанавливают псевдоцель, чтобы затем пой­мать на крючок, шантажировать, привести в смятение все авторите­ты и людей, ответственных за данный социальный контекст.

Директриса совершает две главные ошибки. Первая — то, что из желания помочь, она берет к себе на работу подругу-соперницу, бедную, несчастную старую деву, которая сеет вокруг одни несчас­тья. Вторая ошибка заключается в том, что в колледже ко всем девушкам она относилась с нежностью, особенно к Миранде, однако думала, что одержала верх над «маленькой» Сарой. Что может при­обрести женщина, подобная директрисе, в борьбе с двумя такими женщинами?

В психической борьбе не имеет значения, что с одной стороны выступает зрелая, удовлетворенная жизнью женщина, а с другой "черный растлитель"-подросток: *для психики нет ни возраста, ни социальных различий.* Встречаются дети с психической ригиднос­тью, доходящей до самого что ни на есть дьявольского извращения. Для педагога терять время на то, чтобы изучать и анализировать их, уже означает занести инфекцию в свой ум, и, рано или поздно, ум "взрывается". Существуют странные связи в глубинах бессозна­тельного: внешне слабый загрязняет моз и поведение руководяще­го, того, кто управляет ситуацией: психотерапевта, врача, началь­ника и т.д. Мир полон такими примерами.

Самое лучшее, что можно было сделать, — это изолировать ситу­ацию и анализировать ее с абсолютной нейтральностью. Как толь­ко Сара просрочила с оплатой за обучение, директриса должна была отправить ее восвояси, а не упорствовать в сострадании, не гнуть свою линию, пока та не ощутила страх и не была сломлена. Какова цена этого эмоционального отношения? Следовательно, директриса ошибается из-за псевдожалости как к коллеге, так и к ученице.

Сара, в сущности, "загружает" и подставляет Миранду. Краси­вая, благоразумная, элегантная, поэтичная девушка структурирует­ся самой некрасивой, самой бедной, самой несчастной. Создается этот контакт, который постепенно приводит к распаду общество, дело, да и саму девушку. Естественно, что в конце и Сара должна себя убить, так как *убийца никогда не может уклониться от роли жертвы.* Таково странное условие: тот, кто убивает, погибает от тех же несчастий, которые наслал на других. Инструмент разрушения

163

других останавливается на активаторе либо на уровне внешних со­бытий, либо на уровне психики.

3).*В глубинах женской психологии содержится культура смер­ти,* которую часто можно наблюдать в действии: это сакрализация отдельных моментов, воспоминаний, ностальгии, определенной по­этики женственности, где статически стимулируется самоубийство. *Это паническое стремление к суициду,* обусловленное не издерж­ками комплекса вины или усталостью от жизни, а необходимостью ответа на тайный призыв в черный туннель психологии женщин определенного типа. Поэтому женщины лелеют внутри себя психо­логию такого типа, призывающую к самоубийству.

Необходимо быть очень внимательными к этой статической фор­ме, так как ей достаточно дать маленькую уступку, чтобы она акти­визировалась. К примеру, когда женщина очарована собой, нахо­дится перед зеркалом, любуется своим телом, волосами, изяществом, нужно дать расцвести этой благодати, но очень быстро, словно бегу­щая вода, не замирая, не оставаясь статичными. Пристально себя разглядывать, рассматривать что-то, что-то припоминать — значит провоцировать призывы мертвых, психические затмения, способству­ющие появлению внешнего несовершенства, которое другие превоз­носят как бог знает какое очарование или загадочность.

Рождаются тревога, необоснованные догадки, которые мистифи­цируют личность субъекта. Хотя и не сразу, а со временем, эта стати­ческая форма расцветает и останавливается вокруг какого-нибудь образа, и тогда субъект вступает в фазу психологического старения. Как следствие, в дальнейшем, при обсуждении или наблюдении ре­альности, на все проецируется символика и потребность в смерти. Производится тематический отбор всего, что имеет отношение к танатическому смыслу существования. Иногда смерть — лишь одна из множества возможностей жизни, далеко не единственная: наряду с ней существуют и другие (удача, успех, счастье и т.д. ). Это — одна из карт в колоде, и нужно уметь достойно ее разыграть.

Вслед за наступлением этой фазы обнаруживается контакт с мо­нитором отклонения, который формирует в женском психическом контуре воронку притяжения до тех пор, пока не создаст точку, кото­рая фиксируется и вращается, как сверло, как сирена, пронзительно гудящая в мозгу. Он поляризует человека, заставляя его считать, что

164

лишь это является реальностью: человек должен погрузиться в за­гадку утесов, черной лавы, чего-то древнего, существовавшего вечно. За холмами в фильме нет ничего метафизического: это всего лишь краски, которыми специально разрисован задний фон.

Действительно, существуют эти психические состояния, стрем­ления к суициду, протекающие в форме экстаза и приводящие к псевдозагадкам, которые вдруг раскрываются, и субъект вынужден растрачивать себя впустую. В фильме очень хорошо показано это психологическое состояние, это парапсихическое окружение, кото­рое нет-нет, да и заденет.

Очевидно, что Миранда уже была предрасположена к несчас­тью, так как несла в себе латентную шизофрению (это видно из того, как она смотрит, что говорит, как преподносит себя). У Ми­ранды была психологическая предрасположенность, и, если бы это не случилось с ней там, произошло бы где-то еще. Обычно те, кото­рые кажутся умнее, красивее, живее, выглядят немного рассеянны­ми и отрешенными от реальности, влюбляют в себя, но на самом деле притягивают смерть.

Естественно, подобные ситуации чрезмерно усиливаются мест­ным окружением и традициями. Классические романы изобилуют подстрекательством к этой танатической психологии. Культ смерти, суицида, черной психики, к сожалению, служит источником огром­ного числа литературных произведений и является инструментом распространения порока, негативности, самой гнилой психологии.

С помощью этой синемалогии я наметил общие моменты в обу­чении следующим стратегиям.

1). Не тратьте себя на споры с тем, кто неприятен. В контакте с танатической ригидностью можно легко подхватить внутреннюю инфекцию, загрязняющую собственную личность.

2). Когда вы видите человека, который ошибается, он — нечто вроде очередной "Миранды", и если вы хотите быть серьезными психологами, то *всегда смотрите, кто находится рядом с ними.* Без сомнения, в окружении найдется кто-то фрустрированный (ая), в тени, спокойный, услужливый, честнейший, безупречный.

3). Помните о том, что существует опасность психической ста­тичности, которая часто встречается у всех женщин. Появляются какие-то весталки в черном, тени мертвых, взывающие к неведо-

165

мым планетам, временам, прошлым цивилизациям. В конечном итоге, это лишь цвет, которым выкрашено основание одного из немногих механизмов монитора отклонения. Жизнь удивительна, но любит только тех, кто любит ее.

Внимательно отнеситесь к третьему аспекту, так как именно он со временем заставляет выбирать жизнь по глупому, использовать того, кто ошибся, как предлог, чтобы завоевать право убить себя. Вначале он проявляется как насилие над другими, но, в конечном итоге, это способ найти оправдание для самоуничтожения. И это — не игра жиз­ни. Следовательно, необходимо избегать, даже в мелочах, эти психи­ческие формы поведения, которые затем обретают конкретность в ежедневном поведении, из-за чего женщина становится ревнивой, стре­мится обладать и приходит к регрессу, теряя свою вершину действия в мире.

Интересно вернуться к тому моменту фильма, когда молодой человек засыпает и во сне видит то, что произошло на самом деле. Увидеть в сновидении истинную картину событий, сопутствовавших той трагедии, — вполне нормальное и ничуть не придуманное явле­ние: *места сохраняют самые сильные последние события,* они несут информацию о них в лингвистических структурах, раскрыва­ющихся посредством сновидений, галлюцинаций или имагогики.

Часто люди утверждают, что предвидели события. Тот, кто пред­видит, находится под воздействием негативной психологии. Предви­деть можно только вред, так как он составляет часть стереотипа, судь­бы или же встроенного диска. Первое, что нужно сделать, — освобо­диться от этого воздействия монитора отклонения; затем, если то, что вы видели во сне, касается вас, выстраивайте день так, чтобы это не­счастье или встреча не состоялись. Рок или предвидение фактов все­гда негативны, но все можно изменить, если не оставаться по-глупому верными тому, что было раскрыто.

166

**Поднимая красный фонарь // *The red lantern // Dahong dengiong gaogao gua raise***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Цанг-И-Мо* | Сценарий: *по роману Су Тонга "Жены и наложницы"* |
| В главных ролях: *Гонг Ли, Ма Чин By, Xe Кай Фай, Йин Шуиуан* | Производство: *ERA, China film Corporation Corp.,Гонконг, Китай, 1991 г.* |
| Композитор: *Цао Зи Пинг* | Продолжительность: *126 мин.* |
| Оператор: *Цао Фей* | Призы: *"Серебряный лев" Венецианского кинофестиваля, 1991 г.* |
| Сюжет: *этот фильм, запрещенный к показу в народном Китае, рассказывает о событиях, которые разворачивались там в двадцатые годы XX столетия. Четверо жен Чена (By), в том числе вновь прибывшая двадцатилетняя девушка (Ли), решившая выйти за него замуж, спасаясь от нищеты, каждый вечер ожидают очередного решения своего мужа: от того, перед чьими покоями он прикажет зажечь красные фонари, зависит, с кем из них этой ночью он разделит ложе.* | |

Фильм начинается довольно длительным показом главной геро­ини на переднем плане в сопровождении навязчивой музыки. Уже первые его кадры указывают на дальнейшее развитие сюжета: фиксированность куклы. Согласно технике интерпретации, исполь­зуемой в онтопсихологической синемалогии, первая сцена задает психологическую тему всего фильма, о которой в процессе просмот­ра не следует забывать: в ней сосредоточена вся его реальность, выходящая за рамки эмоциональной окраски отдельных эпизодов.

С первого образа все происходящее в фильме подчиняется ис­полнению стереотипов: сначала демонстрируется схема рефлектив­ной матрицы, а все последующие перипетии фильма — ее претворе­ние в жизнь.

Даже с технической точки зрения этот фильм очень точен: все его действие развивается в замкнутом пространстве, что в совокуп­ности с выбранным сюжетом прекрасно передает ощущение "психо­логического внутреннего мира". Кроме того, дом символизирует женщину в ее интимности. Таким образом, мы понимаем, что сте­реотипность, показанная в фильме, относится к женщине.

167

События фильма разворачиваются в китайском доме, где гос­подствует полигамия: мы видим четырех жен хозяина дома, разли­чающихся по возрасту и уровню образованности. Самое значитель­ное событие для каждой из них происходит в конце дня, когда хозяин объявляет, где сегодня зажгутся красные фонари, то есть с кем он проведет очередную ночь.

"Первая госпожа", самая старшая - традиционная жена и до­мохозяйка. Она чувствует себя уже вне борьбы и к остальным отно­сится несколько отрешенно, немного по-матерински.

"Вторая госпожа" тоже уже немолода; она делает все возмож­ное, чтобы снискать доверие вновь прибывшей, четвертой жены. Именно вторая жена приведет ее к трагедии, притворяясь лучшей подругой и душеприказчицей. Борется она коварно, нанося удары ниже пояса, которые оказываются смертельными именно из-за того, что другая не видит в ней врага.

"Третья жена", в прошлом - известная лирическая певица, не смиряется с появлением новой жены, отодвинувшей ее на второй план, и открыто борется с ней за внимание мужчины. В своей бунтарской стратегии она изменяет мужу с врачом, посещавшим его дом, и, в соответствии с существующими традициями, ее лишают жизни.

"Четвертая жена", молодая студентка из университета, пережив все унижения, вызванные ее положением заброшенной жены, и, буду­чи втянутой в жестокую, бесполезную, бессмысленную борьбу, сходит с ума. Ее заменяют "пятой женой", как будто давая понять, что игра продолжается вне зависимости от судьбы очередных марионеток.

Все женщины, независимо от предпочтений хозяина-мужа, живут в одном большом доме с внутренним двором - этот образ символизи­рует матку, - вокруг которого располагаются их личные покои.

Той, в чьих покоях будет ночевать муж, предстоит массаж ступ­ней, который будет делать старуха. Мы знаем, что старуха пред­ставляет собой точную реальность женской психологии, и тот факт, что она готовит женщину к встрече с мужчиной, чрезвычайно пока­зателен: каждая из них сначала "массажируется" старухой и лишь затем проживает собственную сексуальность, но лишь так, как ее к этому подготовили.

168

**Четыре вида негативной женской психологии**

Эти четыре женщины — не различные персонажи, а лишь "четы­ре цвета" одного изображения, то есть единая стереотипность, рас­падающаяся на четыре цветовых составляющих: каждая из них об­рисовывает контур изображения, а все вместе при совмещении друг с другом они дают картину единой шизофрении, представленной в четырех видах. Этот набор из четырех цветов обусловливает скры­тую шизофрению любого женского поведения, образуя основу, ко­торая неизменно влечет за собой отклонение.

Существуют четыре модальности негативности любой женщины.

1. Верная: внешне — само совершенство, но в действительности заставляет другого ошибиться: она всегда находится в ожидании ошибки другого. Это женщина типа "дом и церковь", которая своей верностью постоянно шантажирует мужа. Своим моральным риго­ризмом в действительности она сеет и взращивает вокруг себя зло.

2. Ревнивая: та, что нуждается в вине другого. Это тип женщи­ны, которая ради задуманной цели, — прибегая к услужливости, притворной любезности, сводничеству и неудачным советам, — сбли­жается с другими и подталкивает их к ошибке, "информируя" их либо семантически, либо посредством внешних фактов.

3. Неверная: та, что ошибается, совершает проступок. Она разру­шает саму себя, меняя одну постель на другую. Она - не явная прости­тутка, а всего лишь женщина, которая изменяет с другими, чтобы ото­мстить своему мужчине. Протестуя против своего положения, она пре­дает и опровергает мужчину, но ценой всего своего эротизма.

4. Сумасшедшая: женщина в состоянии шизофрении, модаль­ность которой включает в себя три предыдущих типа. Это та, кото­рая, испробовав все пути, впадает в истерию высшей формы и схо­дит с ума, теряет ощущение реальности. Оказавшись захваченной собственными навязчивыми мыслями, она утрачивает объективность восприятия вещей, и все то, чего она желала, но что в действитель­ности не произошло, превращается в безумие внутри ее мозга.

Эти модальности можно обнаружить в фильме у четырех жен хозяина; у каждой из них число действующих модальностей меня­ется от одной до четырех. Эти модальности прокручиваются, то есть циклично действуют, либо в одной женщине, если в ней их

169

сразу четыре, либо в нескольких женщинах, но, тем не менее, сте­реотипность остается единой.

В этом состоит правило любого комплекса: либо он развивается в одном человеке, либо распределяется на многих людей, к приме­ру, на мать, дочь, учительницу и психоаналитика. Когда подобный квартет объединяется, он действует настолько слаженно, как если бы речь шла об одном человеке.

Итак, поведением женщин в фильме руководит один стереотип; это выражается в том, что ни для одной из них он не является полез­ным. Каждая движет его вперед во вред себе.

Согласно логике здорового эгоизма, нет никакого смысла в том, чтобы человек со всем участием и страстью действовал во вред себе. Смысл начинает появляться, стоит только увидеть за поведением определенного типа неизбежное исполнение психомеханического стереотипа, который, будучи запущенным, должен пройти весь за­данный маршрут. Рабство, в котором живут четыре женщины, не­смотря на конкретную внешнюю власть, представляет собой лишь внутреннюю западню, но никак не социальную.

Схема любой патологии выходит за пределы отдельного челове­ка: это универсальный психический стереотип, не зависящий от че­ловека, в котором он воплощается, феноменизируется. Жизнь чело­века зависит от того, как комплекс идентифицирует события, а не от того, какова истина. Комплекс улавливает и понимает события, исходя из проекции стереотипов, а субъект выбирает и комплексу­ально подстраивается под ситуацию — такую, какой он ее видит. Любые рассуждения человека неизбежно продиктованы стереоти­пом. Матрица создает культуру, память человека. Она представля­ет собой плагиат11, осуществляемый взрослым во внутреннем мире ребенка. Она не обязательно негативна: это лишь стереотип.

Чтобы понять свой монитор отклонения, женщина должна по­нять собственную стереотипную модальность. Данная типология, однако, представляет собой второй этап, на первом месте стоит онто

11 "Плагиат" означает определять или характеризовать другого согласно Матрице. Поэтому под этим термином следует понимать психоэмоциональное влияние, структурирующие способы и манеру поведения какого-либо челове­ка. Подробнее см. А. Менегетти. Онтопсихология и психическая деятельность. "А что если это клиент осуществляет плагиат по отношению к психотерапев­ту?". - М.: ННБФ "Онтопсихология", 2000. *Прим. пер.*

170

Ин-се, у которого нет подобных модальностей. Потеря онто Ин-се формирует предрасположенность к шизофрении — в явной или скры­той форме — в соответствии с одной из этих модальностей.

Женщина разрушает себя только через эротизм, поскольку имен­но в нем сосредоточена ее главная сила. Ум питается биологическим порядком. Сексуальные отношения высокого уровня — это не потре­бительский секс, а рождение действия: в таких отношениях мужчи­на объединяется с женщиной, чтобы дать энергии высшую интенци­ональность для действия. Между двумя разворачивается процесс взаимной эволюции.

Без значимого мужчины женщина не может развиваться. В ко­нечном итоге, она вынуждена в это поверить, если хочет создать саму себя. Речь может идти и об идеальном мужчине, то есть о за­пуске некоей победной идеи, даже при отсутствии сексуальных от­ношений: мир жизни не следует рассматривать в свете стереотипов. В таком случае в психотерапии необходимо выявить "запускающе­го", и, если он достоин этой роли, его следует уважать.

Смертельная ошибка всегда кроется в сексе. Если женщина вни­мательна к своей сексуальной жизни и проживает ее упорядоченно, она не может ошибиться на психологическом уровне. Секс — это всегда всеобъемлющий грех, его можно коснуться мыслью, пальцем или половым актом, но он всегда смертелен. Самые серьезные ошибки процесса становления, после которых человек уже не сможет под­няться, всегда носят сексуальный характер. В секс жизнь заложила нечто большее, поэтому именно секс в большей степени оккупиро­ван монитором отклонения. За самыми крупными ошибками, совер­шенными против жизни, всегда стоит ошибка в сексуальной жизни: секс имел место тогда, когда этого не следовало делать, потому что в таком сексе содержалась смерть. Секс всегда имеет четкое направ­ление: если он не проживается точным образом, природа этого не прощает. Нельзя предавать эротическую интенциональность. У нее всегда имеется свой естественный природный адресат: с ним ты рас­тешь, а с другим — умираешь, даже если это не отвечает системному порядку. Таково противоречие между порядком жизни и системой. Кроме того, комплекс женщины питается ошибками мужчины.

Необходимо управлять своей жизнью как пророчеством бытия, а не как повторением системы. Быть пророком бытия — это выбор и

171

способность. Великий ум не может питаться посредственностью. Поняв собственную матрицу и собственный стереотип, необходимо развивать собственное познание за счет подходящих действий, ко­торые являются созидательными энергетическими движениями, лим­фой для Ин-се.

Стереотип также создается благодаря действиям определенного типа. Необходимо отслоить его с помощью действий, которые со­здали бы контрпривычку. Следовательно, нужно устранить опреде­ленные особенности, провоцирующие временный спад жизнеспособ­ности, после чего субъект тотчас восстанавливается. На самом деле эти "мелочи" по прошествии значительного времени провоцируют распад личности, и человек уже не может больше являться носите­лем ценностей.

Ошибка обедняет защитную систему нашего единства действия. Любое вмешательство — как человеческое, так и внеземное — проис­ходит лишь после того, как субъект сам нанесет себе рану собствен­ной экзистенциальной ошибкой.

172

**Роковое влечение *Fatal attraction***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Эдриэн Лайн* | Сценарист: *Джеймс Диарден* |
| В главных ролях: *Майкл Дуглас, Гленн Клоуз, Энн Арчер, Луис Смит* | Продюсер: *Стэнли Р. Джаффе, Питер И. Бергер* |
| Оператор: *Говард Этертон* | Производство: *Stanley R. Jaffee Sherry Lausing, Paramount, США, 1987.* |
| Композитор: *Морис Жарр* | Продолжительность: *119 мин., цв.* |
| Призы: *Премия Оскар (1987 г.).* Номинирован в категориях: *"Лучший фильм" Стэнли Р. Джаффе, "Лучший режиссер" Эдриэн Лайн, "Лучшая актриса" Гленн Клоуз, "Лучшая актриса второго плана" Энн Арчер.* |  |
| Сюжет: *спокойной семейной жизни юриста Дэна Гэллахера (Дуглас) при­ходит конец после мимолетной связи со случайной знакомой Алекс (Клоуз). Быстро обо всем забыв, Дэн даже и не предполагает, на что может ре­шиться женщина, лишившаяся предмета страсти.* | |

Этот фильм — борьба двух женщин, в которой отсутствующая женщина наиболее опасна, поскольку, находясь в строке, она вы­ходит чистенькой из своей смертельной игры. Другая же, находясь на виду и являясь объектом для пересудов, естественным образом становится жертвой. Мужчина здесь — всего лишь марионетка в хитросплетении женских интриг.

Любовница — представительница психологической типологии, которая характерна для достаточно продвинутых и чрезвычайно умных женщин (однако, в той или иной мере, встречается у всех женщин): она привлекает мужчину и обладает им как предметом. Иногда в сновидениях может появиться женская фигура с рыжими волосами — это может быть и девочка, и старуха, — убеждающая женщину выстраивать свое поведение определенным образом, и по пробуждении женщина верит, что реальность такова, какой она была представлена ей во сне.

173

Жена только с виду бедная жертва: в действительности она выстраивает и стимулирует обстоятельства таким образом, чтобы произошло убийство или самоубийство. Все служит средством для оправдания того, на что индивид был комплексуально запрограм­мирован в собственной экзистенциальной структуре. Однако в ко­нечном счете индивид обычно оказывается виноват, и речь вовсе не идет о самозащите.

Образы фильма несут в себе сильнейшие эмоции, кажущиеся человеческими, однако, в действительности "накачанные" для их использования и потребления монитором отклонения. Фильм акти­визирует шизофрению, которая и впоследствии продолжает усили­ваться в каждом зрителе, так как происходящее в нем запускает "пластинку" его ментальных образов. В конечном итоге человек превращается в марионетку. Самый важный психотерапевтический аспект данной синемалогии состоит в следующем: *наши недора­ботки в отношении самих себя роковым образом притягивают к себе другие несчастья.*

**Глава вторая. Мужская психопатология**

**Поющие в терновнике // *The thorn birds***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Дэрил Дъюк* | Сценарий: *Кармен Калъвер по роману Колин МакКаллоу* |
| В главных ролях: *Ричард Чемберлен, Барбара Стенвич, Рейчел Уорд, Джин Симмонс* | Производство: *David L. Walper Stan Margulies в сотрудничестве с E. Lewis Production e Warner Brоss, Австралия, 1983 г.* |
| Композитор: *Хенри Манчини* | Продолжительность: *485 мин. (теленовелла)* |
| Призы: *Премия Эмми за лучшую женскую роль (В. Стенвич), за лучшую женскую роль второго плана Дж. Симонс), лучшую мужскую роль второго плана (Р. Килей)* |  |
| Сюжет: *маленькая Мэгги (Уорд) переезжает к своей богатой родственнице (Стенвич) в Австралию. Там она знакомится с молодым приходским священником (Чемберлен) и влюбляется в него. Став взрослой, она продолжает любить его, однако отец Ральф отвергает ее любовь и остается верным своему призванию. Позднее они встречаются во время путешествия и проживают краткие, но бурные отношения. После этого отец Ральф возвращается в Рим, чтобы продолжить карьеру и стать кардиналом, не подозревая о существовании сына, о котором он узнает от Мэгги лишь в день своей смерти.* | |

Этот фильм завоевал огромные зрительские симпатии во всем мире. Когда что-то настолько всех увлекает, вызывает столь силь­ные чувства, очевидно, что эта вещь отражает универсальный комп-

176

лекс или стереотип. Давайте посмотрим, что скрывается за действи­ем этого фильма.

К сожалению, культура, которую мы впитываем, основана на мониторе отклонения, а значит, на комплексе и отчуждении, за что мы и расплачиваемся болезнями. Человека приводит к несчастьям не другой человек: его убивает то, что сознательные намерения "Я" не позволяют Ин-се способствовать самоидентификации человека как личности в собственном единстве действия.

В сущности, глубинная проблема этого фильма — *извращен­ность мужчины.* В любой ситуации главный герой фильма хитро­умно плетет вокруг себя тончайшую паутину, сохраняя при этом ее основной рисунок, просматривающийся уже в самом начале. Мы видим мужчину, который, проходя через множество людей и жиз­ненных ситуаций, неизменно остается в неприкосновенности: он ни­когда не дотрагивается до людей, никогда не вмешивается в их дела, постоянно находится "вне".

Автору этого романа, без сомнения, прекрасно известна психо­логия религиозности определенного типа. Мужчину из фильма мож­но охарактеризовать как "мужчину-кобру"1.

В фильме отражены многие аспекты: отношения бабушка-внуч­ка (или отношения тех, кто выступает в роли бабушки и в роли внучки), отец-сын, самые привычные комплексы, обычная двойствен­ность, мученица-мать, антагонизм.

Во всем этом прослеживается одна постоянная: абсолютное отсутствие серьезных, откровенных отношений. Только в последних эпизодах можно обнаружить чистосердечие (плач, драка и т.д.). Эта девочка, поведение персонажей фильма, все эти душераздира­ющие треволнения, "причуды" неожиданно нахлынувшей романти­ческой любви, всегда такой трогательной, волнующей, — все это движение по пути лицемерия.

1 Краткое описание типологии "мужчины-кобры" (или иначе — психологии "формы"): мужчины такого типа обладают особой психической грубостью, привлекающей жертву. Сам по себе такой мужчина не опасен (его удар подобен укусу кобры): опасным его делают другие, которые видят его таким. Он вносит ощущение страха, внутренней угрозы, психического насилия, осуществляемого посредством стереотипов. Они способны на господство только при соответству­ющих условиях, обеспеченных социальным "Сверх-Я" в какой-либо его форме. См. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ. соч.

177

Фильм показывает нам "безоблачное" детство: чем более невин­ным выглядит детство, тем интенсивнее в нем происходит инкуба­ция извращения, направленного против человеческой души, ума и жизни, против подлинного желания быть, чувствовать себя хоро­шо, любить самих себя и изнутри себя постигать меру любви к другим.

Ключевым эпизодом всего фильма является момент, когда свя­щенник берет девочку за руку, а старая владелица поместья за этим наблюдает.

Этот миг говорит о том, что старая история повторится вновь: "И я девочкой была влюблена в одного священника, который затем стал кардиналом". Да и мать этой девочки тоже родила своего пер­вого ребенка от "священника". Не следует рассматривать фигуру священника исключительно в религиозном контексте. Неважно, во что он одет: прежде всего, он — человек, который ради поддержа­ния собственной роли постоянно предает жизнь. Он призывает жизнь, подпускает ее к себе, но затем подавляет ее.

Итак, эпицентром всего фильма является то мгновение, когда старая женщина распознает и семантически усиливает ту игру, ко­торая отравила и превратила в ад весь ее внутренний мир. Она как будто бы говорит: "Я проклята, так пусть же мое проклятие падет и на других!".

С этого момента все повторяется, превращаясь в кровавую, бес­пощадную борьбу между старухой и священником.

Священник ужасен, когда говорит: "Я принадлежу Богу; я преж­де всего священник, абсолютно и навсегда". Нет, он говорит вовсе не о боге-творце человечества: в его словах — лишь бог-роль, сим­вол непрекращающегося отчуждения.

Между прочим, я должен вам сказать, что во многих случаях религиозное призвание в своей основе продиктовано фрустрацией нелюбимого матерью ребенка. Внутри себя он пытается взять ре­ванш за счет того, что любим тем, кто стоит выше, чем вся его семья, чем его мать, чем все человечество, а именно, Богом. Он становится избранным сыном Бога, чтобы осуществлять свою доб­рую, ласковую, спасительную месть, основанную все на той же мстительной любви.

178

Священник не способен любить, ибо все его призвание рождает­ся из мести, ненависти. В конечном счете он остается привязанным к матери, но она должна его любить как зависимая, будучи его слу­гой. Он никогда не созреет для равных отношений.

Мужчина побеждает внешне. В частной жизни им играет жен­щина.

В финале игра кардинала уже завершена, и он должен умереть: он был великолепной марионеткой.

Этот бог, в котором мы готовы видеть отца, спасителя, творца, на самом деле является богом, который постоянно убивает. Он творит себе марионеток для поддержания в человечестве стадного духа, что­бы свести всю креативную критику и способность человека к обще­принятой посредственности, то есть к ролям, заповедям, застывшим законам, традициям, возвращению прошлого, неизбежности того, что ничто не меняется, и что душа всегда попадает в ад.

В конце кардинал говорит об этом, хотя и прибегает к иносказа­тельной форме. В оригинальной версии притчи говорится о соло­вье, чье пение становится тем прекраснее, чем сильнее его сердце пронзает острый шип: чем глубже он проникает в грудь, а значит, в сердце, тем более душераздирающим становится пение соловья.

В моей интерпретации это означает, что монитор отклонения спо­собен нарушить работу человеческого мозга и ума в той мере, в какой ему удается с помощью собственных образов и схем разбере­дить человеческие эмоции.

Сердце настоящего человека любит и умеет давать, ибо так оно порождает больше жизни. Я даю, потому что ты делаешь меня боль­ше: если я даю тебе, то я тоже живу тем, что ты есть и, следователь­но, становлюсь2.

Чем больше человек верит законам и подстраивается под них (законами могут служить принципы академической науки, тайного общества, религиозного, теологического или философского течения), тем большую силу набирают эти схемы или модели поведения. Они усиливаются в той мере, в какой им удается вызвать в человеке героические, лирические, экзистенциальные терзания.

2 См. А. Менегетти. Психология лидера. "Уметь давать, чтобы быть". — М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001.

179

Когда мы видим человека, убивающего себя и отказывающегося от определенных инстинктов из-за любви к какой-то идее, перед нами сказка про соловья, который, лишая себя жизни, поет лучше. Однако в конце сказки его пение так никому и не помогло.

Одна фраза главного героя буквально задевает за живое: "Мы знаем, что убиваем себя, мы знаем, что пронзаем себя шипом, да, мы это знаем..." — повторяет он четыре раза — "но все равно мы это сделаем". Это одна из тех вещей, о которых я часто себя спра­шиваю: человек знает, что причиняет себе вред, — пусть даже пассивно, в форме ханжества, инфантилизма, — что он извращен; так почему же, зная об этом, он продолжает делать все по-старому? Если он знает, значит, внутри него сохранилась какая-то часть, в которой он свободен, в которой мог бы все изменить, — так почему же он этим не воспользуется?

Причина — в *мониторе отклонения, создающем иллюзию вла­сти,* даже если это будет всего лишь власть, описанная в сценарии, власть марионетки, исполняющей заданную роль.

Перед лицом смерти, когда все уже позади, с уст кардинала слетает несколько правдивых слов, но уже слишком поздно. Он сказал "да", потому что хотел власти, хотел быть кардиналом.

"Кардинал" означает: быть главным внутри порядка. Кардинал — это совсем не то, что президент страны или министр: он вовлечен в высшее действие Святого Духа, приближен к единственной власти, заслуживающей доверия в этом мире, — конечно, согласно его собственной идеологии.

Следовательно, действия главного героя были направлены на достижение вершин в системе, самого высокого положения в хит­росплетениях режима. Это стремление к власти над другими. Же­лание достичь вершин ради того, чтобы командовать, или ради все­общего признания уже говорит о ментальном искажении.

То, что позволяет человеку стать намного выше "центра управ­ления", — это вовсе не совершенство: напротив, такой человек уже вышел из великой игры существования.

Настоящий человек знает о своем величии в вечности, и это знание соразмерно тому, как он живет и работает день ото дня: насколько он ежедневно соблюдает собственный интерес, эгоизм, здоровье.

180

Старая женщина сразу осознает ситуацию, которая идет к ней в руки, и вступает в борьбу, дерзко принимая на себя даже роль сатаны, чтобы только разрушить игру. С первого взгляда она рас­познает в священнике безукоризненную форму мужской извращен­ности и тут же вступает в бой.

Молодая девушка, старая женщина и священник представляют собой всего лишь различные точки одной диалектики. *Компьютер отклонения устанавливает различных персонажей, которые за­тем начинают взаимодействовать друг с другом.* Главное, чтобы человеческий ум был надломлен, отклонен и выведен из поля своей реальной деятельности. Все действующие лица в этом фильме — роботы, марионетки.

Чтобы проанализировать мужчину такого типа (или робота), необ­ходимо оценить плоды его труда, а также вспомнить некоторые крити­ческие положения онтопсихологии. Его жизнь не принесла ни одного здорового плода, и в этом он негативен. Даже его сын — и тот умирает. Он культивирует благо, отдается делу, но ничего не производит.

Бедные крестьяне, по крайней мере, производили богатство. Он же в итоге забирает и это: деньги, поля, самую большую любовь, которую породила эта семья, но никому никак это не компенсирует.

Его главная тактика заключается в следующем: в любой ситуа­ции он умеет прикрыться *патерналистской идеологией.*

В самых сильных эпизодах фильма ему всегда удается привести действие сердца в соответствие с более высокими рассуждениями: он способен понимать больше, чем окружающие его люди, ему уда­ется перейти на уровень более возвышенной любви, чем та, в кото­рой нуждаются они, то есть, в конце концов, он умеет давать "выхо­дящее за пределы" того, что они могут предложить, или того, на что они могли бы претендовать. И когда до него почти дотягиваются, он оказывается недоступен, ибо стоит выше их.

Этот мужчина всегда играет, оставаясь на возвышении, но ни­когда не идет на контакт. Он постоянно находится "за пределами". Единственный раз, он изменяет себе перед смертью, когда сидит в своем кресле, и его "сжигает" инфаркт.

Даже когда он нарушает собственный закон, он первым об этом заявляет, называя себя несчастным грешником, не заслужи­вающим ни любви Христа, ни любви своего собеседника. Он успел

181

вырыть себе могилу, прежде чем его обвинят: он все время чуть выше других.

Его постоянное устремление крылось не в желании обладать телом, вагиной, любовью, женщиной, посвятившей себя ему: *от женщины он желал получить только сердцевину ее души.* Все вокруг него пропитано напряжением без контакта: это сублимиро­ванный вампиризм.

Если бы у женщины был мужчина, подобный этому, и она отда­ла бы ему все, что только может дать женщина, ему все равно бы этого не хватило: ему требуются мучения, самоистязание, смерть.

Мужчины такого типа часто встречаются среди политиков, пре­подавателей, психологов, психоаналитиков, священников, врачей. Они создают некую видимость совершенства, чтобы заполучить са­мую сердцевину женской души. Мужчина для них не существует — он уже преодолен.

Все женщины, стремившиеся поймать главного героя фильма на крючок сексуальности, потерпели неудачу. Его достигает лишь одна женщина, которая обладает богатым внутренним миром, но за это ей приходится пустить в расход сокровенность собственной души.

Такой мужчина представляет собой воплощение монитора от­клонения (когда его игра закончена, приходит конец всему). Он является олицетворением того, что стоит выше рациональных цен­ностей окружающего его социального контекста, в топике веры, философии, преподавания или медицины, то есть любого ответвле­ния высшего знания. Его шизофрения успешно находит выход в социальном вампиризме. Почти явный шизофреник желает не обла­дания, а внутреннего признания, чувственной связи. Например, ему не нужны автомобиль или деньги, сами по себе, они ему нужны как средства формирования чувственного повиновения. В этом фильме также много говорится о различного рода послушании.

Распознать такого мужчину можно только одним путем — с помощью семантического поля. Ничего, кроме желания отдавать ему, от него не исходит. Однако речь идет не о том, чтобы отда­вать на уровне эмоций, а о *ментальной потребности,* потребно­сти в стремлении к совершенству, в том, чтобы быть первым в уважаемом "Сверх-Я", в блестящем "Сверх-Я", которое истори­чески признается высшим.

182

В имагогике или вещих снах он предстает в образе пустого мона­шеского одеяния, ехидной ухмылки, змей или же непосредственно как механическое устройство, которым в действительности и являет­ся. Таким образом, он сразу же причисляется к негативному.

Субъекты такого типа происходят из жизненных неудач, которые они претерпели в детстве: были не так успешны в игре или в драке, как их сверстники, не имели успеха у девочек или в семье. Впослед­ствии в результате таких неудач у субъекта формируются чуть ли не врожденные высочайшие амбиции, постоянно вынуждающие занимать первые места где бы то ни было: в полиции, комитетах, политике.

В нем заключена следующая константа: предоставленный само­му себе в необходимости производить, трудиться в первых рядах, то есть быть непосредственным производителем, он в буквальном смысле оказывается к этому неспособен.

Настоящий руководитель даже в одиночку делает то же, что и другие, то есть может производить сам. Он также умеет направлять силы других на достижение наибольшего результата. Мужчины же такого типа, наоборот, умеют говорить, поддерживать различные законы или обоснования, однако в одиночку они не могут ничего сделать, их сковывает страх: в изоляции они тускнеют.

Согласно динамике развития фильма, кардинал умирает вслед за сыном, потому что восстает женщина. В глубине души она его любила, однако, многого ему не простила. Кроме того, когда она говорит ему "нет", он еще сильнее заболевает. И все же впослед­ствии она переходит к отмщению.

Как подобие человека, как робот, он умирает, однако продол­жает свое существование в традициях, которые расцветают новыми красками в извращенных политиках и религиозных деятелях. Все та же женщина будет прокладывать путь социальному "Сверх-Я". Исходя из этого, в жизни она примет на себя роль либо старой матери, либо молодой девушки, однако рефлективная матрица не будет разрушена.

Действительно, если бы действие фильма продолжилось, то мы увидели бы, что дочь главной героини, отправляющаяся ради соб­ственного роста в Англию или в Рим, влюбилась бы в какого-нибудь священнослужителя или в мужчину с подобной типологией, в то время как муж оставался бы только прикрытием. И так без конца.

183

Увиденное нами в фильме представляет собой реальность, ежед­невно проживаемую нашим обществом. Вот что происходит в тылу: люди, наделенные огромной властью, ежедневно управляются стра­тегией, низводящей все до узких рамок отношений мужчина-жен­щина, дети и т.д.

*Большой монитор отклонения со своими маленькими марио­нетками, размещенными в нужных местах, разыгрывает великую трагедию человечества.* Неизменным является то, что эти мужчи­ны, наделенные властью, оставшись одни, испытывают сильнейший страх. Стоит такому политику, являющемуся объектом всеобщего внимания, остаться наедине с самим собой, как его полностью пара­лизует страх. В то же время при контакте с массами этот же поли­тик заставляет трепетать, заряжается энергией, усиливает комплек­сы, укоренившиеся в сознании тысяч "маленьких" людей.

Способность к сознательному извращению культивируется в маленьком кругу семьи. Чувственные тылы кардинала, который в Риме был непогрешимым стратегом и великим святым, располага­лись в Австралии: оттуда он управлялся и подпитывался своей не­гативной психологией. Тех двух-трех встреч было достаточно, что­бы поддержать чувственную основу рефлективной матрицы, кото­рая есть и у каждого из нас.

Мы многое узнаем и через многое проходим, однако, рефлек­тивная матрица всегда одна и та же: "Мама — только одна". За счет обработки рефлективной матрицы монитору отклонения удает­ся держать в подчинении человеческий разум.

Метанойя заключается в том, чтобы вернуть себе собственный мозг и мышление посредством прозорливого и упорядоченного уп­равления всеми мелочами каждодневной жизни. Очень просто уп­равлять жизнью на макроскопическом уровне: *это в ближайших к нам вещах мы программируемся на потери.*

В сущности, человека уже можно считать победителем, если ему удается одержать победу в своем семейном окружении, в четы­рех-пяти отношениях, составляющих его частную жизнь3. Под "се­мьей" следует понимать и ту, которую человек, вырастая, создает сам, ибо в ней люди продолжают вести себя согласно рефлективной матрице, тем самым все больше ограничивая друг друга.

3 См. А. Менегетти. Психология лидера. Указ. соч., с. 43-52.

184

Именно факты личной жизни, фантазии маленького отдельно взятого человека определяют способность или неспособность к дей­ствию, к решительным шагам, к успеху в нашей индивидуальной жизни.

В фильме мать исподволь советует дочери убежать, вырваться из этого "проклятия". Но она говорит об этом совершенно не так, как нужно, ибо сама втянула дочь в этот круговорот. Ошибка Мэг­ги заключается в том, что она возвращается к кардиналу: это — возвращение к роботу.

**Глава третья.Психопатология любви**

**Город женщин // *The thorn birds***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Федерико Феллини* | Сценарист: *Федерико Феллини и Бернардл Джаппони* |
| В главных ролях: *Марчело Мастроянни, Анна Пруцнал, Этторе Манни, Берне Стиджерс* | Оператор: *Джузеппе Роттуно* |
| Музыка: *Люис Бакалов* | Производство: *Opera Film Produzi­one (Рим), Gaumont (Париж:), Ита­лия/Франция, 1980 г.* |
| Призы: *Серебряная лента за луч­шую режиссерскую работу, лучшую операторскую работу, лучший сце­нарий, лучший художник по костю­мам.* | Продолжительность: *145 мин., (цв.)* |
| Сюжет: *фильм представляет собой сон мужчины средних лет (Мастроянни), который следует за девушкой, встреченной им в поезде (Стиджерс) и попадает в Город женщин. Вместе с другим мужчиной он вспоминает историю отношений с противоположным полом.* | |

В этом фильме мы наблюдаем ничем не прикрытое изображение коллективной и универсальной шизофрении, характерной для жен­щины любого возраста, а также мужчины-ребенка, который, будучи зависимым от этой ситуации, полностью утрачивает активную жиз­ненную позицию. Мужчина оказывается всего лишь местом для раз­грузки латентной шизофрении женщины.

Главные обвинители феминистского суда представляют собой про­ективный приговор, который таким образом выносится сегодняшней депрессивной ситуации, царящей внутри женской психологии.

186

**Красная пустыня // *Deserto rosso***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Микеланджело Антониони* | Сценарист: *Микеланджело Антониони и Тонино Гуeppa* |
| В главных ролях: *Моника Витти, Ричард Хэррис, Карло Кьонетти, Ксения Вальдери* | Производство: *Film Duemila Cinematografica Federiz (Puм)fFrancoriz (Париж:), Италия/Франция. 1964 г.* |
| Музыка: *Джованни Фуско, Витторио Джелметти* | Продолжительность: *120 мин., цв.* |
| Оператор: *Карло ди Пальма* | Продюсер: *Антонио Черви* |
| Призы: *Золотой лев Венецианского кинофестиваля; премия FIPRESCI; Серебряная лента за лучшую операторскую работу.* |  |
| Сюжет: *Джулиана (Витти), семейная женщина, неудовлетворенная своей социальной и личной жизнью, пытается найти спасение от безразличия мужа в любви с горным инженером Коррадо (Хэррис), но и здесь она встречает равнодушие, что приводит ее к еще большему кризису: мечта убежать на пустынный берег моря является прикрытием ее внутренней депрессии.* | |

Я здесь рассмотрел бы два аспекта: первый — интерпретация фильма и второй — провокация, призыв.

Что касается анализа фильма, то рационально, по аналогии, фильм говорит о разобщенности: стена, заставляющая каждого чув­ствовать себя одиноким в своей дыре и в тщетных попытках войти с кем-либо в контакт.

Другой аспект фильма — проекция сурового реализма разоб­щенности, в которой вынуждено находится психическое "Я" внутри организмической целостности. Здесь находит свое выражение ас­пект ригидного детерминизма внутри человеческой психики, кото­рый действует, обусловливает и, поскольку человек стремится по­нять или увидеть его, он непреодолимо притягивает и неизбежно ограничивает вплоть до самой смерти.

Пока девочке двенадцать, тринадцать лет эта ригидность или комплекс, являются парусом лодки. Потом, когда женщине двад­цать семь, тридцать лет, мы видим корабль, весь покрытый ржав­чиной и имеющий повреждения: негативная психология уже запу-

187

щена и способна заражать посредством семантических полей психи­ки. Негативная психология развивается как нечто в себе, используя силы несущего ее организма, которому с каждым днем становится все более чуждой. Действительно, когда она поднимается на борт огромного корабля, возникает языковая разобщенность: комплекс-монстр, жертвой которого она стала внутри себя, не только уже разросся и окреп настолько, чтобы поглотить, но и обрел формы полной чуждости, несмотря на то, что в детстве он казался сладко­голосым пением сирены, белым песком, океанской прозрачностью воды, парусником-загадкой, приплывшим неизвестно из каких стран, и все это окутано неземным очарованием, манящим по ту сторону.

Негативную психологию поддерживают верность, страх, абсо­лютная вера в прошлое, в наш тип воспоминаний и ностальгии. Это вид "Сверх-Я", которое все сводит к пустому эротизму.

Психическая травма героини заключается в том, что ее поиски причин случившегося с нею — лишь удобное алиби: запускающая причина — лишь возможность выйти из той жизненной разобщенно­сти, которой подчинен человек. Земное творение — человек — стра­дает, ищет помощи на каждом углу и одновременно живет ожида­нием, несется навстречу, следуя комплексу, который заставит его в конце прийти к крайней точке. Где бы ни оказывалась главная ге­роиня, она на всех людей и на все ситуации, проецирует свое одино­чество и разобщенность.

Комплекс негативной психологии, который она несет внутри себя, способен выживать в той мере, в какой главная героиня сумеет поля­ризовать вокруг себя чувства. Ей удается скрыть эту реальность, по­скольку она умеет маскировать ее под экзистенциальные проблемы, которые общество принимает и считает нормальными. Любой человек, захваченный негативной психологией, неизменно стремится изобразить образ поведения, считающийся жизненным и функциональным, но не обладает инстинктным осознанием внутренней природы вещей.

Логическая потребность фильма заключена в стремлении к смер­ти, самоубийству, хотя, возможно, режиссер не поставил для нас последнюю точку в *непрекращающемся самоубийстве, происходя­щем внутри негативной психологии.*

*В начале есть гнездо, но и оно уже является частью целого мира...*

**Глава четвертая. Психопатология семьи и элементы педагогики**

**Equus**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Сидней Ламет* | Сценарий *по одноименной пьесе Питера Шаффера* |
| В главных ролях: *Ричард Бартон, Питер Фирч, Джон Плаурайт, Дженни Агуттер* | Производство: *Elliot Kastner & Lester Persky для United Artists, США. 1977 г* |
| Композитор: *Ричард Родней Беннетт* | Продолжительность: *138 мин., цв.* |
| Оператор: *Освальд Моррис* |  |
| Сюжет: *молодой человек (Фиртч) проходит курс лечения у психоаналитика (Бартон) из-за того, что убил лошадей. Психоаналитику удается обнаружить истоки психического расстройства молодого человека в сложных отношениях с лошадьми, однако сам он начинает стремительно входить в жизненный и профессиональный кризис.* | |

Почему Equus1? Таков вызов, остающийся загадкой как для зрителя, так и для психиатра или психоаналитика.

Фильм врывается в реальность своим замысловатым исследовани­ем, полностью разбивая попытки врачей, психиатров, психологов с их аналитическими способностями в нем разобраться. Онтопсихологи­ческая наука позволяет понять и уточнить происходящее в фильме.

Фильм повествует о некоей жизненной истории и достаточно хорошо ее передает; здесь оказываются замешаны различные ас­пекты: психологический, религиозный и так далее, которые управ­ляют индивидом и человеческим обществом в целом.

Вывод, напрашивающийся сам собой: создается впечатление, что с помощью этой истории фильм хотел бы поставить зрителя в

1 Equino (ит.) означает "конский". *Прим. пер.*

190

безвыходное положение. В каком-то смысле он как будто говорит каждому из нас: "Сдавайся, все равно ничего не поймешь, сноси жизнь. Пусть ты даже стремишься что-то понять..., но случаются такие вещи, обнаружить которые можно только в глубине челове­ческого существа, исследовать которую невозможно. Поэтому нуж­но страдать, платить".

Оставим как есть многогранные возможности интерпретации фильма и сконцентрируемся на трех пластах анализа.

*Первый пласт:* если бы мы решили рассматривать фильм в политическом ключе, то могли бы сказать, что общество воспитыва­ет, заражает инфекцией и потом бесконечно лечит, заставляя чело­века постоянно вести максимально зависимый и приспособленчес­кий образ жизни.

*Второй пласт:* психоаналитики, к какому бы направлению они ни тяготели, в процессе лечения направляют пациента в русло соци­альных ожиданий. Общество лучше лечит, чтобы еще сильнее свя­зать тех, кто посредством болезни пытался отвоевать собственную индивидуальную свободу.

*Третий пласт:* если человек вылечивается, то либо он подвер­гся плагиату, либо умерщвлен его инстинкт бесконечности. Даже если он не был функционален, приемлем для общества, болезнь служила единственным оставшимся прибежищем, где он мог под­держивать контакт с бесконечным.

Трудность, стоящая перед педагогикой, состоит в следующем: общество взрослых способно просочиться внутрь воспитательного процесса под видом жизни, реальности, идеи самореализации, при­зыва к креативной автономии, то есть социальное "Сверх-Я" спо­собно внедриться во внутреннюю сущность детей, искажая изнут­ри, чтобы приспособить их к установленным веками функциям.

Как ни старались мы в рамках наших цивилизаций на протяже­нии тысячелетий вплоть до наших дней указать людям главный путь, в реальности все попытки оказались сведены на нет. Люди чувствуют себя ограниченными, страдают, осознают, что в той или иной мере потерпели крах, несмотря на прикрытие важными роля­ми, которые они исполняют вовне. Даже когда психоаналитик ис­следует — насколько он может — глубины и пытается привести най­денное в соответствие с функцией реальности, стремясь расширить

191

"Я", в действительности он вынуждает субъекта застрять на такой форме поведения, с которой могут согласиться остальные. Однако, прежде всего, следует выяснить находится ли субъект в согласии со своей собственной жизнью? Оказывая помощь людям, мы действи­тельно обучаем их присущей им самим реальности?

Не подлежит сомнению, что внутренняя сущность каждого чело­века восхитительна. Все религии и философии говорят о том, что человек происходит из разумного начала, однако, потом его по вся­кому "валтузят". Если человек есть порядок, то мы должны обучить его верности этому внутренне присущему ему порядку, тому, как этот порядок себя выражает, иначе неизбежно человек упорядочит себя внешне, но потеряет во внутренней сокровенности. *Omnis decor eitus ab intus.*

Психоанализу, в том числе, не удается постичь то, что разум является одним из результатов действия восхитительной внутрен­ней сущности каждого отдельного человека2. На мой взгляд, психо­анализ потерпел крах, потому что для понимания человека он ис­пользует лишь одно его измерение, далеко не самое лучшее, тогда как в реальности человек многомерен. Всякий, кто пожелает иссле­довать глубины человеческого существа, должен обладать высочай­шим уровнем подготовки к работе с максимальной конкретностью и реализмом на уровне фантазии, внешней, магической, религиозной конкретики.

Проникнем в живую плоть фильма. Естественно, для его анализа могут быть использованы все имеющиеся в наличии технические ин­струменты познания. Мы разделим анализ фильма на три аспекта.

1. Вкратце, широкими штрихами, рассмотрим многофакторную этиологию неврозов и шизофрении3: *каждый человек, повзрослев, остается вечным ребенком того, кто его сформировал в семье,*

2. Рассмотрим реальность семантических полей, то есть про­анализируем действенную способность каждого из нас внедряться в психическую реальность субъекта, предвосхищая его разум. То, что мы именуем "семантическим действием", является *сетевым*

2 Под "психоанализом" я понимаю самые последние, наиболее продвинутые научные исследования в области внутренней сущности человека.

3 См. А. Менегетти. Клиническая онтопсихология. "Многофакторная эти­ология шизофрении и неврозов". Указ. соч.

192

*действием, следующим непосредственно от бессознательного к бессознательному.* Это — могучий язык, или информация, непос­редственно поступающая на внутренне присущие пассивному эмо­ции.

3. В заключение рассмотрим реальность, получившую название негативной психологии.

Поведение молодого человека в фильме типично для шизофрени­ка, в нем нет ничего от невротика. Как и у всех шизофреников, его чувствительность намного превосходит средний предел, вследствие чего он способен постоянно улавливать любую семантику семьи или окру­жающей среды через собственное мироощущение. В первые шесть лет детерминируется его историческая модель, затем в возрасте от шести до тридцати лет не происходит ничего, кроме непрерывного повторе­ния одной и той же модели. На черной лошади катается и ребенок, и взрослый, что указывает на то, что ситуация не меняется.

Прежде всего, хотелось бы объяснить сновидение психоаналити­ка. Он — "верховный священник", то есть человек, испытывающий потребность в той роли, которой живет, включая его профессиональ­ную деятельность. Однако он стремится быть психоаналитиком, ко­торый четвертует, вынимает все внутренности. А факты подтвержде­ния налицо: сколькие умирают. Но отнюдь не в этом состоит задача психоаналитика. Уже здесь ему следовало бы призадуматься, осоз­нать, что убивает людей, приносит их в жертву, но во имя чего? Тот же самый взгляд жертвы потом появляется и у юноши. Маска, кото­рую психотерапевт видит во сне — роль, сфера его профессиональ­ной деятельности. Общество никогда не дискутирует по поводу са­мых важных ролей, как, например, профессия врача.

Два фактора, которые, с одной стороны, помогают психотерапев­ту, а с другой — лишают свободы действия: мать молодого человека и коллега-доктор. Действительно, сон ему снится после поступления в клинику молодого человека — это то, что ему говорит бессознательное. Глубинную сущность бессознательного никогда нельзя предавать. Бес­сознательное — это судья, выдвигающий требования только посред­ством реальности. Если бы эта первая любовь была продажной, то субъект был бы уже мертв, однако психиатр этого не понимает.

Единственная мораль бессознательного направлена на производ­ство жизни: если жизнь произрастает — хорошо, если скудеет — пло-

193

хо. В фильме бессознательное говорит психоаналитику: "Смотри, таков твой способ поведения, эти два человека тебя подавляют, ты должен избавиться от них. Смотри, что ты городишь; ты действуешь из добрых побуждений, но тем самым убиваешь себя с ними и ради них и, значит, виновен. Все происходит потому, что ты пассивен точ­но также, как ребенок, как все молодые люди с таким же семантичес­ким полем, разрастающимся внутри". *Перед лицом бессознательно­го благие намерения ничего не стоят.* Если действия субъекта про­дуктивны, бессознательное его превозносит, если негативны, он мо­жет действовать с позволения закона, но для жизни он извращен.

Психоаналитик обманут, попав в сети двоих женщин, посколь­ку сам, на глубинном уровне, уже предрасположен к комплексу, идентичному тому, который он стремится вылечить у юноши. Мать, приспосабливающаяся к психотерапевту и стремящаяся ему всячес­ки помочь, на самом деле мешает ему: обратите внимание на то, как она двигает своими ногами. Ее ноги, хотя она, возможно, и была женщиной правильной и оставалась отрешенной в разговоре, гово­рили о красоте и провокации.

Далее, психоаналитик попадает под влияние коллеги, потому что она была лучшим психоаналитиком в данной местности. *Нега­тивная психология запускается не обязательно из-за секса или любви, но и из-за власти.* Желание коллеги разрушить его исходи­ло от ее величия. Она постоянно его превозносила как самого про­фессионального, пока этот "профессионал" не рухнул. В сущности, комплекс "equus" сохраняется в голове психоаналитика с самого начала и в конце подтверждается в навязчивости "equus". Реаль­ность "equus" уже внутри него, словно комплекс полностью метабо-лизировался в голове психоаналитика.

Странным образом психоаналитик уже предрасположен к лоша­дям. Изучая Древнюю Грецию, легко заметить, что образ лошади широко распространен в мифологии. Единственная сцена, в которой мы видим его семью, показывает его листающим журнал о лошадях и рядом проходящую жену. Комплекс обладает своим тематическим отбором: *нас вынуждают совершать такие выборы, в которых мы уже испытываем потребность;* случайностей не бывает.

Многих удивила сцена первой скачки на лошадях. По моему мнению, в ней заключена великая страсть между юношей и лоша-

194

дью. Сильнейший эпизод, ибо вызывает восхищение, трепетное бла­гоговение, чувство превосходства, чуть ли не несет явление боже­ственного в мирской ипостаси, сквозящее в слиянии двух живых тел. Самая сильная сцена фильма. Молодой человек научился до­стигать оргазм метафизической страсти только таким образом. По­чему каждые три недели? Возможно, это связано с тем, что у мате­ри в эти дни были месячные или происходила овуляция. Почему только ночью? Потому что только ночью, пока мать, сильнее обыч­ного охваченная собственным пустым эротизмом, еще не спала, усиливалось ее телепатическое воздействие на сына, тайного парт­нера. В области семантических полей негативной психологии чело­век, который вампирически симбиотизирует, всегда бодрствует. Сле­довательно, скачки на лошадях происходили тогда, когда мать ис­пытывала возбуждение. Двадцать или двадцать четыре дня соот­ветствовали точному периоду овуляции или началу менструаций.

Более того, молодой человек забивает шестерых лошадей. "Шесть" (sei — ит.) — сексуальный символ: six, sex, sesso (секс, пол). Часто числу шесть приписывается дьявольский характер, но для бессознательного это номер секса, потому что бессознательному дьявол не известен.

Причина безудержной страсти к лошадям кроется в матери. В определенный момент она запускает конкретный образ в узкой на­правленности психической ассоциации. Мать отпускает на волю внешних обстоятельств свою психическую навязчивость, испытыва­емую ею в собственной сексуальности по отношению к лошадям. Случайная ситуация с лошадью на пляже — выбор интенционально­сти матери (сознательной или бессознательной), поскольку ее сек­суальные переживания сводились к непрерывной психической мас­турбации, связанной с символом лошади.

В фильме режиссер развлекается, останавливаясь на некоторых символах, — котелке (шляпе), палке, шаре. Глаз лошади произво­дит такое же впечатление, как взгляд людей определенного типа: это фиксированный глаз негативной психологии, прикрытый ста­тичной пеленой. На первый взгляд кажется, что глаз передает силу, устремлен в глубину, однако на самом деле это *стеклянный,* без­жизненный *глаз,* несущий в себе фиксированность, смерть, способ­ную замагнетизировать жизнь близких, любимых людей.

195

Вернемся к сцене на пляже. Прежде всего, мальчик находился в дыре, он построил песочный замок с дырой внутри. Перед нами шести­летний мальчик, играющий в одиночку. Бастионы замка были выпол­нены в виде центральной башни с двумя шпилями по бокам. Такая символика указывает на слепленный психический инцест между мате­рью и сыном. Замок, по сути, почти всегда олицетворяет мать в ее негативном аспекте, точно также как и церковь. Когда я использую термин "символ", это означает присутствие динамической реальности.

Мать, захватив сына, чтобы проникнуть в само ядро психическо­го инцеста, постепенно отрезала ему не только все каналы общения с друзьями, но и остальные возможности получения жизненного опы­та. Это ей удалось осуществить с помощью внедренного внутрь жиз­ни процесса: "Если ты не будешь себя вести так, как я тебе говорю, я не дам тебе то, что тебе необходимо". Каждый из нас в течение дли­тельного времени формировался под влиянием послания такого типа. Эти мамочки очень хорошие, не изменницы, воспитанные, безупреч­ные, но с мужем они любовью не занимаются. Когда же это случает­ся, мать обуревают тысячи разных сомнений, тогда как муж букваль­но чувствует на себе вину. И вот вся эта река чувственности вылива­ется на одного из детей, любимчика, самого чувствительного.

Почему сын заболевает? Наблюдается определенная форма удо­вольствия, когда мальчик ласкает брюхо лошади (странным обра­зом это именно лошадь, а не конь). Мать его подталкивает в опре­деленном направлении, она как будто отбирает у ребенка возмож­ность удовлетворения жажды с помощью природных, естественных объектов, давая ему взамен лишь один. Зато этот единственный объект становится главным в предпочтениях, дружбе, в обещаниях великого будущего, превозносится как Дух, Бог, Библия, дает ощу­щение экстаза. Ясно, что никакого физического инцеста между сы­ном и матерью не было. Во время консультации я, слушая клиента, внимательно слежу за его эманациями. Я не слушаю, что он мне говорит, а стремлюсь осознать, где он включен динамически. На­пример, как в случае с головной болью: человек, являющийся при­чиной симптома, говорит с субъектом одним образом, однако на уровне динамики воздействует на другую часть тела, что вызывает в организме жертвы головную боль. Навязчивый "звон в голове" означает ничто иное, как введение и выведение пениса из вагины.

196

В библейских фразах, которые проговаривает мать: "От слов Божьих да зазвенят фанфары и т.д.... А-а-а!" Это "а-а-а" равнознач­но крику при оргазме, который может испытать женщина. То про­странство, где юноша занимается любовью с лошадью принадле­жит области этого "а-а-а!". Молодой человек этого не может понять, однако его оргазм сверхумен: он является совершенным исполните­лем семантического поля негативного симбиоза с матерью. Юноша отправляется заниматься любовью с лошадью, точно также как другие чаще начинают мастурбировать, если вновь оказываются в доме ро­дителей, особенно если находятся в нем наедине *с* матерью.

Если мы вернемся к прочтению фильма с помощью языка има-гогики, то для нас станет очевидным, что это поле плохое, ибо на нем одни стволы голых, без единого листочка, деревьев, крапива и отбросы. Мы знаем, что на бессознательном уровне заниматься лю­бовью в таком месте означает закончить свою жизнь именно таким образом — среди отходов. Бессознательное сигнализирует: "Про­должать в том же духе для тебя означает конец".

"Equus" — это психологический стиль. Наиболее часто встречаю­щиеся стереотипы, вызывающие патологию, формируются под воз­действием интроецированной идентификации. Некоторые болезни мо­гут быть переняты от матери или тетки определенного типа со стран­ной манерой разговаривать. Осиплые голоса определенного типа интенционируют, уточняют и заполняют эротизмом эмоциональные зоны, вызывая патологию, которая затем передается по наследству.

Даже отец, и тот не занимался любовью. Пошел в кино смотреть порнографический фильм, но настолько испугался, что убежал из кинозала, и был очень удовлетворен, сумев оправдаться в глазах сына и девушки. Бедный малыш, и он тоже! Почти все отцы — дети.

Мать испытывала какую-то странную страсть к лошадям, в которой открывалась в разговорах с дядей, но это была всего лишь возможность связи с лошадьми. Будучи ребенком, ее также вынуди­ли индентифицировать себя с образом лошади (как следствие зах­вата со стороны матери), то есть там, где возникал целостный сек­суальный импульс, интровертным объектом был символ лошади. Следовательно, чтобы осуществить инцест с матерью, он должен был принять модус лошади.

197

Когда мать захватывает сына, она определяет для него точный модус жизни, например, через мастурбацию с лошадью. Сын от­правляется на поиски наиболее близкого объекта: интровертного материнского объекта, на который она направляет свой сексуаль­ный навязчивый или агрессивный импульс. Мать не только уста­навливает сексуальные отношения с сыном, но и передает ему сле­дующее: "Мне нравится заниматься любовью так и только так". Таким образом, *мать полностью заполонила собой внутреннюю сущность сына, вплоть до образования модуса его перверсии.*

Религия была использована для психического инцеста между матерью и сыном. В какой-то момент мать убирает картину Христа, потому что, преодолев определенный возрастной рубеж, сыну требу­ется нечто большее. Тогда, посредством семантического поля, мать злит мужа, этого зависимого ребеночка, и координирует его дей­ствия настолько, что этот неудобный Христос исчезает. На его место ставят лошадь: бог-животное на месте бога-мученика. Эта лошадь еще нежна, трепетна, но внутри матери сродни черту, точно также как в момент, когда мальчик сидит в дыре и видит голову лошади: черный глаз вороного коня. Этот застывший глаз захватывает и вампиризует, как навязчивый глаз матери следит за сыном-добы­чей. "Дьявол" означает "чувствовать себя поставленными поперек". "Сверх-Я" ставит нас поперек жизни, вплоть до формирования ощу­щения полного бессилия перед жизнью, и подносит это с ложью на устах, ибо влечет к искажению, обещая высшие блага жизни. Если бы этот ребенок на лошади продолжил скакать по направлению к морю, он неизбежно бы утонул.

Equus — бесконечное протяжное "и", проникающее внутрь как черное стрекало, пока не убьет, а после невредимое выскальзывает из жертвы. В игре с головой лошади заключено все историческое разви­тие событий фильма: ничто иное, как непрерывные отношения между сыном и матерью и эмблема матери в виде черной лошадиной головы. Затем при глубоком рассмотрении можно увидеть, что за этой лоша­дью скрывается смертоносный пенис, ибо в данной ситуации мать все­гда представляет собой мужчину, *фаллос,* в то время как сын или дочь всегда выступают в версии женщины, вагины, открытой к приему. Фаллицизм матери — это череп смерти: вампиризует и убивает.

198

Молодому человеку удается одержать верх над психоаналити­ком благодаря не собственной силе, а динамике, которую несет в себе, хотя и является ее жертвой. В свою фальшивую жертвенность он вовлекает мать и коллегу психотерапевта. При проведении пси­хотерапии, разбирая случай какого-либо пациента, чтобы вникнуть в его проблемы, никогда не следует забывать о сопротивлении как самого индивида, так и семейного окружения, которое может скры­ваться за его спиной. Этот юноша словно аккумулировал в себе оказывающую сопротивление навязчивость группы, к которой при­надлежал.

Мать приносит сыну шоколадные конфеты, но он их отвергает, потому что умирает, страдает. Тогда она, начиная бить его по щекам, произносит: "Я ведь не врач", тем самым желая сказать: "О, малыш, хозяйка то здесь я, ты никуда не можешь от меня деться". Когда пси­хоаналитик говорит юноше: "Лошадь заставляет тебя идти вперед", молодой человек чуть ли не удивленно отвечает: "Ах, нет, таков неру­шимый закон". Закон лошади — это нерушимый закон: этим молодой человек хочет сказать, что либо он поступает согласно его предписани­ям, либо его уничтожают. Материнский вампиризм абсолютен, он не прощает: "Он простирается вплоть до того момента, когда я тебя выле­пила из сущностного принципа как собственное удовольствие".

Что касается девушки, она получила то, что сама выбрала. Мо­лодому человеку не удается заняться любовью, потому что она его тащит то в стойло, то в храм "святая святых". Как будто она желала слиться в сексуальном акте перед алтарем на глазах священника.

Всякий раз, когда медицине удается вылечить какой-либо симп­том, универсальное бессознательное меняет дорогу, а люди спокой­но истребляются именно потому, что первичное управление сомати-кой лежит, прежде всего, в области психики. Даже Библия пускает­ся в ход, чтобы извлечь склонность матери к инцесту и вампиричес-кому фаллицизму, направленную на собственного сына. Мать гово­рит отвлеченно, однако все знает, устраивает сцену, потому что на­чинает ревновать сына к психотерапевту.

Почему Equus? Внимательно изучив окружающих животных, можно увидеть, что лошадь самое обнаженное животное, более других демон­стрирующее пенис в форме прорывающейся силы. Многие аспекты женской психики сводятся к символу лошади, потому что именно он в

199

высшей степени олицетворяет собой счастье, полноту радости, силы, крепости. Поэтому появляется Equus, это прекрасное животное: имен­но он сильнее всех ассоциируется с сексуальным объектом. Пенис лошади более всего напоминает человеческий, лишь немного крупнее.

Когда мать говорит, что лошадь и наездник — единое целое, речь идет о смещенном сексуальном акте, где фаллос принадлежит коню, а не всаднику. *Психическая фаллокрация истерзанной, обес­силевшей материнской женственности неизбежно компенсирует­ся вампирическим образом на внешнем фаллосе ребенка, неважно, мальчика или девочки,* и занимает его место. В зависимости от силы этого вампиризма ребенок обретает смертельную болезнь или впа­дает в полную шизофрению.

Укус лошади следует проанализировать очень глубоко. Ис­чезли боги Древней Греции, как и здоровые инстинкты зрелой женственности.

Могут быть два объяснения поведения лошади. Первое: как мы определили, лошадь была символом материнского фаллицизма, ко­торый злобно подтачивает недоступный пенис, ибо и мать в свое время отклонило то, что фаллос окружало зверство и чувство вины, поэтому он перестал служить простым символом жизни — зрелой и уж не как не греховной. Следовательно, вечное противоборство негативной женственности определенного типа с мужчинами, при котором *недоступный пенис патологически интроецируется,* и с его помощью продолжается цепочка фрустраций инстинктов дру­гих людей, особенно собственных детей.

Второе объяснение — древний закон. *Сущность негативной психологии заключена во фрустрации.* Удила и вожжи препят­ствуют свободе лошади. Если мы будем отталкиваться от женствен­ности в ее позитивном аспекте, то увидим, что эта лошадь лишена свободы движения. Тормоз внедрен обществом, налагающим на жен­щину определенные стиль и роль, предписывающие ей вести себя соответственно. Следовательно, слишком зажатая множеством зап­ретов женщина таким ужасным способом, сама того не ведая, соби­рает себя по крупицам, разрушая при этом самых любимых. Это подтверждает ощущение, которое испытывают многие женщины, как будто что-то внутри них окончательно блокирует и говорит: "Ты не должна, не смей!". Это укус, которому постоянно изнутри

200

подвергаются их страсть, их жизнь; фиксированное препятствие, вызывающее страдание у Экууса (Equus).

Когда молодой человек рассказывает о беседах с лошадью, на самом деле он передает свой диалог с матерью. Мать говорит: "Я — рабыня, я несвободна, все меня подавляют, "сделай это" и я должна это сделать, "остановись" и я останавливаюсь". Податливость лоша­ди — это условие уступчивости, в которую помещена и в которой молча страдает женщина. На пике этой фрустрации парализованная часть жизни обращается во вредоносную энергию. В этом укусе со­держится запрещающий тормоз, которому подчинена сама женщина и который ее убивает. Вина лежит и на юноше: когда человеку нано­сят вред, всегда есть соучастие с его стороны. Ведь в действительнос­ти он мог сказать и нет. Вначале препятствие выстраивает отец, а не мать, она, напротив, по-доброму его укоряет. Отец был непреклонен, он уже настолько был заведен материнской семантикой, что иначе не мог себя вести, следовательно, фрустрация перенесена в рамки кате­гории отцовства. Но вина есть, ибо, прежде чем угодить в пропасть, в какой-то момент субъект еще мог отказаться. Только после этого момента все приобрело необратимый характер.

Молодой человек забивает лошадей, чтобы избавиться от навяз­чивого преследования обвиняющего глаза. Мы уже знаем, что тот смотрящий глаз является навязчивым контролем, то есть аспектом "Сверх-Я", который наблюдает и убивает; бросить вызов этому гла­зу, наоборот, означает жизнь.

**Мать как выражение динамического континуума**

Мать не является постоянным негативным элементом в психи­ческом мире детей: она лишь служит стабилизирующим моментом опосредования негативной психологии, вмешательство которой но­сит универсальный характер.

Мать сама заранее сформирована широчайшим психическим контекстом, внедряющимся во всевозможные внутрипсихические модусы человека. С того момента, как она становится начальной точкой матрицы этой негативной психологии, в некоторых случаях она сама — или семейное окружение — ведет к консумации этой негативной матрицы; в других случаях происходит проникновение

201

миллиардов различных людей, миллионов женщин, усиливающих то, что запустила она, миллионов мужчин, становящихся партнера­ми в посредничестве такого типа.

Миллионы людей, имея в своей основе базовый механизм, в процессе взросления образуют поля усиления и расширения содер­жимого внесенного матери. Это означает, что если бы ребенок по­том оказался в позитивном контексте (местность, игры, улица), где его любят, то мать ничего не могла бы сделать. Следовательно, даже борьба исключительно с матерью — уже ошибка. Борьбу нуж­но вести в универсальном масштабе. Таким образом, в индивиде необходимо восстановить изначальную внутреннюю сущность и за­тем непрерывно охранять его от любых посягательств, поскольку великое зло заключено в том, что материнство в своем негативном смысле реактивизируется постоянно, в каждый миг — на работе, в кино, в партнере, которого мы выбираем, в том, с кем мы решили провести вечер и т.д. В дальнейшем все это следует искать, прежде всего, в эротическом внутреннем мире мужчины и женщины. Муж­чина, если не научился воспринимать определенные вещи и не вос­становил целостность собственной изначальной аутентичности, с каждой женщиной вновь установит отношения такого типа, кото­рые у него были с матерью. В свою очередь, женщина выстраивает отношения с мужчиной всегда в соответствии с тем, как его оценила бы мать, то есть она будет смотреть на мужчину — отца, брата и т.д. — так, как нашептывает ей мать. Но, прежде всего, при встрече с другими женщинами она устанавливает с ними отношения такого типа, которые изначально сложились между ней и ее матерью, ба­бушкой и т.д. Эти самые первые предпосылки разрастаются до гигантских размеров по всему социальному контексту, следовательно, когда мы что-то берем от матери, то получаем маленькое творение, маленький момент с широким смыслом и наполнением.

Действительно, ребенок, покидая дом, в полной сохранности несет внутри предрасположенность к выбору тех моментов, которые приумножат наполнение негативной психологии. Глубинная проблема заключается в том, что материнская структура под видом непрерыв­но действующей семантики стремится закрепиться во всех мельчай­ших оттенках нашего типа общества, культуры, сосуществования,

202

вплоть до сексуальных или коммерческих, политических, культур­ных отношений.

Все сказанное подтверждается самим индивидом, который, *бу­дучи сформированным для улавливания исключительно материн­ской чувственности, будет постоянно ее проецировать на все свои отношения,* к какой бы области его жизни они ни относились — социальной, гражданской, личной. Поступая таким образом, он не только повторяет и усиливает, но и вновь возводит материнский принцип там, где всегда оказывается сильный, структурирующий, информирующий партнер и ребенок, целиком и полностью следую­щий посланию, фиксирующему и прерывающему эволюционный процесс стремления к высшей стадии личностной зрелости.

Исходя из вышесказанного, во избежание возникновения симп­томов, характерных для инфантилизма или регрессивного, или па­тологического, стиля поведения, а также чтобы вернуть человеку самого себя как главного творца собственной истории, необходимо, чтобы после обнаружения физико-исторического источника — мате­ри, — субъект осуществлял *постоянный, непрестанный разрыв,* за­ново выстраивая себя, восстанавливая себя по собственному изна­чальному образу и подобию, а значит вел настоящую борьбу, на­стоящее восхождение к аутентичности в сокровенности собственно­го сознания. Он сам должен вносить изменения, то есть желать *метанойи,* чтобы обрести себя как первый, а все остальное — как второй момент диалектики собственного роста.

В любой серьезной психотерапевтической работе под матерью, подразумевается, прежде всего, *символическое затруднение,* то есть затруднение, носящее универсальный, категоричный характер, про­тив которого человек вынужден постоянно выставлять собственную индивидуальность ради восстановления первоистоков. Следователь­но, термин "мать" — это, прежде всего, афоризм, нечто сводящее весь смысл человеческого существования до рамок патологического или инфантильного поведения, от которого необходимо всячески уходить, но вследствие внутреннего выбора4.

4 В этиологическом контексте "мать" понимается как одна из масок мони­тора отклонения. См. A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. Op. cit., p. 154.

203

**Обыкновенные люди // *Ordinary people***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Роберт Редфорд* | Сценарий: *по роману Джудит Гест* |
| Сценарист: *Элвин Сарджент* | Оператор: *Джон Бейли* |
| В главных ролях: *Дональд Сазерленд, Мэри Тайлер Мур, Джадд Хирш, Тимоти Хаттон, Элизабет МакГоверн* | Продюсер: *Джон Бейли, Роналд Л. Швэри* |
| Музыка: *Мелвин Хамлиш* | Производство: *Wildwood, США, 1980г.* |
| Призы: *Премия Оскар (1980 г.) в номинации "Лучший фильм", "Лучший режиссер" (Роберт Редфорд), "Лучший актер второго плана" (Хаттон), "Лучший адаптированный сценарий" (Сарджент), номинирован в категории "Лучшая актриса" (Тайлер Мур), "Лучший актер второго плана" (Хирш); Золотой глобус за лучший фильм (драма) — 1981 г.* | Продолжительность: *122* *мин., цв.* |
| Сюжет: *шестнадцатилетний юноша (Хаттон), потрясенный смертью старшего брата, пытается покончить с собой. Отец (Сазерленд) стремится спасти его. Молодой человек обращается за помощью к психиатру.* | |

На примере этого фильма можно проиллюстрировать возмож­ности синемалогии или же самого глубокого анализа, осуществляе­мого на основе кинематографического материала. Цель такого ана­лиза заключается в обнаружении первопричины, *primum movens* того первичного процесса, который поддерживает всех нас, и при встрече с которым мы, тем не менее, проявляем полное невежество на уровне нашей рациональности или сознания.

С точки зрения социологической или психоаналитической ин­терпретации, в целом в этом фильме мы сталкиваемся с некоей ситуацией из жизни общества потребления, в глубине которой ле­жит безысходная трагедия.

204

В то время как общество рисует нам картины полного отсут­ствия проблем, главные герои роют себе могилу внутри собственной души. Итак, перед нами семейная проблема, но, согласно социаль­но-психоаналитическим рассуждениям, вины членов семьи в ней нет, ведь им пришлось пережить трагическую потерю старшего сына. Следовательно, невроз молодого человека вызван тем фактом, что семья потеряла любимого ребенка, и мать, очерствевшая от горя, не способна больше любить. Чрезвычайно болезненное эмоциональное переживание вызывает сцена, в которой мы видим мать в комнате умершего сына со старыми вещами. Этим нам как будто хотят ска­зать, что мать, не проявлявшая бурно своего горя, погружается в тихое, немое созерцание того, что напоминает о сыне, переживая свою любовь в молчаливом одиночестве.

Все полагают, что именно трагедия, связанная с потерей сына, привела к утрате способности матери любить, к неврозу и даже к попытке самоубийства у второго сына. Первое несчастье порождает все остальные.

Если фильм завоевал успех во всем мире, значит, ему удалось уловить что-то универсальное. Согласно общей логике, эта семья выглядит вполне здоровой: у парня есть друзья, родители путеше­ствуют, устраивают праздники, работают, находятся в хороших от­ношениях со своими друзьями и родителями. То есть, даже старшее поколение — открытые люди, не имеющие ничего общего с пугаю­щими стариками из фильмов Феллини или Бергмана или невероят­ных мифов Тодоровского. Кроме того, создается впечатление, будто между родителями существуют теплые супружеские отношения: об этом говорит любовная сцена по возвращении из кино. Логика филь­ма соглашается с тезисом Фрейда об "Эдиповом комплексе": без­мерное несчастье — потеря сына — нарушает внутреннее социаль­но-психоэмоциональное равновесие семьи и пробуждает вытеснен­ный "Эдипов комплекс", то есть определенные чувства по отноше­нию к матери с их разнообразными проявлениями.

Фигура женщины остается центральной, в какой бы роли она ни выступала. По-видимому, фильм говорит о том, что после про­изошедшей трагедии единственным выходом для всех является пре­одоление материнского комплекса, то есть посредником жизни в фильме становится не мать, а отец, воплотившийся в фигуре психо-

205

терапевта, восстанавливает эмоциональную чувствительность сына, обучая его любви к жизни.

Очевидно, что замысел сценариста таков, и значит, мать не участвует в психотерапии, потому что ее динамическое присутствие ощущается сильнее всего.

Рождается решение: устранить мать, то есть лишить ее главного места в чувственном мире семьи, и, наоборот, придать большее зна­чение фигуре отца.

Онтопсихология при разборе какой-либо ситуации придержива­ется тех же самых принципов работы, что и биолог-исследователь, который помещает на стеклышко различные частички биологической массы, содержащие вирусы, микробы, молекулы, скопления, хими­ческие соединения: его не интересует, по крайней мере, на первом этапе, как используется и потребляется то, что он сейчас анализиру­ет, он следит только за происходящим и в какой-то момент обнару­живает взаимозависимость между присутствием определенных ком­понентов и возникновением определенных эффектов. Анализируя факт, жизнь, фильм, онтопсихология, в определенном смысле абст­рагируется от человеческой этики и рассматривает всевозможные жиз­ненные перипетии с исключительной отстраненностью.

В процессе анализа обнаруживается, что всякий раз, когда воз­никает невроз, психосоматический взрыв, совершается преступление или утрачивается жизненная функциональность, имеют место один-два неизменных элемента. То есть казуистика человеческих страда­ний многообразна, нескончаема, но при этом в ее основе наблюдается постоянное наличие, фиксация одного или двух элементов.

После долгого и тщательного исследования легко заключить, что всякий раз при появлении этих определенных элементов неиз­бежны трагедия, страдание, потеря, ошибка: это позволяет предви­деть невротический срыв, шизофрению, социальную катастрофу, то есть всю ту жесткую апоретику5, с которой приходится сталки­ваться человеку. Естественно, речь идет об элементах, которые с точки зрения современной культуры или науки носят вторичный

5 Апоретика — искусство преодолевать трудноразрешимые проблемы, тол­кование апорий (безвыходных положений, невозможности достигнуть решения проблемы, потому что в самом предмете или в употребляемых понятиях содер­жатся противоречия). *Прим. пер.*

206

либо нетипичный характер. Однако именно то, что принято назы­вать вторичным, онтопсихология вскрыла как первопричину. По­этому для того чтобы изменить результаты, нет смысла внедряться в мир следствий: действовать нужно непосредственно на уровне той причинности, которая для всех остается латентной. Давайте теперь проанализируем этот фильм, чтобы на его примере обнаружить те постоянные, о которых я только что говорил.

Мы имеем двух покойников, шизофреника, мать определенного типа, бабушку с дедушкой, фотоаппарат, который почему-то исполь­зуется только стариками. Все действие фильма происходит в "зак­рытых пространствах" : ни разу туда не ворвалось благоухание вес­ны. Появляется девушка определенного типа, передаются харак­терные слова, взгляды. Онтопсихология выявила символы, не име­ющие культурной принадлежности, которые в результате длитель­ного научно-экспериментального исследования предстают как при­чина, порождающая те симптомы, кои мы стремимся устранить.

**Информация монитора отклонения**

В этом фильме худшим, то есть самым активным в негативном смысле персонажем является сын. Именно он реально ведет семью к распаду. Проанализировав и поняв эту семью, мы сможем понять все общество. Очевидно, что сын не был рожден с отклонениями, а стал таким со временем. Если мы обратим внимание на его дей­ствия, в особенности на то, как он обнимает, то заметим, что в дей­ствительности он никогда не обнимает по-настоящему, а сдавлива­ет, сжимает подобно железным клещам: в нем много жесткости, его кулаки всегда сжаты. Его объятия скорее ощущаются как психичес­кие тиски. Когда он обнимает мать, то внешне это кажется момен­том проявления чувств со стороны хорошего сына, однако, если мы приглядимся к матери, то заметим ее странное оцепенение, остекле­невший взгляд, как будто в этот момент она восприняла нечто, что усилило ее негативную комплексуальность.

Кроме того, молодой человек непрерывно говорит о своей вине. Психология и психиатрия традиционно не принимают в расчет сло­ва шизофреника, умалишенного, но именно в его словах заключено указание на истинное положение дел, даже если сказанное им упро-

207

щается, опровергается априори логическими стереотипами. Возмож­но, умалишенный может говорить правду именно потому, что все равно никто ему не верит.

Онтопсихология открыла существование семантических кодов, процессов ввода, энергетической информации, которая непосред­ственно передается от одного человека к другому по чисто психичес­ким каналам. Через них другой "информируется", получая уста­новку на саморазрушение, потерю жизни. Молодой человек вына­шивает еще одно убийство: в фильме единственным погибшим явля­ется брат, однако второе убийство, хотя еще и не свершившееся на тот момент исторически, уже существует, и это прекрасно просмат­ривается в сцене, когда он сидит с девушкой за столом в баре.

Вся эта сцена наполнена игрой взглядов между ним и девуш­кой, которая счастлива вновь видеть своего друга и через нежней­шие посылы глаз хочет разделить с ним эмоции своей души. Моло­дой человек проявляет настойчивость в этой игре глаз. Глаза — не только зеркало души, но и первичные носители энергетической информации: они позволяют вводить код, изменяющий энергети­ческие потоки внутри первичных процессов у субъекта. Поэтому все, что мы имеем потом в виде симптомов или высказываний, яв­ляется лишь неизбежным осуществлением факта, обусловленного ранее на других уровнях. Для онтопсихологии очевидно, что после этой сцены девушка покончит жизнь самоубийством или же станет жертвой несчастного случая, потому что такой порядок при зри­тельном контакте уже заложила в нее информация, исходящая от монитора отклонения молодого человека. Следовательно, вина, на которой настаивает юноша и в которую никто не желает верить, реальна. Когда он говорит: "Я не хочу так жить!", все думают: "Бедный мальчик, он не хочет жить с ощущением вины, не хочет так страдать". Однако на самом деле это крик человеческого су­щества: "Я не хочу жить с монитором отклонения!". То есть это протест против необходимости терпеть внутри себя чуждую про­грамму, которая заставляет вести себя строго определенным обра­зом. Человек терпит, страдает, испытывает на себе воздействие ка­тегоричности, фиксирующей всякую эмоциональную спонтанность, однако по другую сторону непременно оказывается кто-нибудь — священник, психотерапевт, преподаватель, отец, — кто успокаи-

208

вает: "Да нет же! Ты берешь на себя вину, потому что тебе хоро­шо! Тебе что, мало быть живым?"

Для психотерапевта быть живым — это здоровая ситуация, но для другого жить — значит вынужденно продолжать убивать. Все это, однако, не принимается в расчет, пока не произойдет какое-нибудь событие криминального характера. Существуют нити эф­фекта сети, невидимые для других, благодаря которым убийство совершается в умах: Ин-се человека подвергается манипуляции, и во второй фазе человек превращается в объект.

Если бы фильм был продолжен, следующим умер бы отец — от инфаркта или несчастного случая. Либо же он впал бы в жесточай­шую депрессию, угнетенный сознанием собственной вины из-за того, что отдалил от себя единственную женщину, которая отдала ему всю свою жизнь, и вовремя не понял ее страданий и преданности. Для матери все закончилось бы сумасшествием, ибо все уже потерпело крах: машина действует внутри человека, обвиняя человека.

В этом фильме все больны и одинаково виноваты: отец — ти­пичный представитель "червивой" психологии. На рациональном уровне он кажется человеком, руководствующимся в своих действи­ях позитивными намерениями, но его излишне терпимое отношение к ситуации монотонного повторения выдает его соучастие и, прежде всего, потому, что как отец он обладал всей необходимой властью для вмешательства.

В процессе просмотра фильма я сомневался, кого признать глав­ным виновником — отца или сына, потому что, помимо той слабос­ти, о которой было сказано выше, отец еще и "купается" в этой ситуации. Это напоминает случаи, когда о ране слишком беспокоят­ся, но не занимаются ее лечением: такая рана желанна, в ней нуж­даются. Сопричастность отца кроется в факте его ревности. В сце­не, когда сын обнимает мать, он должен бы был испытать радость при виде любви этого молодого человека к матери. Он же в этот момент ее ревнует. И действительно, сразу после этого он говорит жене: "Но я тебя люблю!" таким тоном, как будто требует призна­ния собственного преимущества по сравнению с другим, с сыном.

Зачастую отцы испытывают ревность из-за невозможности за­нимать главное место в чувственном мире жены, однако вынужде­ны смириться с собственным второстепенным положением, поскольку

209

в нашем обществе считается правильным ставить на первое место детей, а не мужа. С онтопсихологической точки зрения, все должно быть наоборот: сначала партнер, а потом уже дети, потому что дети являются следствием выбора любви двух счастливых взрослых лю­дей. Таким образом, в фильме отец, не сумев добиться любви жены, которая, с одной стороны, ожесточилась после смерти старшего сына, а с другой стороны, постоянно противопоставляет ему другого сына, прогоняет ее от себя прочь. Следовательно, он тоже принимает уча­стие в этой эдиповой диатрибе и мстит за себя, выгоняет ее, наказы­вая за то, что она не любила его сильнее всех.

Вина матери — в помешанности на чистоте. Эмблематична в этой связи сцена в доме ее матери, когда она пытается восстановить разбитое блюдо. Уже с самого детства все заботы этой женщины были связаны с осколками того, что разбито: она озабочена этим. Кроме того, давайте постараемся понять, почему она с таким упор­ством отказывается фотографироваться с сыном.

Согласно онейрической символике, быть сфотографированными вместе означает "акт совокупления", поэтому в той ситуации позво­лить снять себя с сыном означало бы быть уличенной в любовной связи, то есть инцесте. Именно потому, что он знал об этом, лицемер­ный отец и настаивал на том, чтобы их сфотографировать. Мать и сын чувствуют стыд, и единственный способ выйти из положений — это избежать фотографирования, то есть разоблачения инцеста. Следует уточнить, что инцест, или, скорее, чувство вины за инцест, в том виде, в каком оно переживается людьми, представляет собой индук­цию, осуществляемую машиной, а не внутреннюю природную сущ­ность эволюции жизненного инстинкта. Сын, желая чего-то запрет­ного, обретает внутри себя чувство вины и теряет силы, становясь еще одним звеном в цепи невротизации.

Психотерапевт — молодец, однако ему мешает незнание опре­деленных глубинных механизмов психики и, если бы фильм про­должился, то с ним случилось бы то же, что и с психотерапевтов из фильма *"Equus",* который оказался полностью вовлеченным в не­вроз пациента.

Молодой человек представляет собой окончательный продукт негативности, действующей внутри человеческой психики, и тот мо­мент, когда мы впервые с ним сталкиваемся, уже демонстрирует

210

нам действие матрицы на завершающей стадии. Его шизофрения вызрела в результате передачи механизма от бабушки с дедушкой его родителям, а от них уже к нему.

Клинический и исследовательский опыт, накопленный в рам­ках онтопсихологической науки, позволил установить, что негатив­ная психология обладает собственным периодом развития, который охватывает три поколения: бабушка с дедушкой, родители, дети. Представители первого поколения кажутся здоровыми, в реальнос­ти же подвергаются механическому внедрению, которое передают второму поколению. На второй стадии матрица проходит инкуба­ционный период и усиливается, формируется. Затем через опреде­ленные исторические ситуации ей удается запрограммировать пос­леднего в цепи человека, то есть завершающего агента. Таким обра­зом, ее взрыв происходит на третьей стадии, во внуках, которые оказываются в роли послания, обрабатывавшегося на протяжении поколений психической инкубации.

В фильме молодой человек демонстрирует самые худшие проявле­ния негативности именно потому, что в нем она наиболее сильно скон­центрирована. Как только на сцене появляется он, с остальных ответ­ственность за происходящее снимается: брат умирает, а он, совершив и другие злодеяния с помощью семантического поля, в свою очередь, либо покончит с собой, либо окажется в сумасшедшем доме.

Действительно, из-за избыточного вампиризма, осуществляемо­го монитором отклонения, от его души уже не осталось ничего, он больше не способен включиться в действие жизни и, как следствие, сеет вокруг лишь разрушение. Такая бесконечная игра разворачи­вается в каждой семейной ячейке. Поэтому в подобной ситуации здоровье — это удача, заключающаяся в том, чтобы принадлежать к первому поколению, потому что во втором человек неизбежно за­болевает, а в третьем — обязательно происходит трагедия.

Для доказательства вышесказанного достаточно провести анам­нестический анализ любой семьи: вы обнаружите, что в каждом третьем поколении происходили трагические события. Как с онтоп­сихологической точки зрения можно решить проблемы, затронутые в этом фильме?

Прежде всего, необходимо отрезать молодого человека от семьи — не для того, чтобы отобрать его у нее, а чтобы предотвратить даль-

211

нейшее заражение: явный шизофреник, столь очевидно пытавшийся покончить с собой, подвергавшийся воздействию электрошока, пред­ставляет собой настоящую угрозу для семьи. Таким образом, не выс­казывая обвинений в адрес семьи, его следует удалить под каким-либо благовидным предлогом, например, отпуска или перехода в но­вую школу; главное, чтобы он на какое-то время попал в здоровую среду6. В любом случае, особое внимание следует уделять тому, чтобы лишить его возможности активизировать негативность в дру­гих контекстах. Затем постепенно следует помочь ему осознать соб­ственную реальность. Одновременно следует довести ситуацию до сознания родителей и, после нескольких консультаций, направлен­ных на повышение уровня их восприимчивости, сказать им обо всем открытым текстом. Если родители поймут и решат измениться (но только ради самих себя, а не ради ребенка, потому что *по-настояще­му можно измениться только во имя самого себя, а не ради друго­го),* можно предоставить всему идти своим чередом. Лишившись бла­годатной почвы даже в собственной семье, молодой человек вынуж­ден будет измениться, если это уже не произошло с ним прежде. На сеансах психотерапии нужно говорить правду, поскольку, *раскры­вая перед клиентом глубину его собственного падения на уровне рационального осознания, мы помогаем человеку ступить ногами на землю:* важно то, что кто-то другой подтверждает истинность того, о чем он кричал, оставаясь никем не услышанным.

До тех пор, пока мы не перестанем считать бредом разговоры шизофреников, мы будем вносить свой вклад в усиление отклоне­ния, ощущая его действие, в том числе и на себе. Итак, онтопсихо­логия поверила тому, что говорит шизофреник, и затем проанали­зировала его слова. Только так и при таких условиях возможно решение семейной проблемы, показанной в фильме.

В фильме постоянно звучит одна и та же музыка, которая своим ритмом навевает ощущение трагедии7. Вспышка фотоаппарата оз­начает непосредственное внедрение семантического поля посред­ством церебральной вспышки. Онтопсихология открыла существо-

6 Автор имеет в виду онтопсихологической резиденс. См. A. Meneghetti. Il residence ontopsicologico. — Roma: Psicologica Ed., 1993.

O роли музыкального сопровождения в фильме см. часть I, гл. 2.4 насто­ящего издания.

212

вание матрицы, которая вводится в мозг как вспышка: уже офор­мившаяся идея внедряется на уровне нейронов и фиксирует, обус­ловливает, организует церебральные клетки на стереотипные дей­ствия, приводящие затем к тем последствиям, которые мы наблю­дали в фильме и которые ежедневно затрагивают нас в жизни. Для тех, кто не знаком с онтопсихологической практикой и вынужден обращаться исключительно к параметрам внешней рациональнос­ти, приведенные здесь утверждения могут быть подтверждены до­кументально тремя способами.

1. Можно попросить самого режиссера высказать предположе­ние о дальнейшем развитии этой истории.

2. В реальной жизненной ситуации, напоминающей фильм, мож­но на несколько лет вперед предсказать судьбу каждого из ее дей­ствующих лиц.

Занимаясь в клинической практике семьей, подобной той, кото­рую мы видели в фильме, используя данные здесь указания, мож­но достичь успешных результатов максимум через год.

213

**Томми // *Tommy***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Кен Рассел* | Сценарий: *рок-опера "The Who"* |
| В главных ролях: *Роджер Долтри, Оливер Рид, Энн Магаретт, Джек Николсон, Элтон Джон, Эрик Клэптон, Тина Тернер* | Оператор: *Дик Буш, Рони Тейлор* |
| Композитор: *Питер Тауншенд (рок-опера "The Who")* | Производство: *Robert Stigwood & Ken Russel, Великобритания, 1975 г.* |
| Призы: *Номинации на премию "Ос­кар" (1975 г.): "Лучшая актриса года" (Энн Магаретт)* | Продолжительность: *108 мин., цв.* |
| Сюжет: *травмированный смертью отца, Томми (Долтри) становится слепоглухонемым. Томми попадает в различные ситуации: встречает ко­ролеву наркотиков (Тернер), подвергается пыткам со стороны своего двоюродного брата Кевина (Николсон), насилию со стороны дяди Эрни (Мун). В конце он приобретает известность как непобедимый игрок на игровых автоматах.* | |

Мне не пришлось прочесть ни одной критической рецензии на этот фильм, но мне точно известно, что он завоевал большие зри­тельские симпатии и вызвал многочисленные споры.

Без сомнения, и по сегодняшним меркам этот фильм представ­ляет собой провокационное изображение психологических проявле­ний и ожиданий нашего времени. Не случайно этот фильм нашел особенно широкий отклик в молодежной среде — именно она наи­более чувствительна к обсуждению социальных ценностей и ко все­возможным переменам.

Более того, возникает ощущение, будто фильм с определенной долей гениальности пытается что-то поведать: по крайней мере, он был воспринят как несущий некое послание. Но каков скрытый смысл этого фильма, если судить по использованной в нем музыке, сценарию, цветовой гамме, образам, действию? И, прежде всего, это ли реально хотел передать режиссер?

В первом приближении, с позиций поверхностного психологи­ческого анализа, мы можем с легкостью утверждать, что перед нами фильм, который, несомненно, вовлекает зрителя на уровне "благой

214

веры" и энтузиазма: быстрее других он находит отклик в душах молодых людей, а также тех, кто хранит в себе верность некоему религиозному, политическому или моральному идеалу.

Действительно, священник практически любой религии сказал бы, что этот фильм, пусть даже и в богохульной форме, стремится подчеркнуть значение трансцендентного спасения, мессии, способ­ного указать путь и, несмотря на потери, спасти то, что осталось.

Сколь бы ни стремился человек к зверствам и убийствам, он — сказал бы священник — все равно испытывает потребность в вере, даже помимо своей воли, помимо самого себя, даже если разрушает себя и умирает.

Точно так же этот фильм может служить катализатором, возбу­дителем многих устремлений и надежд молодежи всего мира. За основу может быть взят либо стиль тинэйджеров, либо миф о нарко­тиках — и то, и другое представляет собой формы разрушения об­щества определенного типа, который они для себя не приемлют.

Таким образом, этот фильм затрагивает желание все изменить, которое "новое поколение" всегда ощущает по отношению к уже су­ществующему, и фильм, несмотря на то что все идет плохо, словно настойчиво желает сохранить эту последнюю надежду на спасение.

Непрерывное нагнетание надежды на нечто, что сможет спасти извне, означает, с точки зрения глубинного анализа, неминуемое привнесение отчуждения: человек, каким бы он ни был, разобщает­ся с самим собой.

Кто-то может утверждать, что этот ребенок оказывается в ситуа­ции, в которой никто не виноват. Какой-нибудь психолог, психиатр или социальный работник непременно сказал бы, что ему все совер­шенно понятно: ребенок, пережив семейную трагедию, отказывается видеть и слышать, чуть ли не умерщвляя в себе всякую способность воспринимать и не давая выражения своим духовным реакциям.

Его жизнь развивается как непрерывная драма: когда он нахо­дился еще в утробе матери, та страдала из-за того, что муж был на войне, вдали от нее; его рождение застает ее вдовой; и наконец, когда отец возвращается домой, ребенок видит, как его убивает любовник матери. Посмотреть на все это — так ребенок может быть полностью оправдан.

215

Если затем, все в том же русле, мы войдем в положение матери, то и она — бедная женщина, достойная сочувствия: пока она ждет ребенка, приходит весть о смерти мужа, но, несмотря ни на что, она стремится вернуться к жизни, хотя бы ради блага собственного сына (действительно, при первых попытках сближения со своим будущим вторым мужем она только и делает, что говорит о ребен­ке).

Нельзя приписать вину и второму мужу, ибо он познакомился с ней, когда она была вдовой, а, значит, не волочился за замужней женщиной.

Можно было бы сказать, что по наивности, невольно все дей­ствующие лица фильма соучаствуют в трагических событиях, за ко­торые никто не несет ответственности, и то, что с ними происходит, постоянно пробуждает в них агрессивную ответную реакцию.

Прекрасно можно понять ожесточение этой семьи, прибегающей ко всем возможным и невозможным путям, дабы излечить больного ребенка, — от медицины и религии до любых извращенных мето­дов, которые предлагает общество.

Далее (мы остаемся все на том же уровне анализа) фильм пока­зывает, как трагедия одной семьи вливается в море других траге­дий: вспомните сцену в церкви, где толпа больных людей ожидает чуда от куклы — внешней копии Мэрилин Монро.

Таким образом, с одной стороны, мы видим больных, а с другой — множество помогающих им людей, однако эпицентром всех со­бытий являются болезнь, немощность, крах.

Не считая родителей Томми и Салли, все взрослые в фильме существуют только в качестве больных, либо играют классические роли, сопровождающие болезнь, — врачей, священников и т.д.

Мы видим "подростков", которые, захваченные исступленной, неистовой неудовлетворенностью, вносят полный беспорядок в се­мью (как Салли), но в итоге попадают в рабство к тому, что гораз­до могущественнее их самих, становясь жертвами своих собствен­ных идолов и мифов.

В сущности, можно сделать вывод о том, что *молодые люди, уже несущие в себе отпечаток семейной трагедии, при обращении к обществу неизменно наталкиваются на потерпевших крах, да к тому же еще и больных взрослых.*

216

Тот же Томми не находит поддержки ни в одном человеке, ни в одной ценности; поддержку он находит случайно, в игре, в машин­ке, в старом игровом автомате, который он откопал на свалке в груде старого железа. Из этого факта следуют два вывода.

С одной стороны, он как будто бы указывает на крах всего человечества: не осталось больше ценностей, в которые можно было бы верить, поскольку этот брошенный всеми юноша, чтобы вы­жить, может уцепиться лишь за старый игровой автомат. После крушения семьи и общества единственное, что ему остается — это обломки заброшенного аппарата.

С другой стороны, очень тонко, косвенно предлагается оконча­тельный вариант решения, исходящий, однако, не от человека, а от механического каркаса. Следовательно, налицо призыв к отчужда­ющей вере.

Все это передано с помощью волнующей музыки и постоянного движения, вихря сменяющих друг друга образов, сцен насилия, отче­го зритель вынужден реагировать исключительно внешне, посред­ством своих органов чувств. На зрителя оказывается настолько мощ­ное воздействие, что у него едва хватает времени воспринять, не гово­ря уже о том, чтобы прочувствовать, осознать, выработать ответную реакцию на основе собственной внутренней личностной позиции.

В этой связи мне хотелось бы обратить ваше внимание вот на что: любую вещь следует оценивать, исходя из ее функциональнос­ти. *Истина познается по результатам.*

Теперь давайте посмотрим на результаты, анализируя построе­ние, действие, диалектику фильма.

Сюжетная линия фильма берет свое начало в момент военных действий: раздробленная семья, чувство опустошения. В маленький уцелевший мирок жизни врывается ядовитый вихрь событий — кон­чина мужа и прогрессирующая болезнь ребенка.

Во всем не только нет ни одной искорки жизни, но еще и при­сутствует постоянное ощущение смерти и насилие в самом его жест­ком и неприглядном виде. Достаточно вспомнить все те мучения и унижения, которым подвергают Томми люди, в том числе и из се­мейного окружения — дядя, кузен, под присмотром которых его оставляли родители. Немота мальчика позволяет вылить на него

217

ненависть и извращенность при полной свободе действий: ведь он никому ничего не сможет рассказать.

В конце мы видим бессмысленную борьбу, множество жертв, и затем все предается забвению. Остается только бесполезная эмбле­ма пророка, олицетворяющая лишь собственное одиночество и крах, но нет никакого намека на что-либо конструктивное, позитивное. Остается иллюзия, но человек сломлен и подавлен.

Если теперь мы попытаемся пересмотреть фильм с позиций он­топсихологии, то анализ приведет нас к обычной "решетке", обыч­ному "универсальному ключу": мать через сына переживает соб­ственную шизофрению, собственную никчемность, отчуждение от самой себя. *Сын растет, явным образом выражая один из множе­ства внутренних стереотипов (в психическом смысле) матери.* Несмотря на то, что мать выглядит "роковой женщиной", в реаль­ности это она ничего не слышит, не видит, не чувствует, то есть не способна любить и взаимодействовать.

*Сын представляет собой смещение того бессилия и той ригид­ности, которые мать приговорена терпеть внутри самой себя.*

"Не могу видеть, слышать, чувствовать" — это форма экзистен­циальной шизофрении, которая является выражением бессилия Ин-се человека при распоряжении внешней жизнью и возникает всякий раз, когда человек пытается выразить себя вовне. Это бессилие, ко­торое сковывает, сдавливает изнутри, препятствует проявлению жизненности вовне, эмблематично выражено в той сцене, в которой Томми всем, кто идет играть с ним на игровом аппарате, выдает голову манекена с пробками в ушах и во рту и очками на глазах.

Это означает: стать слепыми (черные очки), не изрекать больше мудрость жизни (кляп во рту) и перестать слышать (пробки в ушах).

Человек утрачивает видение собственного внутреннего мира и уже не может заставить внешний мир функционировать себе на пользу, а значит, и обрести все то, что было в его власти. В какой-то момент мать Салли говорит дочери: "Мир будет таким, какой станешь ты". Люди воспринимают мир таким, какими они "есть" внутри, или, по крайней мере, в соответствии с их "урезанностью" внутри.

Продолжая онтопсихологический анализ фильма, мне бы хоте­лось вкратце остановиться на мужских персонажах — обоих мужьях.

*Да, это, без сомнения, шизофреник!.. Но вот что такое шизофрения?*

219

Первый из них при возвращении домой с войны больше похож на привидение из фильмов ужасов, чем на человека из плоти и кро­ви. Он — представитель негативной мужской психологии "черви­вой позиции".

Другой выглядит "ликующей" марионеткой, производит мни­мое впечатление радости, но в действительности — "скользкий тип". По ходу фильма он перепробовал на себе все роли взрослого муж­чины общества нашего типа исключительно в их негативных аспек­тах — от концепции отца до концепции закона, полиции, судей; неистово он стремится восстать против определенных аспектов внут­ренней сущности человека.

Оба распространяют различные аспекты одной и той же болез­ни: первый — интровертным образом, так как продолжает мсти­тельное воздействие на ребенка, которого мы видим в постоянной раздвоенности (навязчивые воспоминания об отце кажутся чем-то оскверняющим, словно отец в своей мстительности возрождается внутри этой семьи); второй — экстровертным образом: несмотря на его уверения в любви к приемному сыну и преданности ему, в ре­альности он был бы рад от него избавиться.

Мать — вначале своей внутренней ситуацией, а затем с помо­щью и при соучастии этих двух мужчин — вылепливает, обусловли­вает и соматизирует больного неполноценного слепоглухонемого ребенка, который, несмотря на свое кажущееся "отсутствие", явля­ется гиперприсутствующим. Давайте посмотрим, что это означает.

**Негативная психология как селектор окружающей среды**

Шизофреник подобного типа олицетворяет собой практически все наше общество. Мне представляется интересным проанализиро­вать не "больного" человека, а эмблематичность определенной ти­пологии больных. В действительности этот якобы больной, бессиль­ный человек, кажущийся чуждым всему и отсутствующим, *облада­ет гиперприсутствием, благодаря которому способен управлять определенным психическим пространством в семье и в обществе.* Из этого пространства он "семантизирует", действует, координиру­ет всю цепочку извращенных действий и насилия.

220

Подобное ощущение насилия, ужаса, кощунства, низвержения человеческих ценностей порождается как раз немощными людьми, внешне такими хорошими и нуждающимися в помощи, но коварны­ми и мстительными внутри. Чем с большими затруднениями в удов­летворении собственных нормальных инстинктов и жизненных по­требностей сталкивается чрезмерно фрустрированный человек, тем больше его фрустрация начинает оказывать внутреннее противодей­ствие мстительным, агрессивным, угнетающим образом.

Часто здоровые люди обслуживают семантику больных подоб­ного типа, озлобленных в душе, но ангелов в своих делах.

Итак, сначала мать и семья производят сыночка такого типа; затем он становится сильнее и начинает злоупотреблять своим поло­жением в ущерб семье. По сути, Томми захватывает мать, превра­щая ее в свою рабыню. Отец не существует вовсе: он находится в полной зависимости от матери, поэтому сын, подчинив себе мать, превратив ее в собственную игрушку, объект своей душевной болез­ни, берет реванш, мешая внешнему проявлению мира жизни. Вот так тот, кто родился последним, стал последним прибывшим из боль­ных, оказывается самым сильным с помощью коварного, вопиюще­го насилия нарушая порядок во всем, что его окружает.

Все происходит под прикрытием проекции чистоты, верности, безукоризненности, то есть под маской определенных идеологичес­ких ценностей. Во имя трансцендентных, или считающихся таковы­ми, ценностей мы позволяем убивать Ин-се человека.

Если бы мы решили вынести нейтральное, спокойное суждение о представленной в фильме динамике, то, отталкиваясь того, к чему все приходит, то констатировали бы, что за сублимацией — неважно, какого типа, — стоит истребление величайших сокро­вищ Ин-се человека.

Возвращаясь к внимательному, но пока еще не самому глубоко­му анализу фильма, давайте вспомним самую сильную по своему воздействию сцену: эпизод с "королевой наркотиков". Совершенно обескураживает то, что вместо ожидаемой бурной ночи полной сек­суальных утех, или чего-то подобного, во всяком случае, чего-то "человеческого", "инстинктивного", полноты телесных ощущений, в действительности в определенный момент женщина исчезает. Она приманивает к себе, обещая "сексуальную оргию", но по ходу дела

221

сбрасывается и эта последняя маска, за которой в реальности скры­вается механическое устройство.

Я уже разбирал в свое время концепцию *"Эдипова комплекса"* в том виде, в каком он понимается в онтопсихологии. В целом речь идет о некоей форме "сексуального инцеста", происходящего в мо­ральном и психическом, а не "телесном" плане. В реальности же между матерью и ребенком не возникает "эротической чувственно­сти", потому что обещаемое матерью превозносится действием ме­ханизма. То же самое происходит и с мулаткой, которая с трепетом переживает свою навязчивую беременность, но секса с молодым человеком не допускает.

Причина кроется в том, что *при мнимом или реальном проявле­нии секса происходит внедрение машины.* Точно так же под видом псевдочувственного, псевдоэротического и псевдокомпенсирующего поведения матери по отношению к собственным детям происходит внедрение механистического отчуждения.

В этом эпизоде нам как будто показано, что происходит с Ин-се человека за кулисами вытеснения, цензуры "великих человеческих ценностей", выведена на всеобщее обозрение *матричная сцена,* обус­ловливающая в каждом человеке утрату воспоминаний о собствен­ном детстве, собственных истоках, собственной аутентичной сущно­сти, которую ему больше не удается восстановить.

Истинная причина — в том, что он был "ущемлен", его чувство значимости, ощущение жизни было отнято, а вместо этого была вве­дена матрица "Сверх-Я", механистически разнузданного поведения.

Так человек утрачивает способность к ясновидению, обретению вневременной сути познания, потому что уши бытия "заткнуты", глаза бытия "зашиты", а рот, позволяющий ему говорить с силой реальности, "забит". И, *утратив свою первичную, истинную душу, он вынужден существовать в виде "насилия"*,слепого и безрассуд­ного насилия, которое вначале изводит само себя, а потом набрасы­вается и на все окружающее.

Единственное, что утверждается в этом фильме, — механичес­кая стратегия, которая от ситуации к ситуации подчиняет, ожесто­чает и разрушает человека. В конечном итоге, точно так же, как и в фильме, победу одерживает человек-робот, шизофреник, в котором уже не осталось ничего человеческого; он *—* продукт фильтрации

222

машины, пропагандирующий или какую-нибудь веру, или некую теорию с единственной целью привести к погибели всех, кто с ним контактирует. Поэтому в основе любой религиозности, оправдания трансцендентной созерцательности скрывается вездесущее присут­ствие машины.

Ключевым эпизодом всего фильма является эпизод, когда ребе­нок, уже прошедший через механическую семантическую обработку матери, семьи, общества и расстающийся с периодом отрочества, на миг видит, что случилось с ним в жизни: он оказался помещен внутрь машины-инкубатора.

По этому поводу я должен напомнить вам о переживании "ме­чущей молнии" машины, которое я описал в книге "Записки из тюрьмы"8 в связи с наркотиками. Я утверждаю, что важен не столько наркотик, сколько "то, что происходит в голове". Как произнес один из участников синемалогии: "Важен не сам наркотик, а чув­ство, что ты под его воздействием". Даже в этой сцене фильма в машине нет наркотика, мы видим только "фикцию". Следователь­но, не наркотик как химический элемент приводит к разрушению, а тот "стартер", который уже принял навязчивые формы, фиксиро­ванный диапозитив, под прикрытием наркотиков, болезней опреде­ленного типа превращающий человека в скелет, внутри которого поселяются "чуждые змеи". Эта змеевидная форма встраивается внутрь ДНК психики и пожирает первичную лимфу человека, низ­веденного до служения машине.

Похоже, что все человечество низведено до этого состояния по причине того, что матерью, или кем-то, ее замещавшим, была "ущем­лена" душа, та душа, которая была вместе с Бытием в момент, ког­да оно случилось как человек.

8 См. A. Meneghetti. Bloc notes dal carcere. — Roma: Ontopsicologica Ed., 1981, a также A. Meneghetti. Residence a Mosca. "Appunti sulla droga". Op.cit.

223

**Крамер против Крамера // *Kramer vs. Kramer***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Роберт Бентон* | Сценарий *по роману Эвери Кормэна, ставшему бестселлером* |
| Сценарист: *Роберт Бентон* | Оператор: *Нестор Альмендрос* |
| В главных ролях: *Дастин Хоффман, Мерил Стрип, Джастин Хенри* | Производство: *Columbia pcs., США, 1979 г.* |
| Призы: *Премия Оскар (1979 г.) в номинации "Лучший фильм", "Лучшая режиссерская работа", "Лучший актер" (Хоффман), "Лучшая актриса второго плана" (Стрип), "За адаптированный сценарий". Номинации "Лучший актер второго плана" (Хенри), "Лучшая актриса второго плана" (Александер), "Лучшая операторская работа и монтаж" (Алъмендрос); 1980 Золотой глобус за лучший фильм года (драма); приз Девида ди Донателло за лучшую актерскую работу (Хоффман).* | Продолжительность: *138 мин. (ч/б)* |
| Сюжет: *Джоана (Стрип) бросает преуспевающего деятеля рекламы Тэда (Хоффман) и маленького сына (Хенри) для того, чтобы найти свое собственное место в жизни. Отец остается с шестилетним мальчиком. Проходит время, и Джоана требует своего сына обратно, используя все права матери, после чего следуют сцены разбирательства в зале суда.* | |

Перед нами один из ключевых моментов нашей жизни, который внедряется именно туда, где хранится так называемая "ячейка" жизни. Фильм настолько великолепно сделан, что всякий взрослый человек, не устремившийся после просмотра со всем пылом любви и нежности к высшей и единственной цели — ребенку, не может име­новаться человеком: если индивид не совпадает с ролью, он не имеет права быть личностью.

*Ребенок должен быть продуктом сверхъизобилия взрослого че­ловека:* плодом эффективности некоего индивида, социально успешного человека, реальной любви. Реальность показывает, что за лич-

224

ностью взрослого человека, под маской роли, которую мы на него навешиваем, то есть родителя, неизбежно формируется мелкий во­ришка, посягающий на жизнь другого. Узурпировать ребенка с це­лью получения компенсации за все то, что ему было положено из призыва жизни и обещаниями общества. Ребенок вначале появляет­ся, потом научается и перекраивается под матрицу. В фильме перед нами предстает ребенок, успевший стать ключевой фигурой в управ лении негативностью любого рода, окружающей его. Вся система начинает вращаться вокруг этого малыша, дабы навлечь трагедию на всех остальных. Мой прогноз относительно будущего этого мальчика неутешительный: вне всякого сомнения, он превратится в преступни­ка, либо в наркомана, либо в ярковыраженного невротика или станет шизофреником, параноиком с диктаторскими наклонностями, кото­рый уже в подростковом возрасте научится подчинять и шантажиро­вать любого оказавшегося рядом взрослого человека.

Что же еще может получиться из младенца, который, обвиняя всех и вся, научившись отвоевывать для себя самые сокровенные чувства отца и матери, беря дары взрослых в свои маленькие ручки, ни разу не продемонстрировал (как показывает анализ фильма), что и сам способен что-либо сделать для выполнения своих малень­ких обязанностей: подтереть попку, сходить в школу, зашнуровать ботинки, быть обходительным с друзьями и т.д.?

225

**И катит воды река/Здесь течет река // *A river runs through it***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Роберт Редфорд* | Сценарий *по одноименному роману Нормана МакЛина* |
| Сценарист: *Ричард Фриденберг* | Производство: *Robert Redford e Patrik Markeg, США, 1992 г.* |
| Продюсер: *Роберт Редфорд, Патрик Марки* | Оператор: *Филип Русло* |
| В главных ролях: *Брэд Питт, Крэйг Шеффер, Том Скерритт, Эмили Ллойд, Бренда Блетин* | Композитор: *Марк Ишэм* |
| Призы: *Премия Оскар (1992 г.) в номинации "Лучшая операторская работа" (Русло), "Лучший сценарист" (Фриденберг).* | Продолжительность: *123 мин., цв.* |
| Сюжет: *История жизни двух разных братьев, взрослеющих в величественных горах Монтаны накануне Первой мировой войны, Нормана (Шеффер) и Пола (Питт). Сыновей сурового священника МакЛина (Скерритт) связывает только любовь к рыбной ловле на "мушку". Фильм повествует о психологических перипетиях взаимоотношений братьев вплоть до трагического случая с младшим из них.* | |

Великолепный фильм с точки зрения онтопсихологической пе­дагогики. Режиссура фильма во всех деталях соответствует онтоп­сихологической теории: подтверждает непогрешимость и, конечно, бесполезное существование миллионов и миллионов людей.

С абсолютной точностью история фильма раскрывает многооб­разие внутреннего мира молодого человека — Пола, лучшего среди многих, который, раздираемый собственными психологическим про­тиворечиями, оказывается среди проигравших. Не другие люди или внешние трудности разрушили его: всему причиной исключительно структура его личности9. Молодой человек, нравившийся всем: при­знанный лучшим и любимый всеми и семьей, и родителями, и дру­зьями, и женщинами, и всеми теми людьми, которые в данной

9 См. далее главу "Система и личность", синемалогия по фильму "Легенды осени" ("Психология первородства"), с участием того же актера.

227

местности могли дать ему возможность самоутвердиться, работать и реализовать собственные амбиции на самом высоком уровне.

Он погружается в журналистику, но обескровливает себя нико­му не нужной работой: гигантские усилия, направленные в пустоту, ибо его жизненные принципы были ошибочны уже с детства. Пре­красная семья, образцовая мать — вокруг одно совершенство. Одна­ко в конце, после трагических событий старший из братьев оставля­ет вопрос открытым: "Почему мы не в состоянии спасти тех, кого любим?" Все очень просто, потому что они не меняются. В этом случае любить бесполезно. Именно тех, кого больше всего любят, нельзя спасти, ибо они не меняются, а оскорблять их свободу как бы то ни было мы не в праве.

**Аффективная привилегированность в детстве**

Фрейд говорил, что ребенок чувствует себя плохо из-за проблем матери. Мелани Клейн пошла дальше. Она говорит, что если ребе­нок болен, то корень его болезни следует искать в матери, поскольку ребенок является *аутсайдером* (что в английском языке означает пе­ремещение, смещение): представляет собой объект смещения патоло­гии внутреннего мира матери. Следовательно, менять следует мать. Именно Мелани Клейн, самый крупный психоаналитик вплоть до наших дней, специалист по проблемам женской психологии, считает негативными семью и мать. Следовательно, чтобы понять онтопсихо­логию, необходимо сначала серьезно изучить всю теорию Фрейда, поскольку ему удалось очень близко подойти к сути проблемы, хотя его исследование и осталось незавершенным, однако все, что он от­крыл и проанализировал, было истинным. Онтопсихология смогла пойти намного дальше исследований Фрейда, но без открытия им бессознательного, динамики, комплексов, защитных механизмов ее появление было бы невозможным.

О том, что семья — корень всех болезней, знают все крупные психоаналитики Англии, Германии, США, что отражено в их кни­гах10.

10 Во времена моей учебы существовала книга "Infiglicidio", в которой ан­глийскими психологами-фрейдистами доказывалось, каким образом происходит убийство детей внутри сакральности семьи.

228

Еще Адлер говорил об особенностях второго по рождению ре­бенка. Онтопсихология, не считая обнаружения существования мо­нитора отклонения, открыла всего лишь две вещи: онто Ин-се и семантическое поле, то есть то, как формируется, распознается *аутсайдер,* когда происходит контакт, заносится инфекция. Если уж психоанализ по методу Фрейда для многих очень сложен, то что же говорить об онтопсихологии! Почему?

Весь мир основывается на норме посредственности, моде на ас-систенциализм, болезни. Экономика всего нашего современного об­щества зиждется на больном. С помощью больного выживают все: государство, семья, врачи, священники, юристы, адвокаты. Именно больные образуют экономический класс всей нашей гражданской системы, поэтому их и берегут.

Обществу нужен больной, семья, культура успокоительного не­счастья. Правильно это или нет? Не в нашей власти это изменить: в наших силах понять, знать об этом для самих себя и для тех, кто желает достичь большего в этой жизни.

Онтопсихология — это наука, анализирующая Ин-се ума, само­движение, изначальные принципы и структуры человеческого ума. Рискнуть пойти навстречу человеческому уму способен не каждый. Когда кто-то является великим математиком, он — Эйнштейн: от­крыть законы Эйнштейна несложно, а вот открыть, почему Эйнш­тейн гений, а другие нет, непросто. В чем здесь разница? У ума свои правила, которые не в нашей власти изменить: это — универ­сальные законы жизни.

Сегодня на экраны начинают выходить фильмы, открыто заяв­ляющие об этой проблеме: не следует думать, что мы единственные осознаем проблему патологии семьи, матери. К сожалению, не уда­ется донести эту проблему до уровня социальных масс, но это уже другой вопрос.

Этим я хочу сказать, что сегодня многое изменилось, в том числе в мире кинематографа. Не следует полагать, что в отношении семьи онтопсихология внесла что-то новое: с научной точки зрения, никакой новизны в этом нет. Начиная с Мелани Клейн, все круп­ные психологи понимали глубину этой проблемы. В остальном, ос­таваясь на уровне строго научного подхода, женщина, которая ни­чего не понимает, занимается сексом, производит на свет детей, ав-

229

тематически считается святой, мудрой, совершенной, умеющей вос­питывать детей. Абсурд и полное отсутствие логики. Нелегко быть адвокатом, врачом, сиделкой, воспитателем, политиком, так что уж говорить о том, чтобы быть матерью. Разве та, которая занимается сексом, рожает ребенка так, как это делают все животные, уже мать? Не кажется мне это очень логичным: это — стереотип, при­способленчество, принцип, обожествленный массами.

Например, недавно я увидел очень ухоженного ребенка десяти-одиннадцати лет, который сидел неподалеку от работавших отца и дяди. Своему попутчику я сказал: "Видишь? Когда этот ребенок вырастет, он станет преступником или шизофреником". Почему, спросите вы? А почему, отвечу я, этот ребенок не в школе? Если этот ребенок все время проводит с отцом и дядей, это означает, что он не посещает школу. Именно потому, что, не желая сегодня идти в школу, стремясь весь день проводить с мамой и папой, он завтра превратится в невротика, преступника или больного. Вот как выст­раивается болезнь взрослого человека, но это еще не онтопсихоло­гия, а лишь психология социального работника.

Конечно, общество к этому не готово, впрочем, как и журналисты, юристы и так далее, однако думающие люди всегда это понимали. Более того, я знаю, что дети растут лучше без мамы и папы: преодоле­вают проблемы самостоятельно и становятся лучшими. Чтобы вырас­тить шизофреника или преступника, необходимо, чтобы с эмоциональ­но-чувственной точки зрения он рос любимчиком, баловнем.

И дело здесь не в сперматозоидах или наследственности, а всего лишь в том, что ребенок постоянно находится под воздействием оши­бочной чувственности, дающей ему незаслуженные привилегии, воз­награждения. Его возносят на пьедестал, ставят в привилегирован­ное положение буквально во всем: его чрезмерно защищают, любят, формируя взаимное обладание между взрослым и ребенком, вслед­ствие чего ребенок чувствует себя счастливым в этом чувственном превосходстве и не развивает собственную способность действовать, использовать собственный ум для решения проблем, присущих де­тям: школа, ровесники, красиво — не красиво, чисто — грязно. Подобные проблемы позволяют реагировать, расти и способствуют формированию личности. Аффективное обладание премирует ре-

230

бенка, однако, став взрослым, он не сумеет войти в общество, не сможет отстаивать себя как зрелый человек.

Таким образом, постарайтесь извлечь пользу из данной синема­логии, даже если потом будет все равно не так просто действовать в рамках общества. Но вдруг случится так, что вы встретите умного клиента, который желает разобраться в себе, располагает финансо­выми и интеллектуальными средствами, необходимыми для роста. Я стремлюсь подготовить вас для работы с клиентами, занимающи­ми высокое положение, стоящими у руля общества. Вы должны научиться обслуживать этих людей, ибо они являют собой креатив­ное движение человечества, цивилизации, социального воспитания, приносящее множество благ другим помимо персонального успеха.

Следовательно, помните о существовании фильмов, подобных этому, играющих важную роль в терапии с родителями, где слыш­ны открытые обвинения в адрес семьи, то есть истинных убийц, калечащих детей, а не общества, наркотиков или газет.

**Глава пятая. Социальная шизофрения и монитор отклонения**

**Психо // *Psycho***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Альфред Хичкок* | Сценарий: по роману *Роберта Блоха* |
| В главных ролях: *Энтони Перкинс, Дженет Ли, Вера Майлз, Джон Гейвин, Мартин Бэлсэм* | Сценарист: *Джордж Стефано* |
| Оператор: *Джон Рассел* | Производство: *Paramount, 1960 г.* |
| Композитор: *Бернард Херманн* | Продолжительность: *109 мин. (ч/б)* |
| Сюжет: *сбежав из Феникса с сорока тысячами долларов в сумке, Марион Крейн (Ли) оказывается в отеле Нормана Бейтса (Перкинс), робкого молодого человека, увлекающегося таксидермией*1 *и вуайеризмом, живущего со своей властной матерью, которая так ни разу и не появляется в кадре - звучит лишь ее голос. После того, как Марион была убита, Норман прячет ее труп. Прежде чем будет раскрыт его секрет, трагический финал настигнет и детектива (Бэлсэм).* | |

Память о покойной сказывается на психологии живых. Мотель находится в стороне от автострады: он — в стороне от жизни. Чело­век может сменить машину или город, но не избежит роковой учас­ти, предпосылки к которой несет внутри из-за присутствия в нем фиксирующей матрицы, если только ему не удастся освободиться от нее самостоятельно или с посторонней помощью. Марион — не воровка; ее психология типична для многих женщин: она крадет, чтобы наполнить реальным содержанием свою всепоглощающую потребность в грехе. Комплекс использует различные предлоги и алиби для того, чтобы управлять своей смертельной потребностью.

1 Набиванием чучел. - *Прим. пер.*

232

Даже в форме негативной психологии психическая энергия (бу­дучи "единой", она остается таковой и в группе людей) действует, синхронизируя других с одной-единственной доминантой. Все муж­чины, встречающиеся в фильме, исполняют проективную роль все той же матери, а женщины — лишь разновидности все той же дина­мики. *Негативная психология разносится через зрительный кон­такт.* По взглядам главных героев можно определить, какая кому отведена роль. Бейтс — универсальный оператор или истребляю­щий посредник. Он — воплощение доминантного комплекса само­деструктивности, когда-то принадлежавшего матери.

При первом убийстве нож кажется ласкающим: это своеобраз­ная фаллическая игра, в которой сама жертва пребывает в состоя­нии между экстазом и удивлением. Здесь разворачивается не насто­ящее убийство, а тот эротизм, что впустую прокручивается в бессоз­нательном некоторых женщин. Глаз главного героя и глаз женщи­ны объединены единым действием: это глаза двух детей, являющие­ся проводниками одной и той же смертельной садомазохистской се­мантики, которая происходит из негативных отношений матери и ребенка и которую всегда можно обнаружить между инфантильны­ми соучастниками. В данном контексте под "матерью" понимается ужасающий архетип негативной психологии. Сама мать как физи­ческое лицо — лишь жертва такой ситуации.

Этот молодой человек, по сути, женщина, поскольку находится под влиянием женщины-матери. Он сильнее всех остальных жен­щин, поскольку в нем наиболее ярко выражена проекция сильней­шей женской негативности. Он представляет собой пространство, дающее реальность и возможность действовать той, кого общество считает мертвой. Его психологическая типология и психический квант полностью организованы за счет характерного осеменения семанти­ческим полем, которое уже установилось в нем, воплотившись в со­ответствии с негативностью, внесенной матерью.

Человек не располагает иной идентичностью, кроме той, в соот­ветствии с которой его любили в детстве: только так он обладает идентичностью к существованию. Молодой человек не может избе­жать участи исполнителя. Комплекс, берущий начало в одном чело­веке, обретает определенность в другом вплоть до смерти субъекта. Набирая силу, комплекс внедряется в энергетический потенциал "Я",

233

и "Я" перестает существовать: сын, уже окончательно структури­рованный, действует, словно другой человек.

Однако и мать не была главным зачинщиком: она — лишь одно из звеньев цепи. Основная цель негативной психологии заключает­ся не в разрушении другого, а в *саморазрушении:* запрограммиро­вав человека на саморазрушение, она вовлекает других в той мере, в какой они способствуют его саморазрушению.

В конце Бейтс, подобно старухе-матери, утверждает, что невоз­можно, чтобы ее сочли виновницей убийства, ибо она мертва, не существует: так как же люди поверят в существование негативной психологии, если ее не видно?

234

**Носферату/Носферату, призрак ночи // Nosferatu The Vampyre/Nosferatu, phantom der nacht**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Вернер Херцог* | Сценарий *по роману "Дракула" Брама Стокера и по фильму "Носферату вампир Фриоерика Мурнау"* |
| Сценарист: *Вернер Херцог* | Производство: *Gaumont, ФРГ/Франция 1979г.* |
| В главных ролях: *Изабель Аджани, Бруно Ганц, Клаус Кински* | Композитор: *Попол Вух, Флориан Фрике, Вагнер, вокальный ансамбль "Горделла"* |
| Призы: *Берлинский кинофестиваль (1979). Победитель в номинации "Лучший художник"* | Продолжительность: *107 мин., цв.* |
| Сюжет: *приглашенный в Карпаты для решения некоторых вопросов с недвижимостью, молодой человек (Ганц) оказывается в замке, обитаемом истосковавшемся по крови вампиром (Кински), которому, преследуя его по возвращении домой, удается совратить его жену и заразить всю местность.* | |

Фильм копирует стереотипную символику классического вам­пиризма: частые затемнения, наслоения облаков, черные лошади, постоянная атрибутика похорон, мрачные глыбы гигантских уте­сов, омуты со зловонной водой, корабль-призрак, вереница иронич­ных вековых трупов, древний замок, заброшенная церковь, коты, мор от черной чумы, сумасшедшая старуха с овцой и жирной крап­чатой свиньей, кладбище, беспорядочный полет летучей мыши, схо­жий с наступлением Носферату, атмосфера жесткой религиозной сублимации, оральная, инфантильная сверхчувственность главных героев мужчин по отношению к желанной жертве.

Семантические поля, осевшие во внутрипсихическом мире глав­ной героини, активизируют ее сильнейший психический потенциал вампирического свойства. Носферату — не кто иной как феномено­логия или историческая материализация бессознательной мотива­ции Лейси. Ее страхи и кошмары являются только моментами за­пуска во вне ее вампирической активности. Лейси — это мать-мат­рица и посредник всякого рода деструктивности, столь ярко отра­женной в шизофрении фильма. Все это происходит под прикрыти­ем социальной рациональности. Общество превозносит до уровня святости инкубаторы собственных болезней.

235

**Будучи там/Эффект присутствия/Садовник // *Being there***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Хэл Эшби* | Сценарий: *по роману Ержи Козинского* |
| В главных ролях: *Питер Селлерс, Ширли МакЛейн, Мелвин Дуглас, Ричард Дайсарт* | Производство: *Andrew Braunsbergper la Loremar, США, 1979г.* |
| Оператор: *Калеб Дешанелъ* | Композитор: *Джони Мэндел* |
| Продюсер: *Эндрю Браунсберг* | Продолжительность: *128 мин.,цв.* |
| Призы: *Премия Оскар (1979) в номинации "Лучший актер второго плана" (Мелвин Дуглас), номинация в категории "Лучший актер" (Селлерс)* |  |
| Сюжет: *не старый еще слуга-садовник (Селлерс), робкий и необразованный, лишается работы из-за смерти хозяина. Зная внешний мир только по программам телевидения и общению с чернокожей кухаркой, он, делая первые неуверенные шаги в чужом мире, попадает в очень выгодную ситуацию. Его слегка задел лимузин очень и очень богатой дамы (МакЛейн), и она, видя его солидный вид и дорогую одежду - все досталось от хозяина - предлагает ему посетить ее дом, где доктор сможет осмотреть его "раны". Муж: ее, один из богатейших и влиятельнейших людей мира, принимает его за ровню, ибо ведет он себя просто и естественно, отвечая на все вопросы глубокомысленными фразами из учебника садоводства, которые очень кстати подходят к любой тематике. Его наивность превращается в мудрость. В конце его признают величайшим гением финансов и политики.* | |

Навязчивое и исключительное просиживание главного героя перед телевизором не только исключает всякую возможность ус­мотреть в нем наличие простой жизненной ценности или глубочай­шей мудрости, но и высвечивает полное и кардинальное крушение всех жизненных ценностей (телевизор как в сновидении, так и имагогике неизменно является символом матери как "опосредова­ния-машины", точкой, через которую осуществляется действие ком­пьютера). В действительности все вступившие в отношения с Ган­сом, этим мужчиной-роботом, губят самые ценностные аспекты своей деятельности. Испив до дна одну ситуацию, он следует к другой, и где бы он ни задержался, везде сеет полное истребление.

236

В сущности, Ганс является роботом, программирующим челове­чество. Анализируя во всех деталях и со всех точек зрения каждую ситуацию фильма, замечаешь его полную неспособность находить­ся в реальности, предстающей перед ним каждый миг.

Фильм не вызывает эмоционального волнения, но со всей про­стотой показывает способность гриля деформации к манипулирова­нию и контролю над экономической, политической, социальной и военной властью. В первую задачу машины входит захват челове­ка, который рассматривается как одна из вершин значимости или жизненной власти. Опосредование длится до тех пор, пока конт­роль машины не выйдет на уровень мирового господства.

Умы, управляющие человечеством, становящиеся подчиненны­ми Гансу пособниками компьютерного контроля, попадают в силки к "точкам нуля", ограничиваются аспектами, при которых исчезает последняя возможность рациональной, исторической или инстинк­тивной диалектики. Моральные принципы или стереотипы, обус­ловливающие большинство людей, не функционируют на уровне тех, кто руководит эшелонами власти и несет огромную ответствен­ность: они руководствуются только одной высшей логикой власти как "власти, силы", даже идя против человеческого в себе. Таким образом, устанавливается контроль над этими "лучшими головами" посредством приемов, низводящих всякий смысл там, где они про­ецируют некий вид метафизического абсолюта, в который, как бы то ни было, верят.

Механический захват Бена происходит не из-за того, *что* Ганс ему говорит (потому что, в сущности, тот ничего и не говорит), а из-за того, что Бен, как ему кажется, *видит* в этих словах. Хотя эти значимые люди и не демонстрировали достойного уровня идеоло­гии, морали, божественности и так далее, к которым были пристав­лены, в глубине своего внутреннего мира они оставляли открытым доступ к абсолютному, которое можно было перевести на уровень их системы словесного объяснения и поведения. Именно из-за на­личия сегмента открытости "точке-нуля" рациональности, Бен был захвачен и уложен на обе лопатки логическим ниспровержением высказываний Ганса.

Робот Ганс живет тем, что ему дадут другие; его постоянно эмоционально поддерживают, одаряют чувствами и тем самым спо-

237

собствуют его выздоровлению. Сам по себе он не существует, его зарегистрировали, но у него нет собственной земной истории.

Интерес Евы к Гансу демонстрирует в ней женщину в тот мо­мент, когда она целиком отдается закрепленному в мозгу механиз­му. Вампирический захват эротической эмоциональности женщины позволяет машине под зарядиться, чтобы вырабатать сигнал, зада­ющий человеку направление отчуждения от самого себя.

238

**А теперь не смотри // *Don't Look Now***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Николас Роуг* | Сценарий: *по повести Дафны дю Морье "Не позже полуночи"* |
| В ролях: *Дональд Сазерленд, Джулия Кристи, Массимо Серато, Клелия Матания* | Производство: *Великобритания/Италия, 1973 г.* |
| Оператор: *Лучано Тонти* | Производство: *Eldorado Films S.r.l. (Puм)/Casey Production (Лондон)* |
| Музыка: *Пино Донаджио* | Длительность: *110 мин., цв.* |
| Сюжет: *реставратор (Сазерленд) не принимает в расчет собственных сверхъестественных способностей и неумолимо движется навстречу своей судьбе - смерти.* | |

В этом фильме мы не увидели ничего, кроме того, каким обра­зом гордость человеческого существования спокойно осмеяна ком­пьютером.

Используя данный фильм в качестве синемалогии, я стремлюсь научить вас чувствовать ситуации, которые, кажется, системати­чески, с определенной периодичностью возникают в нашей привыч­ной жизни. Порой мы замечаем, что в какой-то определенный день трудности или странные случайные происшествия образуют цепь событий, как снежный ком обрушивающихся на нашу голову. Словно встречи, звонки, люди, корреспонденция, события связаны между собой, подчинены одной цели, управляющей всей окружающей дей­ствительностью и практически всегда несущей человеку вред. На основании собственного опыта могу утверждать, что в какой бы час­ти Земного шара я ни находился, при появлении человека, образа, плаката, буквы определенного типа я уже знаю, что в скором време­ни неизбежно развернется череда неприятных событий.

Словно в этот момент образуется некое окружение, вынуждаю­щее определенных людей действовать автоматический, что влечет за собой возникновение внешне независимых друг от друга собы­тий, но в действительности обусловленных единой компьютерной программой, динамикой, запущенной некоей электронной платой, которая отбирает из всех именно этих людей (независимо от того, осознает ли происходящее субъект-мишень или нет) и переориенти-

239

рует их для реализации одной-единственной цели, даже если внеш­не, кажется, что ими движет случайность. Совокупность таких "слу­чайных" совпадений вносит разлад в любые начинания человека в течение этого дня, когда не удается реализовать задуманное (будь то в сфере экономики, науки, управления, общественных отноше­ний). Такой факт неудач неслучаен — всему виной *следствия, не­преложно вытекающие из действия программы,* активизирован­ной внутри данного субъекта.

Почти всегда подобные ситуации возникают в момент жизнен­ного взлета, осознания человеком самого себя, ощутимой самореа­лизации, вслед за которой неуловимо начинается первая фаза вне­дрения, которое может быть осуществлено любым способом: через собственного ребенка, звонок на работе, любое с виду обычное со­бытие. Через искусственную сеть банальностей подавляется глубин­ный жизненный порыв, развитие, а субъект застопоривается, окос­теневает в силу легальной, исторической, научной, экономической фрустрации.

**Электрическая цепь монитора отклонения**

Монитор отклонения представляет собой механизм, сочлененный не только с определенными участками церебрального аппарата, но так­же *сетеобразно распределенный по всей социальной структуре*2. Действует не только тематическая избирательность, характерная дан­ному индивиду или сообществу людей, но и запечатление, сказываю­щееся на обычной жизни каждого человека. Речь идет об электричес­кой цепи, автоматически запускающейся при достижении субъектом определенного уровня жизненности. Цепное действие направлено на нанесение человеку вреда. Лишь стоит субъекту достичь внутренней наполненности, так сразу в цепи автоматически срабатывает сигнал тревоги, активизируя в близких (в силу обстоятельств или просто находящихся рядом) к нему людях потребность вмешаться.

Действительно, единственный человек, занимающийся делом, — главный герой фильма, чего не скажешь о его жене, фрустрирован-ной женщине, не созидающей собственную жизнь. Все люди, кото-

2 См. A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. "I luoghi comuni di immisione e di rinforzo del monitor di deflessione". Op. cit.

240

рые из-за лени или глупости не реализуют себя и, как следствие, испытывают фрустрацию и потребность в отмщении, служат ин­дукторами механистических процессов.

Данный фильм призывает задуматься о существовании реаль­ности, подобной той, которую мы в нем увидели. Выявление кажу­щихся "случайностей", которые возникают в результате синхрон­ного действия негативных семантических полей, становится про­стым и очевидным: радиус действия семантических полей далеко выходит за рамки нашего узкого материально-чувственного воспри­ятия. С помощью этого фильма мы увидим, как внедряется нега­тивная цепь, кто служит ее носителем и как индивид, обладающий достаточно высоким уровнем профессиональной и личностной зна­чимости, загоняется в ее тиски и обескровливается.

Желающие реализоваться на высоком уровне в историческом пла­не—в области финансов, права или науки, — должны быть готовы к преодолению барьеров автоматической цепи монитора отклонения, об­ладающей широким радиусом действия и включающейся сразу, как только субъект входит в состояние внутренней наполненности. Речь идет о *сети, действующей автономно от субъекта и служащей цели заблокировать на уровне посредственности любого индивида, жела­ющего проявить свою жизнеспособность вовне.* Индивидуальная креативность умерщвлена в зародыше, ибо прорыв гениальности хотя бы одного человека уже означал бы восстановление онтической аутен­тичности, присущей человечеству вообще. Создатель монитора откло­нения следовал планетарным интересам, его не волновал отдельно взя­тый индивид. Онтопсихология подготавливает научную почву для рас­смотрения *человека как частицы необъятного универсума,* лишь не­большую долю которого занимает планета Земля.

От ловушек подобной стратегии монитора отклонения не спа­сет ни следование законам, ни соответствие всем предъявляемым обществом требованиям, ни благие намерения субъекта: *победить и творить сможет лишь тот, кто преодолеет эту сеть,* существо­вание которой еще недостаточно раскрыто и изучено наукой. Тот, кто неспособен полностью прочитывать феноменальный мир, не мо­жет проникнуть в семантику сущностного.

Музыка в начале фильма служит первым сигналом внеземного происхождения событий, которые развернутся в дальнейшем. Уже

241

первые кадры фильма, на фоне которых появляются титры, застав­ляют задуматься, действительно ли перед нами небоскребы или начиненное микросхемами устройство, программирующее появле­ние определенных "случайных" событий. Некая космическая меж­звездная структура руководит событиями на этой планете: у исто­ков мы видим машину, которая отслеживает, выстраивает, подчи­няет себе все то, что могло бы послужить экзистенциальной эволю­ции. Присутствие звезд указывает на наличие чуждого вмешатель­ства, процесса, запущенного из других, технологически более высо­ко развитых, инопланетных цивилизаций, которые посредством инкубации и перепрограммирования репродуцируют себя в той или иной зоне космоса (в данном случае на планете Земля). Точка, в которой загорается более яркая звезда, и есть то место, в котором предначертано разворачивание определенного события.

Другим ключевым образом является пруд: спекулятивный эффект монитора отклонения. Мелькнувшая в самом начале молния теперь зеркально спроецирована, отражаясь в воде. Этот образ напоминает о программирующем коде, который обусловливает процессы, происхо­дящие в синапсах головного мозга людей. Речь идет о послании, пере­даваемом подобно "морзянке" и программирующем энергетическую данность, что происходит подобно, но не идентично тому, как нашими сенсорными процессами передаются в мозг данные восприятия. Дик­тат машины вынуждает человека прочитывать посланные ею знаки и следовать им. "Пруд" — это зеркальная проекция, исходящая из меж­звездных пространств, закрепившаяся на этой планете и постоянно перепрограммирующая жизнь человечества, что приводит к потере онто Ин-се. Люди действуют по наводке компьютерной клавиатуры, программируются посланиями, использующими в своих целях опре­деленные области человеческого существования.

Появляющейся в начале фильма звезде соответствует все то, что мы видим в следующем кадре с прудом: лошадка, тележка, девочка в красном плащике с капюшоном. Нам недвусмысленно демонстрируется роботическое программирование, вследствие ко­торого мозг человека не способен более на синтез организмических афферентаций, а лишь обрабатывает послания телекоммуникаци­онного устройства. Это телетайпное послание не является чем-то фантастическим, вымышленным: речь идет об образе, семантизиру-

242

ющем экзистенциальную реальность человека. С этого момента ста­новится очевидным, что мы станем свидетелями сцен кровопроли­тия, ужаса, разрушения, воплощаемыми ключевыми персонажами фильма. Они незнакомы друг с другом, но роковым образом объе­динены единой участью — быть отлученными от жизни.

Розово-голубое пятно, расплывающееся в начале кинокартины, задает доминантные тона, указывает на цветовую окрашенность все­го фильма.

Иногда спонтанно родившийся фильм крупного режиссера ста­новится канвой, простейшим источником познания психической деятельности. Режиссер снимает определенное сновидение. *Мони­тор отклонения болен протагонизмом:* он демонстрирует себя, выказывает свое присутствие; он играет живыми существами, но, в конце концов, сам желает быть главным действующим лицом. В связи с этим всякое действие, рассматриваемое нами как спонтан­ное или бессознательное, в реальности является результатом дик­таторского влияния телекоммуникационного устройства, утвержда­ющего ситуацию запрограммированности. Монитор отклонения ис­пользует марионеток, чтобы после самоутвердиться в главной роли. Очевидно, что, поддавшись действию фильма, зритель сам будет "перезаписан" телекоммуникационным устройством.

Главный герой фильма — человек со своими жизненным опы­том, чувствительностью, осторожностью. В эпизоде в чайной про­исходит взаимообмен между архитектором и слепой женщиной, разворачивающийся по принципу коммуникации двух типов: чело­веческой (он) и механистической (слепая). Механистическая ком­муникация перестраивает работу синапсов человека согласно требо­ваниям машины. Человек чувствует, что что-то происходит: глав­ный герой реагирует, открывая окно, но, поскольку перед ним на­ходится пожилая женщина, он из соображений благовоспитанности позволяет ей осуществить контакт. То есть в этой ситуации он ли­шен возможности реагировать с нормальной рациональностью. Ста­руха семантизирует, но не как обычные люди: она программирует. Робот программирует человека, прибегнув к помощи правил хоро­шего тона, привычной терпеливости.

Человек, который ощущает происходящее, или разрушает данную ситуацию, или вынужден ей покориться. Самым правильным решени-

243

ем для героя фильма было взять жену и под любым предлогом уйти из чайной. Ему следовало самому управлять ситуацией: главным было выбраться из нее. Для выработки правильной стратегии поведения необходимо научиться прочитывать, анализировать, изучать феноме­нологию целиком. Наша наука неточна, ибо не прочитывает всю фено­менологию, то есть не умеет изолировать все компоненты определенно­го факта, вычленяет лишь некоторые из них, забывая о главных.

Интроспективный и онейрический анализ, проведенный по онтоп­сихологической методике, показал бы главному герою, что его жена служит своего рода магнитом. Но недостаточно устранить только ее, к тому же на это нет никаких рациональных оснований: она безупречна. С технической точки зрения, следует полностью ликвидировать кон­такт с так называемыми случайностями, которые объективно контро­лируют происходящее и воплощаются в различных событиях.

После встречи со слепой женщиной главный герой теряет вся­кую способность рационально мыслить, включается в игру, ибо с головой окунулся в эротическую волну, идущую от слепой. Интим­ные отношения с женой — лишь внешняя сцена, в которой разыгры­ваются переживания, испытанные им при контакте со слепой. Транс, в который погружается слепая старуха, — это судороги от эротичес­кого оргазма, довершающего совокупление, в котором она участво­вала через жену главного персонажа. На сознательном уровне жена стремится помочь мужу выпутаться из сложившейся ситуации, но в действительности усиливает в нем агрессию и эмоциональное воз­буждение, но он уже и сам противоречит тому, что желает рацио­нально: даже если внешне он не желает идти на контакт, то внутри сам расположен к нему.

Слепая, своим "вторым зрением" все контролирует и управляет эмоциями обоих: она вклинилась между супругами, создав из кажу­щегося треугольника единое бессознательное.

В фильме все знают о происходящем, но молчат, становясь соучастниками трагедии главного героя. Когда он погибает, фи­нальная вереница образов показывает все его ошибочные действия, приведшие к смертельному исходу.

Фильм вышел в свет как раз в тот период, когда предпринима­лись различные попытки дать объяснение парапсихическим явлени­ям. Однако на основе собственного опыта могу утверждать, что

244

показанные здесь события — это реально происходящие, негатив­ные следствия работы монитора отклонения. Парапсихологи всего навсего идут по указанной механизмом дороге. Бездумно отдавать собственный ум в руки тех, кто его закрепощает — значит потвор­ствовать своему изничтожению компьютерной программой.

Какие микроструктуры вовлекаются в действие, и каким обра­зом, оказавшись внутри цепи, не попасть под ее влияние?

В условиях физической несвободы — во время поездки, переле­та, в гостинице или в академическом учреждении — необходимо прикрыть себя самой лучшей, согласно общепринятым правилам, этикеткой. Но когда мы свободны, достаточно не совершать ника­ких *фальшивых или двусмысленных* поступков ни ради приспособ­ления, ни из соображений благовоспитанности. Не следует подда­ваться правилам хорошего тона: действуйте согласно первому по­рыву, импульсу, с эмотивной непосредственностью.

Анализ главного героя с психотерапевтических позиций показы­вает, что прежде чем он полностью прошел предреченный ему судь­бой путь, в глубинах его бессознательного произошел эротический чувственный контакт со слепой женщиной: эмоционально он и сле­пая были единым целым, образуя диаду "отправитель-семантизированный получатель". Помните, что во всех случаях без исключе­ния *для захвата необходимо согласие самой жертвы*:эмоцио­нальное, эротическое, любопытствующее. Любая стратегия монито­ра отклонения срабатывает только при наличии согласия на нее. Для восстановления автономии собственного "Я" необходим разрыв, отсечение, сознательное исторжение согласия и попустительства, после чего "Я" обретает свободу внутри собственной экзистенции.

Через социальную систему монитор отклонения опутывает сво­ими сетями все человечество. Для этого у него на вооружении есть два средства:

1) общественная жизнь: вводятся законы, ограничивающие фи­зическую свободу и, таким образом, происходит захват социализи­рованного человека для подкрепления централизованной системы;

2) личная жизнь: через сексуальную жизнь, эротизм человек встраивается в звенья этой цепи.

В обоих случаях нефункциональный для онтической идентично­сти закон приговаривает человека к безусловному его исполнению,

245

подчиняя ab extra и ab intra. Ту же цель преследует и религия. Она подавляет собой идущий из глубин души призыв — взывающий к своему богу — и связывает собой интенциональность природы ("ре­лигия" означает связывать дважды).

Эта синемалогия повествует не об единичном случае: вся плане­та опутана сетью монитора отклонения, стремящегося закрепостить любого человека, близкого к самореализации. Все, о чем говори­лось в этой синемалогии, необходимо приложить к самим себе. Ин­формативные, предустановленные структуры (микропроцессоры) одинаковы во всем мире и постоянно готовы к тому, чтобы высле­дить и заманить в свои сети человека, находящегося в процессе кре­ативного роста, человека побеждающего. Развив в себе необходи­мые навыки, вы сможете мгновенно распознавать эти структуры и, рационально их выделяя, минуете их сети.

**Глава шестая.дидактика и психосоматика**

**Волшебник страны Оз // *Wizard di Oz***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Виктор Флеминг* | Сценарий: *по роману Л.Франка Баума* |
| Оператор: *Гарольд Россон* | Производство: *Виктор Флеминг, США, 1939 г.* |
| В главных ролях: *Джуди Гарланд, Рей Болгер, Маргарет Гамильтон, Берт Лар (Lahr), Джек Халей, Билли Бурк, Франк Морган* | Музыка: *Герберт Стотхарт* |
| Награды: *Премия Оскар за музыкальное оформление (Стотхарт) и за знаменитую песню Over the Rainbow Арлена и Харбурга* | Продолжительность: *101 мин., ч/б. и цв.* |
| Сюжет: *торнадо переносит маленькую Дороти (Гарланд) в заколдованный мир Оз, населенный причудливыми человекоподобными существами. Чтобы вернуться домой, ей необходимо добраться до волшебника (Морган), но злая колдунья (Гамильтон) всеми возможными способами пытается помешать ей.* | |

Я выбрал этот фильм не столько для синемалогии, сколько для того, чтобы раскрыть перед вами новые горизонты познания, подго­товить ментальную позицию для истинного, внутреннего знания ве­щей. Это фильм для детей, сказка, но она является аллегорической. "Аллегорический" (от греч. — другой) значит: *говорить что-то, подразумевая другой смысл, другую реальность.* Совершать посту­пок, говорить, рассказывать историю для того, чтобы обучить, по­казать другую реальность. Все великие учителя человечества, когда хотели обучить чему-то глубокому, новизне бытия, прибегали к сказ­ке, истории, потому что процессы, происходившие в то время в на-

248

уке, логике, философии, не позволяли им распространять новые знания, новые откровения.

Хорошо сложенная история с ее аллегорией легко воспринима­ется онто Ин-се. Благодаря своей форме история расценивается как безопасная цензурой "Сверх-Я", мнительностью, продиктованной научно-логическими процессами системы.

Главное — не разобрать фильм, войдя во все то, что является структурой изображения, а с простотой осознать историю, точно так же, как ее могли бы понять дети.

С помощью этого фильма я намереваюсь развить аллегорию, кото­рая послужит научным введением в глубокий смысл онтопсихологии.

Моей целью является создание внушения. "Внушение", собственно говоря, означает подсказывать, предлагать что-то без критического контроля. В сущности, вся природа вещей разговаривает с нами, предоставляя нам факты, но не навязывая при этом своего мнения.

Следовательно, в данном случае необходимо уйти от строгой логики и наблюдать эту сказку, — в которой, между прочим, есть одна мелодия, ставшая известной во всем мире, — так, чтобы с оче­видностью увидеть фигуру волшебника, не производя при этом про­екции на колдунью или на что-либо еще. Сущность аллегории в этом фильме состоит в открытии двух вещей.

1 ). Все живут внутри сна, внутри веры, убеждений, культуры, внут­ри традицинных абсолютов — как те, кто на стороне доброй волшебни­цы, так и те, кто на стороне злой колдуньи, но наступает момент, когда все они пробуждаются, и каждый может стать самим собой.

Эти метаморфозы часто встречается на протяжении фильма. То есть, сказка высвечивает следующую реальность: *все мы живем внут­ри культуры, которая не отвечает идентичности нашей природы.* Это первый момент внушения, который необходимо увидеть, понять, но с простотой, с удовольствием, не создавая себе лишних проблем.

2). Второй аспект касается фигуры великого волшебника. Если на место этого волшебника мы поставим великого президента, великого императора, великую полицию, великую медицину, великую филосо­фию, крупных критиков, классиков, великих священников, великих писателей, то есть всю прослойку, образующую верхушку культурной, легальной, научной, традиционной системы, в которой все мы вырос-

249

ли, то мы обнаружим аллегорию. Перед великой властью системы, которая понимает все, я, маленький человек — ничто.

В фильме в определенный момент перед нами предстает тол­стый зад волшебника, придававшего всей системе всемогущество бога. Собака, в данном случае олицетворяющая биологический ин­стинкт, тянет за занавеску, и после этого появляется волшебник, который, благодаря проекции присутствующих, кажется великим Пожирателем Огня, великим всемогущим богом. Машина делает могущественным его взгляд, его голос, его дым, его молнии, то есть весь тот аппарат социального "Сверх-Я", в котором мы все роди­лись, выросли и живем. Но что скрывается за этой огромной маши­ной, за этим огромным устройством?

Мы видим маленького растерянного человечка из Канзаса: он не плохой, просто он тоже потерял дорогу. Он — тот, кто по воле системы должен был изображать волшебника, но он ничего не знает, не пони­мает. Он — человек, который в конце говорит: "Я потерял дорогу, пережил, перенес катастрофу, я оказался закинутым сюда, и меня сде­лали правителем, великим, прекрасным, могущественным волшебни­ком". Но он одинок и оказывается рабом внутри этой машины.

Как от сказки прийти к аллегории — вот тот момент, понимание которого я хотел бы вам внушить: правда состоит в том, что ни один человек изначально не является плохим, но потом оказывается, эво­люционирует в культуре, которая создает соломенного человека, железного человека, трусливого, пассивного, который проживает свою реальность инфантильным и регрессивным образом.

Что я хочу этим сказать? Вся онтопсихология является предло­жением простой, чистой, прозрачной реальности вещей. Каждый таков, каким себя создает: могущество жизни есть в каждом из нас, но необходимо изучить его. Традиции, культура, система честно сде­лали свое дело, выведя нас за пределы нас самих, поэтому невоз­можно возродить свою идентичность посредством стереотипов.

Вся онтопсихология — предложение изначального принципа орга­низации вещей, который несет в себе любой человек, следователь­но, речь идет о том, чтобы начать путь в простоте того, что есть каждый из нас. Напомню вам психологию дерева: возьмите семя, бросьте его в землю — и семя начнет свою работу. Оно не имеет культуры, системы, для него не существует законов, академии. Семя

250

падает, контактирует, осуществляет метаболизм, куда бы оно ни попало: оно растет и становится большим.

Итак, я хотел бы, чтобы эта аллегория стала в какой-то мере фантазией, художественно-сказочным изображением того, как начать видеть точку встречи "Я" и мира, "Я" и других. Мой способ изложе­ния не является философией: это наука о том, как обстоят дела, а значит, наука о том, как действовать, как понять природу, болезнь, человека и вернуться к изначальному принципу, в соответствии с которым вещи уже существуют. Таким образом, я бы сказал, что вся онтопсихология это — "отдергивание занавеса", позволяющее уви­деть зад, то есть, неприкрытое ничтожество наших традиционных и системных абсолютов; увидеть, что за этой большой системой стоит маленький человек, который также потерял свою дорогу. Необходи­мо начать самостоятельное движение вперед. Но суть в следующем: как начать его самим? Онтопсихология указывает путь, подобный развитию семени, из которого произрастает могучее дерево.

251

**Солярис // *Soljaris***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Андреи Тарковский* | Сценарий: *по одноименному произведению Станислава Лема* |
| Оператор: *Вадим Юсов* | Производство: *Мосфильм, СССР, 1972* |
| Композитор: *Эдуард Артемьев, Иоганн С. Бах* | Продолжительность: *115 мин., цв. (оригинальная версия - 165 мин.)* |
| В ролях: *Наталья Бондарчук, Донатас Банионис, Юрий Ярвет, Анатолий Солоницын* |  |
| Сюжет: *ученый Крис Келвин (Банионис) работает на орбитальной станции планеты Солярис. Он обнаруживает радиационное излучение, способное материализовыватъ желание и надежды, жертвой которого становится сам. Ради него ожидает Кари (Бондарчук) — его бывшая невеста, много лет назад покончившая жизнь самоубийством.* | |

Этот фильм заслуживает внимания, так как предоставляет пре­красную возможность осознать проекции бессознательного и бессоз­нательную реальность, которую несет в себе каждый из нас: как возникают образы, действия, наши выборы.

Опираясь на анализ фильма, вы должны понять связь между тремя реальностями: 1) жизнью, бессознательным; 2) "Я"; 3) моно­культурами (комплекс, детство, мать, женщина).

В этом фильме нет ничего научно-фантастического: это внутрен­ний рисунок ежедневной реальности индивидуальной жизни каждо­го человека. С пониманием этого фильма приходит осознание ужас­ной реальности, существующей в нас между "Я" и бессознательным.

Солярис можно рассматривать как бессознательное, или онто Ин-се. Представьте, что это путешествие за пределы реальности, в глубину каждого из нас.

Я хотел бы привести вас к пониманию того, как бессознательное может воплотить и объективировать внутренний мир наших эмо­ций. Наши образы как будто бы позволяют энергии феноменизиро-вать, оформлять, иначе говоря, проецировать определенные эмо­ции. Начиная с психики, как таковой, и заканчивая нейронно-це-ребральной системой, чужеродное вмешательство полностью окку-

252

пировало сенсорную, эмотивную сферу, за исключением висцераль­ной, которая пока остается в неприкосновенности1.

Жизни необходимо психоплазмироваться, что она и делает, ос­новываясь на нашем прошлом, прежде всего, на рефлективной мат­рице, воспоминаниях или же на зонах нашего любопытства.

Мы снова и снова возвращаемся в мир, который невольно созда­ли сами, о том не помышляя. Этот мир не существует снаружи, а живет внутри нас. И если субъект не способен осуществлять адек­ватный контроль над психической деятельностью, в нем могут заро­диться процессы, именуемые затем судьбой, тематическим отбором, неврозами, истерией, шизофренией.

Монитор отклонения — это неизменный формализатор опреде­ленных образов, которые впоследствии выливаются в культуру мас­совых стереотипов: они сковывают человека, провоцируя в нем са­моуничтожение жизни и лишая его способности творить.

Автор убивает женщину, помещая ее в космическую капсулу, но это — лишь внешнее убийство. В действительности женщина не уми­рает, потому что глубоко внутри он продолжает ее любить. Устра­нить внешне — инфантильно. "Не буду больше звонить, не буду пи­сать, не хочу говорить": тем самым мы сакрализуем в памяти это имя, этого человека, этот взгляд, этот запах, этот цветок, этот цвет, эту модель туфель. Крис сохранил накидку — реликвию, которая воз­рождает призрак, память, иначе говоря, действие стереотипа.

*Невозможно внешне устранить то, что мы ищем внутри.* Эти создания — бессмертны, поскольку существуют за счет глубочайшей веры главных героев.

Боль порождает убеждения, а не жизнь. Для сильных людей она может послужить опытом, способствующим росту, но, несомнен­но, не является целью или интеллектуальным преимуществом. Тем не менее, многие умирают из-за любви. Эта любовь патологична, но

1 См. три уровня познавательного процесса, выделяемых в онтопсихологи­ческом анализе: экстероцептивность, проприоцептивность и эгоцептивность. Монитор отклонения искажает проекцию реальности, но не саму реальность; исходя из этого, восстановление сознания собственного единства действия должно отталкиваться от переоценки отражаемой реальности в свете организ­мического переживания. См.: A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. Op. cit.

253

это — выбор. Многим людям — и их большинство — достаточно стать куском обыкновенной земли.

*Мы сами генерируем наших призраков;* они — чудовищные со­здания, порожденные инфантилизмом человека. Мы представляем собой чистый разум. В соответствии с тем, что мы думаем и как действуем, мы определяем в своем внутреннем мире ситуации, ко­торые приводят нас к совершению исторических и научных выбо­ров. Психика — божественна, но в определенных аспектах предста­ет чудовищем. Когда мы вызываем из своего внутреннего мира, из нашего детства что-то, что нам противостоит и что уже невозможно устранить, ибо мы сами это объективировали и психоплазмировали, психика превращается в монстра.

В какой-то момент в качестве монстра может выступать даже активность онто Ин-се: онто Ин-се — простодушно, нейтрально, это чистая энергия, но оно обладает своей формой и, если ей начинают противоречить, действует во вред индивидуации.

Когда я встречаю человека, я вижу не только его, но и всех его "обитателей", ту колонию, которую он несет внутри. У кого-то это животные, у кого-то ящерицы, у кого-то карлики и т.п. Эта реаль­ность обусловлена бессознательными стереотипами субъекта.

Солярис, огромное море, является преобразователем. Достаточ­но дать ему образы — и он их воплощает. Это кажется чем-то из области научной фантастики, но на самом деле является каждод­невной индивидуальной реальностью. Каждый из нас таков, каким себя создает. Новый человек, человек без мифов, — это тот, кто строит свой мир, наполняя его новизной развития. Человек, иду­щий на поводу у моделей, мифов, комплексов, напротив, воспроиз­водит мир своего прошлого.

Человек прометеевский обладает природным союзником, в ка­честве которого выступает океан Солярис, поскольку благодаря ему осуществляет постоянное творение, представляющее ценность для будущего.

У каждого из героев фильма есть воплощения, порожденные их бессознательным: карлик, чудовище, женщина определенного типа (напоминающая материнскую фигуру на фотографиях, которые были в доме главного героя еще в детстве).

254

Тарковский — очень интересный, необычный режиссер. Особые отношения у него были с водой. С помощью воды он проживал свой эротизм. Смотрел на женщин, которые купались, не касаясь их.

Таким образом, здесь обнаруживается дилемма: можем ли мы затронуть бессознательное? Фильм показывает, что его трогать не нужно, потому что мы имеем дело с энергией, самоформирующейся соответственно образам, которые несет в себе человек: образам мо­нитора отклонения, историческим образам, образам стереотипов. Чистая жизнь возможна только для гигантов.

Речь идет о внутриэмотивной реинкарнации. Это не конкретная формализация вовне, а протоплазматическая проекция внутри субъекта, которая впоследствии может быть увидена снаружи. Субъект воплощает ее, но она всегда представляет собой лишь его внутреннюю реальность.

Кошмар, который субъект переживает внутри, вполне реален. Сон всегда организмически реален. Это не образ, который находит­ся где-то там и не затрагивает тебя: это именно реальность, хотя и не внешняя, а организмическая.

Предположим, что на меня несется зубр: я реагирую физически и внешне. В этом случае мы можем выделить две реальности: моя рефлекторная реакция страха и зубр. Когда же мне снится несу­щийся на меня зубр, то зубра на самом деле не существует, но орга­низмическое реагирует подлинным страхом. Вот почему во сне мо­жет случиться инфаркт или внезапная смерть.

За любым страданием всегда стоит потеря реальности самих себя, которую мы не контролируем и не используем с полной от­ветственностью .

В детстве в объективной реальности Криса-Тарковского присут­ствовала мать, в фильме же мы видим мать такой, какой он ее помнит. Прошлое переживается не таким, каким оно было, а таким, каким мы его возрождаем в своей бессознательной или комплексуальной памя­ти. Его можно устранить, но пока не аннулируется рефлективная мат­рица — вся программная самообусловленность, действующая со вре­мен детства и отрочества, — все будущее человека (а точнее, его види­мость) будет выстраиваться на основе мнемических следов.

В определенный момент образ захватывает большее простран­ство, организуется в автономии комплекса и становится приоритет-

255

ным, все более активным, начиная преобладать над сознанием "Я". С этого момента "Я", в зависимости от потенциала, которым обла­дает, может столкнуться с чем угодно: паранормальными, психосо­матическими феноменами, девиациями и так далее.

Воплощенный образ неавтономен. Он обладает, в дозволенной субъектом мере, энергией, памятью, сознанием. То же самое проис­ходит во сне. Персонажи наших снов существуют настолько, на­сколько субъект наделяет их автономной идентичностью, они стано­вятся реальными по мере создания.

*Субъект обладает властью лишь в самом начале.* В дальней­шем превалируют призраки, комплексы, фиксации, похищающие силу "Я". В результате "Я", *которое изначально выступало в роли создающего, становится жертвой своего бессознательного и, прежде всего, ошибочного самосозидания.*

Комплексы автономно распоряжаются предоставленным им кван­том энергии, квантом индивидуализированного потенциала. Исто­рическое "Я" не обязательно обладает большим энергетическим кван­том: зачастую его энергетический квант гораздо меньше кванта ком­плекса. Данное соотношение необходимо отдельно устанавливать в каждом конкретном случае.

Чтобы понять диалог между главным героем и его женой, мы должны рассмотреть его в свете внутреннего раскола, характерного для остальных персонажей. Это не другой собеседник, это — всего лишь проекция одного и того же содержания, отражающегося во множестве зеркал, каждое из которых становится реальным для другого. Единство действия дробится по причине исторического ис­кажения, но представляет собой единое "Я". Из-за этого каждый человек существует в реальности расщепленного "Я".

Когда человек говорит "Я", мы должны выяснить, что это за "Я": призрак матери, которую он любит, дедушки, его представле­ния о будущей власти... Кто он в жизни? В конечном счете, энерге­тически и психически каждый из нас является единым в самом себе. Но на уровне сознания каждый представляет собой то, что любит, то, к чему привязан и с чем связан. Таким образом, мы имеем дело с шизофренией, с постоянным разбрасыванием себя: человек превра­щается в "легион", сражаясь с внешними образами, образами обще­ства, тогда как в реальности существуем лишь мы в самих себе.

256

Важны "да", которые мы говорим некоторым своим снам или внеш­ней реальности. Неважно, является ли это частью нас или же это кто-то другой: когда субъект уступчив, он усиливает *самовампиризм* един­ства "Я". Если же, наоборот, он сможет быть синхронным и автоном­ным, то усилит тем самым единство действия, а значит, и "Я".

Если человек сохраняет автономию единства действия и каждое мгновение развивает ее в историческом аутоктизе, поддерживая ло­гическое "Я" в непосредственном контакте с онто Ин-се, то ни одна внешняя реальность не сможет ему навредить.

Если же субъект выступает против себя самого — пусть даже бессознательно, из добрых побуждений, оставаясь гиперкритичным с точки зрения культуры, — то сделать тут ничего нельзя. Психичес­кая энергия, являясь постоянным самодвижением, неизбежно при­дает форму тому, что мы описываем как образ.

Наши комплексы, наши призраки, наши воспоминания живут исключительно благодаря нашей к ним любви. Жизнь — это выбор, поэтому можно выбрать любовь к собственному призраку, но эво­люции не будет — только регресс. *Ради того, чтобы подпитывать неопределенное прошлое, мы отказываемся от проекта, который мог бы произвести креативность и новизну.* Многие люди теряют себя, чтобы дать жизнь своим призракам. При всей своей патоло-гичности реальная психологическая ситуация именно такова.

Для бессознательного любить и ненавидеть — одно и то же. Глав­ный герой, любящий свою Хари, его друг-коллега, который, напро­тив, испытывает ненависть, — оба, в ущерб себе, активизируют сво­их призрачных гостей. Неважно, любовь это или ненависть: и то, и другое подразумевает вложение психической энергии.

Иногда человек может "убивать"2 свою женщину, потому что на самом деле ему нужна мать, которая омывала бы его раны, ласкала его и с которой он проживал бы симбиоз тотального эротизма.

Финальная сцена, в которой мать моет ему руку, намного силь­нее, чем "*I* *vitelloni" ("Телята")*3 и *"Восемь с половиной"* Фелли­ни. Феллини склоняется к эротизму крайне сенсуальному, внешне­му, эпидермическому. Тарковский, напротив, на пределе допусти­мого, словно лезвием бритвы проводит по фибрам психики.

2 "Убивать" в психологическом и моральном смысле. 3 Франко Интерлени и Альберто Сорди, Италия, 1953 г.

257

Но мать здесь абсолютно ни при чем. Мы видели только проек­ции главного героя — Криса. Практически, Солярис дает срез пси­хологического нутра Криса и некоторых его друзей.

Если бы меня попросили снять фильм о бессознательном, у меня бы сразу возник вопрос: о каком бессознательном? Оно бывает раз­ным: видя доминирующие комплексы человека, я могу сконструиро­вать мир, который в точности отразит то, что человек собой представ­ляет. Тарковский, например, снял себя и двух-трех своих друзей.

Сцена фильма, в которой мать моет руку главного героя, — сцена, пережитая Тарковским-ребенком с матерью. Собака, кото­рая появляется как будто бы не к месту — образ, не поддающийся рациональному пониманию — классический элемент онтопсихоло­гического анализа4.

Когда я провел синемалогию по этому фильму в России, в Санкт-Петербурге, русские психологи заявили, что Тарковский снял этот фильм, как будто бы уже зная онтопсихологию. В конце концов, к русским пришло понимание этого режиссера. Будучи ребенком, Тар­ковский проживал близость с матерью в присутствии воды: напри­мер, когда мать с работы приходила домой мокрой, потому что на улице шел дождь, и раздевалась, чтобы высушиться. Вода была для него синонимом его пребывания наедине с матерью.

Тарковский умер из-за воды в легких, болезни, которую он психосоматически приобрел еще в детстве как психически прожи­тый половой акт с матерью5. Поэтому, в то время как в медицинс­ком смысле Тарковский чувствовал себя плохо, умирал, в своем воображении он по-мазохистски проживал заряд любви, направ-

4 Собака указывает на "аффективное доминирование по отношению к более слабому и зависимому. Обычно этот образ говорит об отношениях с матерью, которые, как правило, негативны". Вода и собака — символы, встречающиеся на протяжении всего фильма Тарковского. Они появляются и в других его работах, среди которых *"Иваново детство", "Зеркало", "Сталкер".* См. А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч.

5 В фильме *"Зеркало"* (см.: А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч., с. 372) показано формирование комплекса, в то время как в *"Солярисе* мы видим его убийственное исполнение. В "Зеркале" режиссер заново пережи­вает во взрослом возрасте впечатления, полученные в детстве, особенно свое легочное психоэмотивное соитие с матерью, послужившее основой смертельно­го заболевания.

258

ленный на вечный образ молодой матери из детства. Он был мисти­чески, глубоко влюблен в мать.

Итак, мы видим призрак, а не реальную мать. Нельзя забывать о том, что любой из наших комплексов производит повторную иден­тификацию — как я уже говорил раньше — не той матери, которая существовала в реальности, а матери, воссозданной в соответствии с потребностью субъекта, конструирующего ее под влиянием собствен­ных искажений. *Мать, ищущая мужчину-ребенка,* — *это мать, созданная его уже извращенной, отклоненной, шизофренической фантазией, а не реальная историческая мать.* Ее воображает и создает патология субъекта.

Маленький дом с озером и отцом, который появляется в одном из кадров, для Тарковского был реальной дачей, где он жил с матерью в детстве. В фильме режиссер показал проекцию эволюции комплек­са в своей индивидуальной жизни. Он полагал, что представил науч­но-фантастическую выдумку, а на самом же деле, устроил экскурс в комплекс и болезнь детства, связанные с матерью. В фильме нет ни­чего привнесенного, все является чистой реальностью.

Иначе говоря, с помощью фильма вы можете понять, как комп­лекс пожирает человека. У каждого из нас есть бессознательное, Ин-се, которое, если мы не являемся достойными хозяевами, унич­тожает нас, опираясь на наши собственные ошибки. Этот фильм помогает увидеть, как бессознательное на основе всевозможных за­цепок разрабатывает свою патологическую историю.

В фильме показано осеменение, психосоматический процесс (ко­торый может длиться месяцы, годы или десятилетия) и неумоли­мость судьбы. В конце фильма главный герой умирает на самом деле, это не сон. Мы видим его и остров с домом в океане Солярис: это — всего лишь реальность бессознательного.

Подытоживая вышеизложенное, можно сказать, что фильм пове­ствует о жизни великого человека, который в конце концов разрушает­ся монокультурой приобретенных еще в детстве комплексов по отно­шению к матери. В дальнейшем они подпитываются отношениями с женщиной, выбранной этим мужчиной, которая — несмотря на то, что он ее теряет, — возрождается и воссоздается самим комплексом. Комп­лекс обусловливает вынужденное повторение аффективной реальнос­ти детства, вследствие чего сам субъект выстраивает среду, в которой

259

умирает. *Каждый человек самостоятельно создает культуру свое­го специфического несчастья и способствует его эволюции.*

Океан Солярис - это жизнь, которая убивает, основываясь на воспроизводимых индивидуальных комплексах детства. Жизнь вос­станавливает "островки" памяти, первые перенесенные в детстве ка­страции, первичные сцены, комплексы и воплощает их, приумно­жая, в истории: на основе своего комплекса субъект влюбляется, женится, заводит детей, открывает бизнес, выстраивает отношения.

Комплексу присущ тематический отбор, то есть специфическая программа, основываясь на которой он приводит субъекта к опреде­ленной точке, после чего разрушает его. Начало этой ошибки кроет­ся в аффективных отношениях "мать-ребенок". Бесполезно менять жен, мужей, детей: необходимо изменить себя.

В начале фильма мы видим лошадей. Лошадь символизирует женщину, женскую инстинктивность, но, поскольку фильм создан мужским умом, значение этого образа таково: тот, кто является хо­рошим наездником — находит мудрость, тот же, кто не умеет управ­лять своими отношениями с женщиной — сталкивается с Соляри-сом, мстителем. Режиссер, идя на поводу у своей любви, фактичес­ки разрушается диалектическими отношениями с женщиной. Нет необходимости отказываться от этой диалектики: она необязатель­но должна присутствовать в отношениях именно с этой женщиной, но в ней нельзя проигрывать, потому что это диалектика жизни.

Фильм не дает однозначного понимания, умирает ли главный герой, утонув в воде, и потом видит реальность из-подо льда или же погружается в окончательное наваждение своего же бессознательно­го, которое сначала создает людей, а впоследствии производит только "дом". В любом случае речь идет о последней стадии суицида или о состоянии глубочайшей истерии.

*Бессознательное обладает искусством клонирования в отно­шении тех образов, на которых в наибольшей степени фиксиро­ван субъект.* Следовательно, в итоге все люди борются против час­ти самих себя, допустившей ошибку.

Многие растут биологически и социально, но не проходят через внутреннюю психологическую эволюцию. Они обладают показной, внешней властью, но внутри не произвели эволюцию в искусстве любви и зарабатывании роста на равных с миром. По этой причине

260

единственным образом аффективной гордости для них является образ матери. Они незрелы внутри, не способны зрело передать через искусство чистые психические взаимодействия.

Люди склонны к регрессу в направлении матери. Не реальной матери, а матери, созданной в соответствии с потребностью субъек­та. *Бессознательное программирует и клонирует образы согласно своей инфантильной потребности,*

Необходимо быть внимательными к этому искусству самоклони-рования, которым, очевидно в ущерб субъекту, обладает бессозна­тельное. Но если человек достигнет "Я" прометеевского, формали-заторского, то же протоплазмическое искусство в состоянии произ­водить действительно креативные действия во всех возможных на­правлениях, продиктованных высшей потребностью.

Думаю, этот фильм был прекрасной возможностью для того, что­бы понять кое-что об огромной власти, но и ужасного искусства, бессознательного.

Являясь хранителями великого капитала — жизни, психической активности, существования, — мы или становимся настоящими людь­ми, или порабощаемся и разрушаемся своей же силой. Жизнь дается нам как возможность самовозвышения, но, если она не формализуется согласно своему потенциалу, то превращается в чудовище, которое раз­рушает и сводит к нулю, чтобы дать возможность воплотиться друго­му. Она может породить все: опухоль, психосоматику, любое явление.

Мы являемся частью огромного мира, частью целого. Возмож­но, в сравнении с тем, что представляет собой Вселенная, мы всего лишь электроны или даже меньше. "Мы отправляемся на поиски Вселенных, но еще не познали самих себя" — это определяющая фраза. Мы, психологи, должны позаботиться, по крайней мере, о предугадывании своей реальности.

В онто Ин-се заключена определенная форма, но необходимо уметь отыскивать соответствующие пути и средства для ее утверж­дения в логико-историческом "Я". В этом заключается историчес­кий аутоктиз. Мы — семена новых миров. Уже в силу факта своего существования мы соучаствуем в этом безграничном потенциале. Это — величайшая удача, но, если умело ею не распорядиться, она мо­жет обернуться величайшей катастрофой.

**Глава седьмая. женская психология**

**Повелитель приливов // *The prince of tides***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Барбра Стрейзанд* | Сценарий: *Пэт Конрой* |
| В ролях: *Барбра Стрейзанд, Ник Нолти, Блайт Даннер, Кейт Неллиган, Джероен Краббе, Мелинда Диллон* | Продюсер: *Барбра Стрейзанд* |
| Оператор: *Стивен Голдблатт* | Производство: *США, 1991 г.* |
| Музыка: *Ньютон Ховард* | Продолжительность: *132 мин.* |
| Сюжет: *чтобы пролить свет на прошлое своей клиентки, психоаналитик Сьюзен Лоуенстейн (Стрейзанд) вызывает ее брата (Нолти), который в итоге также превращается в пациента Сьюзен, анализируя свой внутренний мир, пока, наконец, не всплывает драма, пережитая им в детстве. Третий по счету фильм, полностью спродюсированный и поставленный Стрейзанд. В фильме играет также ее сын, исполняющий роль сына психоаналитика.* | |

Это очень интересная, приятная, полная эмоций кинокартина, которая многое затрагивает в каждом человеке: эпизод жизни, с героями которого все мы сталкиваемся каждый день.

Фильм был поставлен Барброй Стрейзанд, женщиной, которой удалось отобразить — помимо современной психологии и психоте­рапии — панораму культуры наших дней в том, что касается семьи, работы, секса, лечения. Таким образом, она захватывает срез жизни любой семьи или отдельного человека со всеми нормальными пери­петиями, в которых каждый может себя узнать. Все это рассматри­вается сквозь призму психотерапевтического исследования и нахо­дится в полном соответствии с позицией, видением (которое счита­ется лучшим) США.

262

В фильме показано эротическое взаимодействие психотерапевта с клиентом. Психотерапевт — женщина, и в этом американская ло­гика весьма разумна: если бы речь шла о мужчине, вступившем в интимную связь с клиенткой, это означало бы скандал1.

Таким образом, фильм стал попыткой привнести ноту спокой­ствия в страсти, бушевавшие вокруг этой проблемы, которая в об­щей сложности наносила вред самой системе: ведь все мы связываем психотерапию с прогрессом, образованием, эволюцией, то есть она — абсолютное благо, составляющее часть социального порядка, в особенности потому, что люди, приходящие к ней, уходят от экстре­мизма восточных практик, в том числе от наркотиков. Значит, на­правив людей в русло регламентируемой научной психотерапии, мож­но внести спокойствие и укрепить порядок. Для решения этой соци­альной проблемы создается фильм, в котором в сексуальные отно­шения вовлекаются женщина-психотерапевт и мужчина-клиент. Все это нравится зрителю, пробуждает чувства. Более того, после этого фильма многие думают: "Пойду-ка и я поищу свою целительницу".

В этом фильме — множество событий, коктейль из эмоций, раз­личных ситуаций: семья, любовь, разрыв отношений. Поскольку речь идет об американском фильме, следует помнить о предпосыл­ках, из которых рождается фильм, превозносящий действующую типологию американской системы2 (причем Барбра Стрейзанд — ее алмазная вершина).

Я постараюсь сфокусировать анализ фильма на трех аспектах.

1). В какой ситуации находится эта женщина, прекрасный про­фессионал? Она добилась успеха или нет?

2). Она побеждает во взаимодействии с клиентом? Иначе гово­ря, у клиента обнаруживаются результаты, позволяющие предполо­жить, что она успешно справилась со своей работой?

3). У клиента действительно серьезные проблемы?

1 В действительности этот фильм является откликом на ситуацию, которая развивалась "по цепочке", прежде всего, в США и Англии: многие психиатры и психотерапевты-мужчины подвергались незаслуженным гонениям.

2 См. часть I, главу 2.8. настоящего издания.

263

**Профессиональный уровень в психотерапии**

Кто-то может подумать, что эта женщина — великолепный пси­хотерапевт, потому что она отдает всю себя, чтобы получить резуль­тат. Действительно, в фильме показано, как психотерапевт выказы­вает своему клиенту всю полноту своего человеколюбия — искрен­него, тотального, — которого она никогда не дарила ни сыну, ни мужу. Таким образом, она отдает в дар клиенту самое большее, что у нее есть, — свою душу.

Мотив вкладывания своей души в другого — это рефрен, посто­янно повторяющийся в обществе ритуал. Часто можно услышать такую фразу, например, от преподавательницы по отношению к уче­никам: "Вы так ничего и не поняли, а я ведь в вас всю душу вложи­ла!". Но вначале нужно доказать, что душа преподавательницы яв­ляется созвучной, метаболичной для других. Если кто-то полностью отдает себя, это не значит, что данный факт является правильным с точки зрения глубинных законов жизни.

Как психологи мы должны быть профессионалами в выстраива­нии другого, техниками, архитекторами, реализующими другого. Клиенту не нужна душа психотерапевта: когда психотерапевт пыта­ется привнести свою душу, — это насилие, подоплека эмоциональ­но-чувственного собственничества, утверждение в другом идентич­ности, которая для него, в любом случае, патологична.

Следовательно, идея вложения собственной души не имеет смыс­ла. Это ценность социума, системы, но не ценность для онто Ин-се. Онто Ин-се нуждается не в другом онто Ин-се, а в реализации само­го себя, поскольку онто Ин-се каждого из нас обладает всей полно­той потенциала для реализации в соответствии с собственной мерой. Нам не нужен другой, чтобы реализовать наше Ин-се.

Нельзя согласиться с представлением, согласно которому пси­хотерапевту следует вкладывать собственную душу, и фильм на­глядно это демонстрирует со всех сторон. С онтопсихологической точки зрения, на профессиональном, техническом уровне это будет искажением, уходом от того, что есть техника, позволяющая ре­шать проблемы и содействовать реализации другого. Я должен от­слеживать другого человека, как "другого"; здесь же мы вместо этого наблюдаем опустошение.

264

Таким образом, психотерапевт ошибается на профессиональном уровне. Вовлечение клиента в свою семейную, личную жизнь — это еще одна огромная ошибка. Нельзя вводить клиента в качестве дру­га в сферу духовных интересов психотерапевта — не потому, что психотерапевт главнее (неизвестно, главнее ли он), но потому, что каждому необходимо свое пространство.

Клиент приходит, ибо нуждается в себе самом. Когда человек пригоняет машину механику, ему важен не механик, а то, чтобы его машина была исправна. И платит он механику для того, чтобы тот ее починил. Машина готова, и клиент исчезает.

Вопрос об отношениях — дружбе, уважении, взаимной ценности — должен решаться по окончании психотерапии. Если затем кли­ент, исходя из личной внутренней свободы, обнаруживает, что с этим техником, воплощающим Ин-се жизни, возможна дружба, лю­бовь, все станет ясно, когда они смогут разговаривать, будучи в равном положении, либо же на основе взаимодополняющих ценнос­тей. Тогда отношения строятся уже совершенно по-иному: это муж­чина и женщина, которые ведут диалог об универсальных парамет­рах. Таким образом, в том, что касается первых двух пунктов, психотерапевт полностью ошибается.

**Типология "мужчины-червяка"**3

Для синемалогии из присутствующих я выберу обычных, можно сказать, классических представителей данной мужской типологии, не являющихся шизофрениками или невротиками. Какие ощуще­ния у вас возникли от главного героя, его жизненной реальности? Вы увидели его мир, его проблемы, саму его личность: каковы ваши впечатления от него, что вы чувствовали в процессе просмотра?

ЧЕЗАРЕ: "Многие ситуации казались вспышками реальности. Например, освобождение, которое выставляешь напоказ, но потом чувствуешь себя, как в клетке. Иногда человеку кажется, что он преодолел некоторые вещи, но потом он понимает, что на самом деле ничего не изменилось".

3 Подробнее о типологии мужской психологии см. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ, соч., с.116-122.

265

ДЭВИД: "Я почувствовал, будто сдерживаю некоторые эмоции, которые у меня вызывали определенные вещи в фильме. Было какое-то ожесточение в отношении некоторых моментов, — что, очевидно, связано с нерешенными проблемами, — и отрицание. Его я заметил, сталкиваясь с некоторыми эмоциональными эпизодами фильма".

Как ты считаешь, главный герой изменился или нет?

ДЭВИД: "Не изменился".

Я мог бы попросить высказаться и других, но, в сущности, они сказали бы то же самое. В данном случае это проблема для женщин.

Следующий аспект: клиент действительно болен? Он решает свои проблемы или нет? Эксперты в этом деле, люди, схожие с главным героем по образу жизни и поведения, сказали, что он не изменился. Этот клиент использует психотерапевта, чтобы еще бо­лее логически выверенно, кристаллизованно утвердиться в своем прирожденном стереотипе инфантильности. Он получает подкреп­ление своих стереотипов, потому что, в конце концов, психотера­певт открывает ему доступ в такие глубины внутренней вагиналь­ной сокровенности, какие прежде ему и не снились.

Существует внутренняя позиция, присущая мужчине, которую ни одна женщина не в состоянии распознать заранее. Женщине не уда­ется выявить этот весьма распространенный тип мужского поведения, а такой мужчина не умеет вести себя по-другому. Тот, кто не осознает эти вещи, должен отдавать себе отчет в том, что находится в ситуации экзистенциальной ошибки по отношению к собственной автономии.

Все, что он говорит, его стиль поведения, тон голоса, манера двигаться и одеваться указывают на мужчину-червяка, который пре­спокойно "пасется на пастбище". Он научился любить — как сам он говорит — тех, кто разрушает его жизнь. В разговоре с матерью, после того как она вышла замуж за психиатра, в котором она пыта­ется упрекнуть его, он, выказывая превосходство, отвечает: "Но ведь ты научила меня любить тех, кто меня убивает!". Что значит: "Внутри ты стала моей убийцей!". И он обходится с ней с превос­ходством абсолютного мужчины, когда целует ее волосы: в этот мо­мент он демонстрирует поведение мужчины, доминирующего над своей женщиной, которой является мать.

Несмотря на то, что ему плохо и он не реализует себя, герой может способствовать нивелированию любой превосходящей его жен-

266

щины, которую заприметит, но сам при этом не меняется. Такому искусству он научился у матери. В той сцене, в которой они лежат в постели, он обучается лжи. Она говорит ему: "Ты мой самый люби­мый!". То же самое она говорит и двум другим детям. Но там есть также момент, когда она эмоционально выражает свою нежность к нему: это момент оргазма, потому что мальчик находится между вагиной и шеей матери и ему передается максимальный сексуаль­ный заряд. Впоследствии он чувствует себя столь значительным, что презирает свою мать и, как следствие, всех остальных женщин. Женщина часто недооценивает мужчину.

Очевидно, что, ведя себя подобным образом, он оказывается не­счастливым. Каждый раз, пытаясь начать новую жизнь, он делает все по-старому, остается с тем же стереотипом, натыкаясь на одно разочарование за другим. Он не знает другой дороги, потому что это единственный известный ему язык. Представление о плохой ма­тери находит отражение в каждой женщине, на которой он останав­ливает внимание, повинуясь своему тематическому выбору.

Почему в итоге он решает остаться в семье? Потому что там — его пастбище: кроме жены, у него есть еще три женщины. Он уже завладел старшей дочерью, двумя другими завладеет чуть позже. Это означает, что старшая дочь — в свою очередь, под воздействием материнского комплекса — научилась заманивать в ловушку отца, чтобы добиваться первенства в семейном кругу. Но, пока она рас­тет, ориентируясь, прежде всего, на захват отца, тот загоняет ее в рамки зависимой женщины — участницы его всемогущей игры. Та­ким образом, все сводится ко взаимной лжи, причем каждый после­довательно ужесточает собственные цепи и хватку на другом.

Таких персонажей часто можно встретить в нашем обществе. Они оканчивают жизнь, преподавая в каком-нибудь колледже, пре­имущественно в женском, и благодаря им происходит обезглавли­вание Ин-се многих молодых людей.

Здесь я хотел бы затронуть два аспекта. Во-первых, главный герой необычайно умен, и весь его подлинный ум и способность управлять людьми проявляются при встрече с другим мужчиной, скрипачом.

Это прекрасно обыграно в фильме: когда он тренирует мальчи­ка, — который, в сущности, гораздо больше годится в скрипачи,

267

нежели в футболисты, — в кадре вдруг возникает эта нога, домини­рующая над окружающим пространством, и скрипачу удается его унизить. Это - всего лишь тончайшая игра на уровне слов, но позже он находит способ отыграться, используя для этого своего психоте­рапевта: он выбирает момент, когда героиня Барбары Стрейзанд очарована звучанием скрипки своего мужа. Музыка прекрасна, это поэзия, но он делает намек: "Нет, ты только посмотри на эту пиа­нистку!" — так он запускает в нее ядовитую змею. Разумеется, вовсе нетрудно пробудить в женщине всю чувствительность ревно­сти. Потом, как следствие, эта перепалка за столом: он разрушает всю эфемерную дружелюбную атмосферу, царившую среди собрав­шихся в тесном семейном кругу людей, зная, как нанести удар. Готовясь сбросить вниз скрипку Страдивари, он монополизирует всеобщее внимание театральностью своего поведения. Женщине, естественно, приходится идти за ним: ведь он — ее клиент, пациент, а он именно этим и пользуется.

Герой научился искусству, которое стало его наказанием и его коварной уловкой, поэтому он уничтожает, приуменьшает своего про­тивника-музыканта и в итоге, завоевав первенство, получает доступ к матери, которую несет внутри себя, потому что не способен со­здать для себя хотя бы одну женщину. Он владеет искусством гра­бить других: он — вечный вор жизни, неспособный заслужить для себя ни одной женщины.

Этому искусству он научился у матери, которая всегда была по­корной, кроткой, послушной: другие дети хоть чуть-чуть восстава­ли, а он всегда соглашался, так как освоил стиль, который подразу­мевал: "Чем больше я поддакиваю, тем скорее меня заметят, чем больше я прикрываюсь вторыми ролями, тем скорее стану главным". И это прекрасно ему удается.

**Трансцендентность над стереотипами**

Эта женщина-психотерапевт проигрывает из-за того, что не обла­дает достаточной зрелостью онтического контроля. Глубокий профес­сионализм онтопсихолога должен иметь под собой элементарную лич­ностную зрелость: психотерапевт терпит поражение не из-за превос­ходства другого, а из-за собственного набора стереотипов, который

268

она накопила в семейной среде. Она не живет со своим мужем, но поддерживает с ним определенные отношения, и клиент ловко акти­визирует именно ту ее часть, в которой она до сих пор связана: она производит впечатление свободной женщины, но в действительности находится в тисках укоренившихся социальных стереотипов, собствен­нических отношений жена-муж, женщина-мужчина.

Таким образом, для того, чтобы быть настоящим профессиона­лом, необходима элементарная зрелость и трансцендентность по отношению к любым стереотипам биологического цикла. Уровень зрелости онтопсихолога неизбежно подразумевает это, поскольку клиент, кем бы он ни был, умеет нащупывать внутри стереотип, и именно в результате этого терпит поражение большинство психоте­рапевтов. Их провал обусловлен не тем, что другой превосходит их интеллектуально, но тем, что в их собственном поведении имеется слабое место. Клиент тотчас его видит, он умеет распознавать его благодаря своему тематическому выбору, уцепившись за что угод­но: взгляд, жест, ситуацию. Он моментально определяет жертву, приближается к ней, обхаживает ее, чтобы подчинить себе: он уже знает, что это его частное владение, и у психотерапевта нет выхода. Таким образом, лишь собственная слабость, а не превосходство дру­гого, приводит к неудаче.

Отмечу еще один аспект: сцена изнасилования ребенка в эроти­ческом плане выглядит гораздо более возбуждающей, чем моменты сексуальных отношений двух взрослых. Что-то в ней, в буйстве чув­ства, инстинкта ощущается сильнее. Это своеобразный пик пережи­ваний и, на мой взгляд, это ключевая эротическая сцена: хотя этот эротизм и вытесняется, но на протяжении всей жизни человека ока­зывает сопротивление. Таким образом, то, что вызывает самые силь­ные эротические переживания, может быть скрыто под страхом, с презрением отвергнуто сознанием, вследствие чего возникает потреб­ность в таких вещах, как проповедование христианства, изгнание злых духов, освящение, искупление, — то, что максимально притяги­вает инстинкт. Потребность в искуплении может служить маской для эротизма, который захватывает идентичность ситуации, оборачива­ясь жестоким, ничем не прикрытым стремлением. В глубинах подсоз­нания можно обнаружить это настоятельное стремление. Это легко было бы доказать, если бы события фильма были реальными, и мож-

269

но было бы подвергнуть анализу психотерапевта: в конце концов, эпизод изнасилования каким-то образом отзывается и в ней, напоми­ная об анальном насилии, извращенном удовольствии.

Тем не менее, я хотел бы подчеркнуть, что ситуация, в которой находится главный герой, — это стереотип, уже сделанный выбор, стиль жизни, что никак не вызвано ранее происходившими с ним событиями (матерью, сценами насилия, побоями). Даже убийство тех трех преступников, с клинической точки зрения, не является убедительной причиной для зарождения извращения, невроза. Иначе говоря, это факты, которые впоследствии использует невротик или шизофреник, чтобы продолжать участие в игре, диалектике с обще­ством, имея возможность сказать: "Господа, я не виноват, потому что я перенес вот это и это!".

Каждый индивид — в пределах психологической нормы — пе­режил какие-то щекотливые моменты в своей жизни. Если бы он был невротиком, то тотчас использовал бы эти моменты для приоб­ретения святости перед лицом системы. Но с точки зрения клини­ческого анализа, — я категорически это утверждаю — в любом слу­чае, подобные пережитые моменты не обязательно вызывают ши­зофрению, невроз, какую бы то ни было болезнь, заставляя повто­рять одно и тоже4.

Поэтому все, о чем пишут в книгах по психиатрии, социологии, религии, мифологизируя факты, которые якобы являются шокиру­ющими и вызывают отклонения в психической структуре субъектов, — все это голословные утверждения неординарных личностей, по­добных герою этого фильма, который не изменяется, но играет с обществом. Он рассказывает об этих фактах с целью произвести

4 Чтобы в этом убедиться, достаточно провести клинический анализ какого-нибудь человека, пережившего ужасы войны. Я лично был знаком *с* людьми, пережившими гораздо более страшные эпизоды, чем изнасилование, показан­ное в фильме, и, спустя годы, все эти люди спокойно утвердились на биологи­ческом, семейном, профессиональном уровне, то есть среди них не встречают­ся случаи невроза или серьезных болезней. Единственным человеком, в кото­ром я отметил неспособность занять достойное место в обществе, был мои приятель, сын обеспеченных родителей, который всегда мог рассчитывать на свою маму, жил в просторном и почти новом доме с отоплением, что, по тем временам было просто немыслимым. Мама всегда готовила ему еду. Он — единственный, в ком впоследствии обнаружился невроз и абсолютная неспо­собность избрать для себя какую-либо работу или профессию.

270

впечатление, но внутри себя знает, что такие вещи совершенно не важны, ни о чем не говорят. Он уже переполнен чувством страха. Вначале приходит лень, а затем ее сменяет страх.

В этом фильме, несмотря на то что женщина — признанный про­фессионал-психоаналитик, намеренно не показан анализ снови­дений, из которых она смогла бы почерпнуть достоверную инфор­мацию о состоянии пациента и о своих профессиональных ошиб­ках. Данный факт объясняется тем, что система начала устанавли­вать законы для психологов: это дает социальные гарантии, но оз­начает потерю интроспективных данных. Итак, поскольку сон не­возможно исследовать, проконтролировать, зарегистрировать, его исключают из работы, продолжая основываться на "четких" пара­метрах когнитивизма, бихевиоризма, психолингвистики.

Далее все сводится к видению, свойственному психиатрии, невро­логии и медицине, которые позволяют сообщить всем доказуемую информацию так, как этого требует закон, а значит, гарантируют порядок, который система периодически навязывает. Мир сновиде­ний, фантазий, свободной интуиции, ничем не связанных импульсов — это мир, который не может зафиксировать ни один закон.

Тем не менее, даже пользуясь исключительно психоаналитичес­кой методологией, она должна была понять клиента, обратив вни­мание на свою моментальную влюбленность, которую сразу же по­чувствовала внутри себя. Женщина может понять, если захочет, кроме того, она сама должна была суметь проанализировать собственные сны. Если бы она хотя бы провела анализ внешнего поведения кли­ента, то заметила бы, что он ведет себя театрально. Таким образом, на поверхности лежало немало аспектов проблемы, в которых она самостоятельно могла разобраться.

Действительно, в рамках психоаналитической школы существу­ют течения, утверждающие, что для освобождения клиента необ­ходима эмоциональная связь с ним, то есть неизбежен трансфер. Но я считаю, что, если клиент осуществляет трансфер по-своему, лечение бесполезно5. Верно и то, что клиента нужно любить, дол-

5 Онтопсихология различает три типа трансфера: исторический, трансфер соблазна и трансфер любви. См. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии, указ. соч., с.295, а также подробнее A. Meneghetti. Io odio il transfert. Op. cit.

271

жна присутствовать эмпатия — иначе он не раскрывается и не меняется. Значит, клиента нужно любить, но не снимать с него ответственности: он — также явление духа, однако онтопсихолог должен всегда уметь отличить то, что надо любить в клиенте. И это — его онто Ин-се6.

Психотерапевт из фильма, по сути, влюбляется в клиента, од­нако ее чувства вызваны откликом на стереотип клиента и основы­ваются исключительно на тематическом отборе. Клиент такого типа в конечном итоге превращается в закоренелого одержимого соб­ственника, что проявляется в отношении дочерей, учеников, жены. Если бы у него не было возможности постоянно навязывать свою любовь, его дочери подвергались бы психологическому разруше­нию. Субъекты, подобные ему, либо передают болезнь другим, либо сами приобретают психосоматические заболевания: рядом с ними никогда не происходит ничего хорошего.

Как бы я поступил с главным героем? Вначале я выслушал бы его, затем рассмеялся бы и сказал: "Но чего ты хочешь? Ты хочешь спать с ней? Прекрасно, можно это делать, но давай организуем все по-иному. Сделай так, чтобы она тобой восхищалась — заполучить ее ты всегда успеешь!". Существует другой путь, путь отваги, досто­инства, заслуг. Существует элегантность, мир, в котором можно жить, не избирая дороги несчастных и убогих. То есть, из биологического цикла нужно перейти в психический цикл, где измерение ума от­крывает новые горизонты, новые удовольствия, гораздо более высо­кого уровня.

6 Я имею в виду, что в клиенте необходимо всецело любить онто Ин-се, то есть те знаки, через которые онто Ин-се вербализует первородную реальность самого себя. Поэтому психотерапевт должен всегда избегать трансфера: в опре­деленном смысле онто Ин-се не осуществляет трансфер, а объединяется на какое-то время с психотерапевтом для того, чтобы вырасти.

272

**Опаленные страстью // Como agua para chocotato**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Алъфонсо Арау* | Сценарист: *по роману Лауры Эсквивель (жены режиссера) "Сладкий как шоколад"* |
| Продюсер: *Альфонса Арау* | Производство: *Alfonso Arau, Мексика, 1992 г.* |
| Композитор: *Лео Вроуер* | Оператор: *Эмануэль Любецкий, Стив Бернштайн* |
| В главных ролях: *Люми Кавазос, Марко Леонарди, Регина Торне, Ада Караско, Ярели Аризменди, Клауделле Майлле* | Продолжительность: *113 мин., цв.* |
| Сюжет: *Мексика: годы революции. Один из главных героев - Педро (Лео-нарди) из-за препятствий, вставших на пути его желания сочетаться браком с любимой девушкой Титой (Кавазос), которая по семейной тра­диции, будучи последней из трех сестер, должна отказаться от собст­венной личной жизни, чтобы ухаживать за матерью, решает не расста­ваться с любимой и поэтому женится на ее сестре. Всю свою страсть Тита передает с помощью кулинарного искусства, которому ее научила старая гувернантка. В один из таких моментов средняя сестра, под вла­стью неутолимого эротизма, сбегает из дома с одним из солдат ("desper­ados"). Когда ребенок, рожденный в союзе старшей сестры с Педро уми­рает, Титой овладевает безумие. Молодой врач приводит ее к себе в дом для лечения, влюбляется в нее и просит ее руки, но Тита, оставаясь верной своей первой любви, отказывает ему. Она встречает Педро только спус­тя много лет, после смерти своей старшей сестры. Обоим уже ничто не мешает свободно (мать к тому времени также умерла) отдаться взаим­ной любви, которую они пронесли через годы, но фатальным образом, как только они остаются вдвоем, в момент интимных отношений Педро умирает от инфаркта, и Тита решает умереть вместе с ним.* | |

***Мистика женственности***7

Вот уже на протяжении десяти лет не проходит мода на фильмы с подобной сюжетной линией, стилем постановки, рассказывающих

7 Подробнее см. А. Менегетти. Проект "Человек", указ. соч., а также А. Менегетти. Женщина третьего тысячелетия, указ. соч.

273

о пафосе античной семьи и исподволь утверждающих тезис о том, что душа будущего находится в руках прошлого.

Мы видим девушку, жизнь которой экзистенциально обуслов­лена, полна запретов, что толкает ее на выбор альтернативы — переход в рациональную, даже мистическую трансцендентность. В финале жизнь, наконец, одаривает ее тем, чего она так жаждала, хотя и понятно, что итог спровоцирован всеми теми экзистенциаль­ными предпосылками, изначально поставившими ее вне игры: в жизни она, не по своей вине, потерпела поражение, но "там" ее страдания зачтутся. Такова внешняя мораль фильма. Какова же его глубинная подоплека?

Мистика женственности может быть очень притягательной: само таинство женского существования своей недосягаемостью способно обжечь неискушенную чувствительную душу. Рассмотрение женствен­ности под таким углом зрения вносит определенное очарование, по­этому кто-то может прийти к выводу, что главная героиня фильма — женщина, мало испытавшая в экзистенциально-историческом смыс­ле, реализовала себя через трансцендентную мистику.

С такой точкой зрения мы можем встретиться в искусстве, осо­бенно в литературе, начиная с "Маленьких женщин" до "Самсона и Далилы" и "Любовника леди Чаттерлей".

Тогда возникает вопрос: почему главная героиня всю свою жизнь положила на поддержание давно загнившей, нищенской психологии? Ведь она умна, тогда как ей оправдать перед бытием тот факт, что она потратила больше тридцати лет своей жизни напрасно, собственноруч­но оттолкнув от себя возможности все изменить с самого начала? Толь­ко одна женщина ее удерживала — ее мать, но и с ней можно было бы договориться, надавив на то, что и ей когда-то пришлось пережить несбыточную любовь. Этим она могла пошатнуть моральные устои ма­тери. Уже эти две ошибки лишают ее действия всякого достоинства.

Этот фильм мог бы послужить наглядным пособием по изуче­нию реальности семантических полей, ибо их взаимодействие здесь очевидно и в особенности проявляется в фигуре средней сестры. Внимательно анализируя, мы можем распознать, в какие моменты она действительно проявляет саму себя в сексе или в стиле жизни, а когда она служит выражением отчуждения, бессилия и фрустрации, царящих в младшей сестре. По большей части средняя сестра —

274

выразительница всего фрустрированного, нереализованого. Осно­вываясь на вышесказанном, мы не можем говорить об ее независи­мости в выборе такого стиля жизни. Свидетельством тому служат первые признаки трещин, намечающихся по прошествии некоторо­го времени. Например, будучи уже генеральшей, она также в конце попадает на кухню.

**Архетип "Старухи"8**

Сцена, в которой девочка прячет голову под фартук старухи, вы­зывает в памяти то притягательное, смутное очарование, которое на уровне архетипов женщина проживает, испытывая притяжение со сто­роны материнских или вообще женских гениталий. Такая псевдогени­тальная, смутная притягательность дарует девочке, прячущей свою голову в этом потаенном убежище, ощущение уверенности и защищен­ности. Только одного контакта достаточно для ощущения безопаснос­ти. Речь идет о трансмиссии некоего послания, информации, которую нужно передать другим. Сначала девочка совершает это действие, а потом будет жить им всю жизнь, ибо только таким образом она будет ощущать себя уверенно, одержать верх.

В фильме показана темная цепь, связующая женщин между со­бой, присутствие которой не позволяет женщине реализовать свою женственность элегантно и по высшему классу, развить свою лич­ность, обрести, при наличии способностей, власть над существова­нием, а лишь низводит до состояния маленького винтика, вращаю­щегося в культуре несчастья и посредственности.

Другой аспект: женские бедра, которые производят огромное впечатление на маленьких детей, особенно на девочек. Что нахо­дится в сердцевине этого глобуса? Это может быть туннель, подзем­ная часть городской канализации, место, где происходит процесс окончательного дробления, размола, как в фильме *"Человек-слон".* В глубине своей женщина служит марионеткой в социальном теат­ре, чтобы в конце ее как отходы пустили в расход: жизнь, превра­тившаяся в груду отходов, подлежит переработке.

8 См. А. Менегетти. Проект "Человек". "Архетипы негативной женской пси­хологии", указ. соч., с.102-104.

275

В первой сцене фильма мы видим острие ножа, режущего лук, который заставляет плакать. Следовательно, перед нами развернется жизненная реалия из тел, секса в оральной фазе, которая обернется слезами из-за кромсающего действия ножа. *Но существует другой способ резки лука, который не только не вызывает слезоточивость глаз, но и делает овощь сладким, нужно лишь уметь его готовить.*

Кроме Гертруды в фильме нет ни одной счастливой женщины. Если верить в то, что жизнь начинается после смерти, то зачем жить здесь? Я знаю, что жизнь экономна, для нее несвойственны инфар­кты, внезапные обмороки и тому подобное; она должна течь, дей­ствовать — действие есть цель.

Единственный персонаж, остающийся как бы по ту сторону, безу­частным и неизменным на протяжении всего фильма, — священник. "Священник" — это образ бессознательного, выражающий чужеродность, отклонение от нормальных жизненных инстинктов во имя выс­шего закона, который находится где-то там, в потустороннем мире. Он — постоянный посредник ошибки и монитора отклонения, ибо в конеч­ном итоге и негативная психология архетипа "Старухи", ярко пред­ставленная в этом фильме, подчиняется логике монитора отклонения.

Этот психический цикл, нацеленный на смерть, ужасен: давать жизнь детям, чтобы потом убивать их. Только одной женщине удает­ся спастись — Надежде. По логике фильма все подлежит истребле­нию, оставляя лишь надежду, которая передается от одного к друго­му для продолжения вереницы массовых и индивидуальных убийств.

В фильме секс всегда связан с виной, грехом. Нет ни одного эпизода, где двое действительно наслаждались бы интимными отно­шениями, собственным телом: есть только секс, загрязненный все­возможными правилами. Но, правда, если бы секс в этом фильме не был бы запрещенным, то женщины, включая и Гертруду, не занима­лись бы им9.

Первая сестра прекрасно знает, что парень принадлежит другой, но выходит за него замуж. Вторая уезжает с каким-то солдатом, хотя могла бы выбрать себе нормального парня, как это делают многие другие. Третья — главная героиня — "застревает" на сложившейся не

9 "Мама, там турки!" — это реальность, которая всегда существовала: хоро­шие девушки с хорошими парнями сексом не занимались, а с турками (то есть насильственно) — да.

276

в ее пользу ситуации, якобы проявляя таким образом свою любовь: но так проявляется не любовь, а культивируются болезни, комплек­сы, навязчивость и страх. Кроме того, она испытывает нежные чув­ства к врачу, который выходит от нее с фразой: "Бедная сумасшед­шая девушка". Следовательно, в фильме нет ни одного аспекта, который говорил бы о наличии хорошего вкуса, естественности и простоте, нет ни одного по-настоящему зрелого мужчины. Все жен­щины вертятся вокруг одного кретина, который ничего не делал, не работал, не приносил денег домой и находился на содержании.

Противоречия, которыми влекомы действующие лица фильма, в конце оборачиваются для них несчастьем и смертью. Они оплакивают себя, отправляя черный культ всеобщей негативности, который завел­ся в семейной среде. Из тех, кого еще можно назвать мужчиной, есть только священник, который благословляет горе, то есть вносит чужеродность, охраняет запретный плод вплоть до момента распятия жи­вых людей, кого одним способом, кого — другим. Даже те мужчины, которые, казалось бы, защищают свою родину, в конечном итоге уми­рают как скот. На поверку попирается всякая моральная ценность.

Девушка, которая занимается любовью, соблюдая все религиоз­ные правила, убивает единственного любимого ею мужчину: навязчи­вое влечение к повторению доводит нас до самой Голгофы, до того момента, пока смерть всех не поглотит. Это стиль жизни, который не обогащает личность, не обновляет ее, а, наоборот, разрушает.

Этот фильм понравился многим в силу того, что отражает обус­ловленность, царящую в нашем внутреннем мире. Для объективно­го понимания этого заключения необходимо отвлечься от грез и под­считать убытки. Ни одно действие героев не приносит позитивных результатов. Даже еда, которую героиня готовила с такой тщатель­ностью, напоминала стряпню, пропитанную ядом: хороший вкус — и тот отсутствовал.

**Психосоматическое смещение**

Девушка, которой не удается напрямую самоутвердиться в ок­ружающей ее среде, пытается добиться этого любыми окольными путями, которые гарантированно приводят ее к краху. Нереализо­ванные личные амбиции, приносящие чувство гордости за саму себя

277

от решения проблем на социальном уровне, прорываются в виде опухоли, обращаются против человека, приводят к саморазруше­нию, смещаясь в область психосоматики. Негативные последствия этого психосоматического смещения оплачивает сам субъект: таков предъявляемый субъекту счет. Даже говоря матери: "Я тебя нена­вижу!", этой ненавистью женщина подтверждает собственную пато­логию, усиливает взаимный контакт. Ненависть, более, чем созна­тельная любовь, необходима для поддержания развития болезни — сумасшествия, преступности и антисоциальности.

Онтопсихология открыла принцип участия синапсов в образова­нии болезни, изменения ДНК: человек чувствует возбуждение, но не понимает, что именно эти рождающиеся в нем фантазия и чувство уве­ренности, не исходящие в действительности от жизни или природного порядка, воздействуют на определенные подструктуры организма, вы­зывают первоначально минимальное изменение. Это начальное изме­нение, вклиниваясь в работу спинного мозга, в дальнейшем определя­ет матрицу новообразования, что и приводит к всепоглощающей субъек­та болезни, точно также как эту девушку целиком охватило безумие.

Как бы то ни было, она сама причиняет себе вред, идет против себя: та отчужденность, которую она видела в матери, теперь запо­лонила ее саму. Я знаю, что нам бывает трудно понять, как эти фантазии, любовь такого типа приводят впоследствии к патологи­ческим последствиям в здоровье, жизни, экономике.

Кто стоит за всем этим сценарием? Мы могли бы сказать, что мать, но она впоследствии также обнаруживает свою неудачу в жизни, свой крах. И, наконец, почему именно в честь дочери исполняется вступле­ние к мессе, а в честь матери — нет? Мать умирает, как собака, падая вниз со скалы. Так почему же она не отправляется в рай?

**Запечатление, осуществляемое фрустрированным человеком**

Логическая нить развития событий этого фильма и ему подоб­ных неизменно предполагает присутствие слуги — фрустрированно-го человека, осуществляющего запечатление. Как известно, от фрустрированных личности, среды или ума не может родиться совер­шенство. В конце кто готовит брачное ложе? Древняя старуха.

278

Следовательно, вся стратегия основана на боли, на семантичес­кой передаче фрустрации, корнями восходящей к древним мекси­канским индейцам. Раненый человек вопиет о своей боли и взывает к отмщению, передавая свои страдания и гнев даже через поколе­ния10: идеи, стереотипы, основанные на боли и фрустрации переда­ются от одного индивида к другому на уровне психики вне зависи­мости от тела, в котором это происходит.

Помните, что нельзя достигнуть успеха, доверяя фрустрирован-ному. Перед нами сага о мертвецах, пораженцах, замышленная древ­ними индейцами, которые были изгнаны со своих земель по их соб­ственной вине.

Это — цепь, которая связывает всех. Если бы мать и дочь вы­росли в какой-то нормальной маленькой семье и без слуг подобного типа, то вполне возможно сумели бы избежать такой участи.

Мулату свойственно ощущение боли, покинутости, обездоленно-сти. Этот цвет кожи портит, как бы загрязняет человека на социаль­ном уровне, в отношении денег, власти. Когда кто-то хочет иметь белую кожу, это означает, что он не желает более мириться с этим внутренним ощущением поверженности и чувством вины.

Архитектура такой психологии не создана гением, умом глав­ной героини или матери: обе варятся в общем котле. "Котел сам себе знай да варит". Когда девушка начинает помогать на кухне старухе, она попадает в этот котел: она не начинает войну во имя собственных интересов, а вместо этого вступает в борьбу за друго­го, до которого ей, по сути, нет никакого дела. Уже в начале нали­цо предпосылки чужеродности: для старой кухарки земля, родина ей не родные, и даже такое проявление влюбленности ей чуждо.

Тита пособничает распространению негативной психологии сво­ей служанки: внешне, на социальном уровне служанка помогает хозяйской дочери, но с психической точки зрения все происходит с точностью до наоборот.

Жить хорошо или плохо — это выбор, особенно после знаком­ства с наукой онтопсихологией. Есть только одно средство остано­вить негативные для себя последствия: измениться самому и не пытаться исправлять других. Только так мы сможем найти выход

10 См. далее синемалогию по фильму "Легенды осени" ("Психическая кон­стелляция").

279

из всеобщей трагедии. Меняясь, мы заново находим контакт со своим Ин-се, единственным сущностным центром нашей жизни. Не нужно меняться только ради того, чтобы попасть в рай: рай можно построить как проекцию того, что ты делаешь "здесь и сейчас". Именно субъект является главным структурным компонентом эво­люции собственной жизни, самосозидания при условии постоянно­го соответствия собственной данности как сейчас, так и в будущем, неважно, где воплощающемся, здесь на Земле или в иных цивили­зациях.

*Цель, даже если взывает изнут­ри, она уже находится там, куда ты должен прийти. Она несет имя того, откуда ты идешь и где тебя ждут...*

**Глава восьмая*.* Система и личность**

**Расемон // Rashomon**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Акира Куросава* | Сценарий: *по мотивам рассказов Рюноске Акутагавы "Ворота Расемон" и "В чаще"* |
| В ролях: *Тосиро Мифуне, Масаюки Мори, Матико Къе, Такаси Симура* | Композитор: *Фумио Хаясака* |
| Оператор: *Кадзуо Миядзава* | Продолжительность: *90 минут, ч/б.* Производство: *Япония, 1950 г.* |
| Призы: *Премия Оскар в номинациях "Лучший иностранный фильм", "Золотой Лев" венецианского кинофестиваля.* |  |
| Сюжет: *монах, дровосек и прохожий обсуждают случай Тадземару, разбойника (Мифуне), обвиненного в убийстве самурая и в изнасиловании его жены. Все, кто причастен к делу, излагают свою версию случившегося. Каждый берет на себя ответственность за преступление, но вину за него возлагает на других. Убитый самурай, через прорицательницу, также рассказывает о произошедшем.* | |

В фильме представлены показательные персонажи-типажи, ко­торые не оставляют зрителя равнодушным и заставляют его заду­маться о многом. Рассказываются истории, описываются гештальт-сюжеты, действующие лица которых погибают на подступах к ре­альности, на грани между жизнью и безумием, между истиной и обманом. Кто из персонажей прав? Почему? Перед нами проходит

282

череда ситуаций, в которых субъекта изводит его же собственный стереотип, доведенный до крайности.

Фильм высвечивает трагедию, но не дает ключа к ее понима­нию. То же самое наблюдается и в жизни: жизнь — это тайна для неудачника и дорога для победителя.

Но что заставляет субъекта растрачивать себя подобным образом? Ключевой вопрос состоит в следующем: почему главные герои не спо­собны быть функциональными с точки зрения собственного эгоизма?

Действующие лица убежденно лгут, но они нечестны перед лицом другого человека, будь то судья, монах, друг, муж, жена и т.д.: это лживость, проживаемая изнутри самим индивидом. *Человек жерт­вует своим существованием, тотальностью собственного эгоизма ради того, чтобы сохранить верность проекции своего идеала.* Сообразуясь со своим психологическим идеалом, индивид ставит на карту собственную жизнь. Он предает самого себя во имя того "со­вершенства", которое венчает пирамиду его убеждений, будто бы от­ражающих эгоизм жизни, божественное начало, любовь. Этот идеал — или, по сути, "Сверх-Я" — не функционирует, но ради него субъект приносит в жертву свою собственную функциональность.

Каждый выстраивает жизнь согласно абсолютистской проекции собственной идеологии, по заданному сценарию. Стереотип усвоен субъектом и проявляется в его мыслях, в манере распоряжаться со­бой, в решениях. Но все дело в том, что бытие не принимает ни малейшего участия в подобной стереотипии.

**Процесс аутентификации и преодоление стереотипов**

Прежде всего, рассмотрим этот фильм в его патологическом изме­рении: несостоятельный субъект фиксирован на определенной точке и, только сумев — с помощью онтопсихолога — оторваться от своего "пун­ктика", он сможет объективно взглянуть на реальность. Все главные герои кинокартины пришвартованы к собственной мировоззренческой установке, служащей причиной их проигрыша.

Такова реальность человека, находящегося в плохой форме. Сле­дующая ступенька выстраивается тогда, когда субъект превозмог зло и обрел благополучие, или же только полагает, что все у него хорошо, и через это благоденствие лишь укрепляет остов своего сте-

283

реотипа. Такой субъект убеждает себя, что живет по принципам ис­тины и здоровья. Следовательно, в том, кто считает себя процветаю­щим, таится еще большая опасность: у человека не возникает по­требности в критической перепроверке своей личности, поскольку он успешно функционирует в среде социальных стереотипов.

На самом деле как раз в период благополучия необходимо прохо­дить психотерапию аутентификации — с целью верификации соб­ственного роста. Это утверждение имеет силу также потому, что бес­полезно лечить больных: нужно аутентифицировать лучших. Пере­довая научная психология должна предоставить человеку *эпистему точности, необходимую для выстраивания себя в обществе.*

Человек, знакомый с онтопсихологией, не сможет быть честным с самим собой, не сообразуясь с "собственной" онтопсихологией. "Онтопсихология" — это осознание того, каким природа проектиру­ет каждого из нас.

Фильм обнаруживает тематику проблемы. Но в неприкрытом виде вопрос ставится именно в конце кинокартины, когда происхо­дит обращение к жизненным истокам, к нарождающейся в этом мире жизни. Неважно, что ребенок брошен: каждого из нас, при рожде­нии, жизнь забрасывает в этот мир. На метафизическом уровне все мы являемся сиротами бытия, выброшенными в мир. Монах и отец семейства — два персонажа, которые перезакладывают основания стереотипа, насаждаемого монитором отклонения.

Я сознательно оставляю без внимания всхлипывания женщины, за которыми стоит мастурбирующий нарциссизм. Ее рыдания по­рождают камни (в медицинском смысле). Камни — это заблокиро­ванные клетки, становящиеся нефункциональными для организма. Женщина ставит все на карту ради верности всемогущему стереоти­пу, представленному в его женском варианте. Но ум человека не является ни мужским, ни женским. Мужчина и женщина — это исто-рико-биологические категории существования, это особенность ис­тории, не проистекающая из истоков бытия. Таким образом, уже разделение по половому признаку становится алиби для искажения психобиологических процессов земного человеческого существа.

В истории разворачивается процесс формирования сознательного "Я". Онто Ин-се рождается уже совершенным, но пребывает в мире как истина, сокрытая от логико-исторического "Я", как великий но-

284

умен, всегда отсутствующий в своих проявлениях. Для того чтобы с очевидностью постичь его, "Я" должно эволюционировать, совершить метанойю. Каждый человек — это универсум, это начало и конец мира, шедевр жизни. Необходимо научить "Я" понимать и иденти­фицировать интенциональность собственного онто Ин-се.

*Онтопсихология не навязывает внешнюю истину, не берет истину "с потолка", но способствует вызреванию виртуального семени человека, которое должно прорасти в истории мирской эволюции.* Субъект должен достичь точки оптимальности, уже за­ложенной в семени, сознательно и целенаправленно выстраивая ее в истории. Только таким путем можно прийти к совпадению логичес­кого "Я" и онто Ин-се.

Лидер должен опираться на несущую ось точности. Он не может руководствоваться ошибочной идеей, замкнутой на самой себе. Он точен, аутентичен, реализован в самом себе и потому побеждает так­же и во внешнем мире, утверждая себя повсюду. И наоборот, всякое миссионерство представляет собой лишь порочный круг: верящий в свою миссию субъект пуст, подобно монаху в кинофильме, и знает о своей несостоятельности, однако считает, что сможет заполнить внут­реннюю пустоту, услужливо и самозабвенно обучая "высшим исти­нам" других людей, принося им добро. В этой извечной игре, из лучших побуждений, участвуют все, кто приходит в этот мир. Тем не менее, передовая психология должна взяться за проверку сущности этой игры, вскрыв ее недостатки. В дальнейшем же все зависит от индивида: только он может принять решение и выйти из нее.

Самурай и бандит — это тезис и антитезис, формулируемые от­носительно женщины, на которую сделал ставку монитор отклоне­ния. Женщина является лишь поводом, но не причиной. В рамках данного треугольника допущены различные точки зрения, но сто­ронник каждой из них расплачивается за то, во что верит.

Фильм построен на преступлении, а не на основе жизненного факта. Образы, посредством которых Куросава намеревался обу­чить морали человеческие существа, в реальности представляют собой некрофильное зрелище. "Некрофилия" означает: пристрас­тие, порок, привязанность к трупу. Нам показано отделение аутоп­сии, трансформированное в образ, при помощи которого структу­рируются новорожденные жизни: *образ — это алфавит антропо-*

285

*логических структур.* Некрофильная аутопсия позволяет переро­диться образу, то есть вновь и вновь устанавливает фиксированный модуль, который вынуждает к повторению трагедии.

В фильме, словно в зеркале, отражается то, как человек обра­щается со своим существованием: люди выстраивают стратегию сво­ей жизни вокруг мертвеца, то есть с оглядкой на монитор отклоне­ния, с целью обоснования своей агрессивности по отношению к дру­гому человеку и покрытия собственных ошибок.

Все герои кинокартины интерпретируют факт под фиксирован­ным углом зрения, задаваемым их идеалистическими представлени­ями. Субъект постоянно — пассивно или активно — вырабатывает определенную программу и сам же расплачивается за нее, посколь­ку усматривает идеал, бога, благородную миссию в фиксированном принципе. Каждый из героев, и даже сам мертвец, спасает формулу собственного идеала по отношению к мертвецу. Каждый рассказы­вает, проживает и видит событие согласно проекции своего комп­лекса, своего стереотипа, за которыми стоит абсолютизация фикси­рованного "пунктика", приводящего субъекта к патологии. Инди­вид убивает себя во имя этого "пунктика", который диагностирует­ся не иначе как фиксирующий, но служит индивиду образцом мо­рального превосходства и потому высоко ценится. Несмотря на то, что фильм — японский, в нем показаны универсальные и для запад­ного, и для восточного человека стереотипы.

Преступник преподносит свою версию событий, хотя и платит за нее собственной жизнью. Он лично обвиняет себя ради достиже­ния тех ценностей, которые массовая стереотипия считает высшими и приводящими к победе.

Самурай выступает как фактор сопоставления комплексов. Од­нако, проанализировав его образ с помощью *"Словаря образов"*1 *—* "важный человек, ведущий за поводья белую лошадь, на которой восседает покрытая вуалью женщина", мы тотчас же распознаем в этом индивиде пораженца. Рассмотрев образы в свете онтопсихоло­гической интерпретации образов, — мы обнаружим их абсолютную точность. Тем не менее, точная интерпретация возможна только при условии точности субъекта, производящего анализ.

1 См. А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч.

286

**Идеальное "Я"**

Каждый из главных героев пользуется одним-единственным фак­том — и неважно, каким именно, — с целью восхваления самого себя. Такое возвеличивание собственной персоны впоследствии ста­новится убийственным. Приводящий к патологии "пунктик" изна­чально превозносится и эксплуатируется субъектом, однако посте­пенно становится основой для создания его социальной идентичнос­ти и превращается в маску, которую в момент кризиса субъект ока­зывается не в состоянии сбросить, потому что уже сросся с нею. *Субъекта убивает его собственная маска.*

Маска, используемая субъектом как инструмент власти в обы­вательских играх внутри семьи, с друзьями, с женщинами, с муж­чинами, избавляет своего носителя от ответственности за исполне­ние онтического призвания, присущего каждому человеку в силу одного только факта его существования. Тем самым совершается непоправимое преступление в отношении метафизических основ бы­тия. С физико-математической точностью действует диалектичес­кое правило причин: изначальные причины должны претвориться и привести к строго определенному результату.

Фиксирующий "пунктик" поначалу был почитаем, возлюблен, окружен мифическим ореолом и воплощаем, день за днем, в повсед­невной жизни. *Культивирование определенных деталей повсед­невной жизни перерастает в жесткую структуру, которая, в итоге, уничтожает пестовавшего ее субъекта.*

Рассмотрим фигуру отца шести детей, применяя вышеприве­денный принцип: наибольшую опасность таит в себе уверенность в том, что все хорошо, что наши убеждения и верования — истинны. Этот многодетный отец, который ищет спасения в словах и берет девочку на воспитание, каким он был раньше? Прежде всего, этот человек — лгун. Рассказанная им вторая версия событий в реаль­ности служит лишь его восхвалению и привлечению внимания к его личности. В свидетельских показаниях многодетного отца глав­ные герои — самурай и разбойник — предстают подлецами и слаба­ками. Следовательно, ничего не значащий человек растаптывает стереотип величия, который проецируется социальным контекстом на двух сильных мужчин.

287

Этот маленький человек возвращает веру монаху, но каков этот благодетель на самом деле? Ведь он мог помешать убийству, если верно то, что он при нем присутствовал. Или же он первостатейный обманщик (не говоря уже о том, что он вор), но в таком случае этот человек остается им и тогда, когда берет к себе девочку. И можем ли мы верить тому, что у него шестеро детей, что он вырастит найденную девочку? Может быть, он подобрал ее с целью примерить на себя высший идеал — идеал святости? Очевидно, что настанет день, когда монах уже не сможет сказать: "Бог мой, я люблю тебя потому, что ты меня избрал и возлюбил". Нет, он должен будет признаться: "Я люб­лю тебя, потому что один незначительный человек вернул мне веру в людей". Таким образом, опровергается метафизическое происхожде­ние призвания священника, служителя высшего.

В конечном счете, все восходит к маленькому человеку, который в реальности является самым ненадежным, что и показано в кино­картине. Посредством этого горемычного лишенца некоторые сте­реотипы получают обоснование и наделяются мифическим смыслом, возобновляя своею оперативность: девочка возвращается в его руки. Психология излишней опеки всегда является пропедевтикой пре­ступлений против существа человека, какими бы они ни были.

Необходимо возложить на человеческие существа всю полноту ответственности, характерной для цивилизованных людей, прекра­тив потчевать их кроличьей моралью. Дети — это целая история: можешь ли ты позволить себе завести ребенка? Сможешь ли ты содержать его и воспитывать?

Умный человек должен внимательно отслеживать ситуации, свя­занные с возложением ценностей на алтарь социальной системы. Тот, кому удастся преодолеть экзистенциальную шизофрению собствен­ного идеального стереотипа, должен критически подходить к исход­ным предпосылкам идеологических, поведенческих, аффективных, экономических, политических, юридических, литературных, художе­ственных принципов, принимаемых как само собой разумеющееся и служащих точками отсчета нашего экзистенциального опыта.

В конечном счете, человек возвращает себе веру в то, что приво­дит к возобновлению ошибки.

288

|  |  |
| --- | --- |
| **Урга. Территория любви** | |
|  | Сценарий: *Никита Михалков* |
| Режиссер: *Никита Михалков* В главных ролях: *Байарту, Бадема, Владимир Гостюхин* Композитор: *Эдуард Артемьев* | Производство: *Мишель Сеиду, Франция-СССР, 1991 г.* |
| Продолжительность: *118 мин., цв.* |
| Призы: *"Золотой лев" на кинофестивале в Венеции* |  |
| Сюжет: *между монгольским пастухом (Байарту), столкнувшимся с проблемой планирования семьи, и русским водителем грузовика (Гостюхин), застрявшим в степи, завязывается дружба. Пастух оказывает русскому гостеприимство, и тот в ответ доставляет его в город.* | |

**Феноменология стереотипов**

Необходимо выявить психологические стереотипы, которые пред­ставлены в этом фильме, производящем впечатление восточного вес­терна. В процессе проведения синемалогии должна развиваться спо­собность к определению типологии стереотипа, которую несет в себе конкретный актер. Одним это будет полезно для понимания себя, другим — как школа совершенствования в проведении синемалогии или психотерапии, вплоть до овладения всей точностью методики, которая позволяет определять всевозможные виды стереотипов глав­ных героев, — ведь в жизни, в обществе стереотипы те же самые.

У каждого человека своя типология, и на основе тематического отбора он ищет родственные стереотипы, тех, кто тематически отвеча­ет специфике его отбора. В определенный момент создается динами­ческий агломерат, в котором превалирует доминантный стереотип, или первичный селектор, после чего первая же ситуация запускает все экзистенциальное действие. Естественно, по завершении экзистенци­ального действия кто-то из носителей стереотипов выводится из игры.

Если целью действия мы будем считать жизнь, то из ситуации фильма все вышли с потерями. Однако если мы рассмотрим действие фильма согласно логике комплекса и экзистенциальной шизофре­нии, то, несомненно, все герои значительно продвинулись в укрепле­нии собственного стиля болезни: *стереотип каждого совершенству­ется как более вампирический, или более пассивный.* Патология, или пассивность, неотъемлемо присущая каждому стереотипу, усили-

289

вает собственное отравляющее действие, или, иначе говоря, умение приспособиться, подстроиться и замутить все движение.

Кроме того, надо отметить тот факт, что субъект видит только себя, в лучшем случае видит еще и того, кто непосредственно с ним взаимодействует, но не видит остальных четверых-пятерых, создаю­щих сеть: он не принимает их в расчет или прощает. На своем мони­торе сознания и отклонения он видит собственные ошибки и ошиб­ки того, кто находится рядом, но при этом ни один из этих двоих не считает себя жертвой. Таким образом, эти двое приходят в столкно­вение и периодически проявляют агрессию, которую изначально в них насадили пятеро-шестеро других. Как правило, в каждом агло­мерате подвергаются обезглавливанию лучшие — те, кто обладает самым большим экзистенциальным квантом. Худшие — те, кто с наибольшей механистической точностью осуществляют исполнение стереотипа, — спокойно продолжают свое пассивное существование. Таким образом, человечество ежедневно проходит круговорот выбо­рочного уничтожения самого себя: жизнь предоставляет нам новую порцию закваски, новую порцию свежего хлеба, а мы, вместо того чтобы есть этот хлеб, погружаемся в ожидание "грибка"2.

Все достижения научной мысли с триумфом превозносятся, одна­ко при этом они вовсе не решают проблемы человечества, а лишь укрепляют болезнь, патологические образцы поведения. Креативность давным-давно утрачена. Нобелевской премией награждают лишь тех, кто обнаруживает новые лекарства против болезней, и главным дей­ствующим лицом науки на нашей планете, захватившим все органы власти, является болезнь. Мы потеряли измерение креативности, бла­годаря которому — на основе природной естественности — можно пе­рейти на более высокие уровни развития, порождающие большие цен­ности: больше бытия, больше удовлетворения, больше таланта.

Я лично бывал в тех местах, которые изображены в фильме, и могу вас заверить, что в фильме нет ничего, что бы отличалось от той простой жизни, которую ведут монголы: обычно семья живет автономно, иногда может иметь фургон, но из того немногого, что у них есть, они извлекают все необходимое для жизни.

2 То есть, мы ждем, когда хлеб станет влажным, покроется плесенью, чтобы затем накормить им тех, кому стало плохо именно из-за употребления

290

**Биологический и психический циклы**

Фильмы такого типа пользуются большой популярностью у лю­дей с восточной психологией, поскольку в них есть элемент носталь­гии и поиска истоков. Как и во всех античных традициях, человек возвращается к истокам для того, чтобы вновь обрести идентичность собственной души. Однако если бы мы захотели обнаружить истоки человека в самом широком смысле, они оказались бы прахом: "По­мни, человек: из праха ты вышел и в прах обратишься".

На мой взгляд, в качестве первоисточника можно рассматри­вать "цивилизацию отхожих мест", поскольку она олицетворяет со­бой непрерывный природный цикл: человек ел, накапливал свои испражнения в предназначенном для этого месте, оттуда вновь из­влекал их для того, чтобы удобрить землю, и они превращались во фрукты и животных, которых он поедал, и так далее. Это — совер­шенный круг, но все зависит от точки зрения. Это — биологический цикл. Многих людей он полностью устраивает: когда я говорю, что жизнь есть выбор, это означает, что *субъект должен выяснить, какого уровня жизни он для себя желает.* Именно в этой точке начинают различаться биологический цикл и психическая эволю­ция3. Биологическая схема заключает в себе возможность креатив­ного выбора. *Исходя из собственной земной сущности, мы можем, прежде всего, осуществить бросок в метафизическое, а затем постараться воплотить это метафизическое в истории.* Прибли­жаясь к коренным глубинам собственного существования, мы пости­гаем бытие, и тогда бытие открывает нам всеобщие космические из­мерения. Бытие уже есть, но я, маленький человек, находящийся, так или иначе, в ситуации существования, что могу сделать? *Изоб­рести новый мир, новый образ жизни.*

Построение этого фильма безупречно, он "дьявольски" совер­шенен, поскольку открывается великолепной поэзией и затем "ре­тируется": Комбо отправляется в город, но вместо того, чтобы ку­пить презервативы, приобретает всевозможные игрушки, устремля­ется навстречу городским порокам (идет на дискотеку с напившим-

3 Подробнее о биологическом и психическом циклах см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. "Цикл биологический и цикл психический: метанойя", "От биогенеза к ноогенезу. Стереотип мужской и женской психоло­гии". Указ. соч.

291

ся другом, который распевает неподобающие для этой страны пес­ни и так далее). Город учит власти.

Картины простой жизни на лоне природы, превозносимые в филь­ме, - это всего лишь воспроизведение психоделических видений, инфантильные иллюзии, позволяющие осуществлять свою страте­гию тому, кто отдает распоряжения, превращая людей в безликую массу.

Этот оттенок в какой-то мере характерен для всех песен; повсю­ду присутствует этот вид "хипповости", неизменно превращающий­ся в дорожное покрытие, по которому движется каток, утрамбовы­вая людей одного за другим. Все мы закодированы согласно микро­схеме, мы существуем лишь постольку, поскольку эта микросхема предоставляет информацию о нас государству.

Если бы Комбо, посетив все необходимые учреждения, полицию и т.д., подошел ко всему с умом и рассмотрел возможность приобре­тения того участка земли, на котором он жил, — поскольку сегодня лишь частное владение является пространством, на котором можно чувствовать себя сколько-нибудь свободным, — то вместо дымовой трубы там по-прежнему виднелась бы урга — если не его, так одно­го из его сынов.

К чему я хочу вас подвести? Нет смысла застревать на уровне биологического цикла: необходимо изобретать нечто новое, однако при этом нужно не выступать против систем и законов, а знать их и использовать лучше, чем это делают те, кто ими заправляет. То есть, необходимо постичь суть всех схем, на которые опирается система — деньги, законы, языки, традиции — и поставить их на службу психической эволюции. Следует стремиться не к тому, что­бы быть последними, а к первенству, поскольку лишь оно дает законное право усесться под собственным любимым деревом и на­сладиться закатом, шумом ветра, пением жаворонков — столькими радостями жизни, которые, однако, прежде необходимо заработать и открыть для себя. И этого можно достичь за счет использования систем, имеющих силу в конкретный момент, а вовсе не за счет бег­ства или превращения в "Комбо".

Таким образом, эта синемалогия является также и призывом *повысить уровень собственной ответственности с тем, чтобы стать продуктивными творцами истории в соответствии с соб-*

292

*ственными амбициями,* и окунуться в работу по созданию оазиса, собственного окружения, того пространства, где еще возможна ме­тафизическая свобода для человека.

Извечная игра человеческой природы заключается в том, что­бы производить человеческие существа для осуществления непре­рывного круговорота биологического цикла. Если кто-то хочет выйти за рамки этого цикла, то *это его выбор, но тогда он должен быть способен с умом действовать в историческом измерении,* уметь распознавать нужные ситуации и использовать их во благо самому себе с помощью всевозможных действующих норм, законов, лазе­ек, но не противостоя им, поскольку и они составляют часть исто­рии, и все, что нужно — это грамотно их использовать.

293

**Гамлет // *Hamlet***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Франко Дзеффирелли* | Сценарий: *по одноименной трагедии Вильяма Шекспира* |
| В главных ролях: *Мел Гибсон, Гленн Клоуз, Алан Бэйтс, Хелена Бонэм-Картер* | Производство: *Дайсон Лавелл, США, 1997* |
| Оператор: *Дэвид Воткин* | Композитор: *Эннио Морриконе* |
| Призы: *Премия Девида ди Донателло в номинации "Лучший иностранный фильм"* | Продолжительность: *134 мин., цв.* |
| Сюжет: *римэйк трагедии датского принца (Гибсон), в котором основное внимание уделено фигурам из семейного окружения Гамлета.* | |

При специализации на какой-то одной конкретной культуре мы всегда рискуем показаться отличающимися ото всех, поскольку в какой-то мере отходим от действующей культуры, и поэтому иногда необходимо прибегать к посредничеству этой последней. Синемало­гия по этому фильму станет, в первую очередь, своеобразным кино­форумом, на котором с точки зрения онтопсихологической культу­ры будет рассмотрено классическое произведение Шекспира.

"Гамлет" — широкоизвестное произведение, но не потому, что оно действительно лучшее, а лишь потому, что английский язык навязал всем народам свою культуру. Не стоит забывать о том, что сегодняшняя культура зависит не только от политики — то есть от того, кто побеждает в войне, — но и от экономики.

Поэтому мы должны внимательно следить за тем, чтобы не жить культурой, которая основана на бизнесе, запрограммированном на международном уровне. Мы получаем не истинные сведения, а лишь те, которые составляют часть экономической стратегии. Наше "Сверх-Я", наш монитор отклонения, наши комплексы поддерживаются культурой, превозносящей посредственности.

Если бы мы встретились с известными режиссерами, мы бы заметили, что многие из них являются освященными шизофрени­ками. Пока у них есть их сумасшедший дом, их храм, они живы, но без того благоговения, которое им как своим жрецам дарит гос­подствующая в обществе шизофрения, они не в силах были бы ни заявить о себе, ни высказать свое мнение. Их посвящают в высшие

294

жрецы коллективной шизофрении; то же можно сказать и в отно­шении актеров.

Я могу понять такого автора, как Шекспир, лучше, чем других, потому что его породила великая культура, хотя сам он и не является по-настоящему великим, поскольку призывает к смерти. Однако мы можем воспользоваться его языком для того, чтобы заложить основы более точной культуры, базирующейся на жизнеутверждающих ка­нонах, ибо предпосылки ошибки нам уже известны.

Фильм полон шизофренических пассажей и призраков из женс­кой психологии, которые способны реактивизировать образы опреде­ленного типа, запустить своебразный вихрь, стремящийся захватить зрителя и заключить его в некое подобие туннеля. Тот, у кого некото­рые эпизоды вызывают сильные эмоции, должен постараться проана­лизировать их, потому что, когда его затягивают в воронку навязчи­вые идеи, происходит абсолютно то же самое. Он должен отследить не только сам факт того, что нечто его захватило, но и точный момент, в какой это произошло: конкретное слово, действие, вызвавшее любо­пытство, поскольку это — именно тот стартер, на крючок которого попадается неискушенный субъект в реальной практической жизни.

Основное содержание этого литературного нагромождения в ка­кой-то мере представляет собой мнемический след всех моделей высо­кой культуры, характерных для психологии белой человеческой расы (каждая раса обладает собственной культурной типологией).

При беспристрастном анализе все развитие действия предстает следствием нарциссизма ребенка, который вынужден реализовы­вать навязчивую идею убийства из-за того, что инициатива его эк­зистенциального "Я" оказалась фрустрированной. Тот, кто выгля­дит несчастным нежным принцем, на поверку оказывается винов­ником всего. Вокруг него, друг за другом, разрушаются все луч­шие мужчины и лучшие женщины. Очевидно, что в финале и он должен умереть: ему уже нечем "питаться", нет больше новизны, "свежей плоти".

Ему удается полностью завладеть материнским умом, постепен­но проникая в него на уровне психики. С моей точки зрения, он несет ответственность даже за смерть отца. Отец подвергается на-

295

вязчивой инкубации, типичной для негативной психологии "побе­дителя"4, со стороны сына — носителя "червивой позиции".

Именно этот последний программирует все события и всех уби­вает. Все его жертвы его очень любят; это люди, сосредоточившие в себе наибольшую жизненность и одновременно являющиеся теми, кого сильнее всех любит он: его отец, дядя, мать, Офелия, Лаэрт. Он организует это абсурдное безумие, засилье негативности с ее вынужденным повторением. Он сам запускает всю ситуацию, а за­тем способствует осуществлению каждого ее элемента.

Подлинный Шекспир, написавший "Гамлета", был ни кем иным как образованным неудачником королевских кровей. Напиваясь, он превращался в своего двойника. Для того чтобы понять Шекспира, нужно поставить себя на место шизофреника, которому не удается добиться трона и который обвиняет всех подряд в том, что ему не удалось получить того, чего он, по его мнению, заслуживал. Он про­возглашает себя непорочным, святым, которого все притесняют, и под этим предлогом ему удается всех уничтожить. Вдохновение для всего этого он черпает в причудливых ночных видениях, которые его мозг вырабатывает в пьяном состоянии.

Проведя глубокий лингвистический анализ, анализ костюмов, эпохи, можно разглядеть тройственность этого персонажа. Во-пер­вых, это исторический персонаж, принадлежащий к королевской семье, второй или третий по счету ребенок, фрустрированный в историческом, интеллектуальном и эмоциональном плане. Во-вто­рых, это пьяница, продукт раздвоения личности. И наконец, это монитор отклонения, обычный механизм, используемый негатив­ной психологией.

Исторический персонаж проживает свою месть, превращаясь в своего пьяного двойника, который распространяет смертоносную психологию. Однако время от времени он бросает осмысленные фра­зы, которые задевают за живое, то есть выражает свою раздвоен­ность в словах.

4 В действительности, тот, кто предстает "сильным" в негативном смысле, на самом деле таковым не является: он силен лишь в той мере, в какой пользу­ется авторитетом и доверием у жертв. Но сам он является жертвой машины, которая использует его, а затем от него избавляется; носитель негативной пси­хологии убивает других по мере того, как разрушает себя самого.

296

Его смертельная игра срабатывает, как только окружающие про­являют к нему интерес. К примеру, в некоторых семьях те, кто проявляет заботу о больном определенного типа, не только стано­вятся сообщниками его болезни, но и втягиваются в его игру, поэто­му данная группа людей постепенно разлагается, а несчастье про­должает победное шествие: ситуация, которую субъект взращивает в самом себе, обостряется.

Гамлет не просто приносит всем несчастья, он сам их создает. *Это мстительная стратегия, при которой вместо того, чтобы наказать самого себя, он переносит наказание на других.* Внача­ле он узурпирует чьи-либо чувства, затем начинает изводить этого человека и преследует его. На самом деле никому не удается проти­востоять ему, все заблокированы его семантикой, которая организу­ет их поведение.

Чтобы понять все это, необходимо проникнуть в самые мрачные аспекты собственничества, ревности, фрустрации. Любому человеку — в глубинах его частной жизни — знакомы те образы и мысли, которые возникают в определенный момент, в некоторой ситуации, когда человек желает, чтобы другой совершил проступок, и затем появилась возможность ему отомстить.

Психотерапевтический аспект данной синемалогии состоит в сле­дующем: необходимо с максимальным вниманием относиться к опре­деленным мыслям, которые бегут будто бы независимо от вас, — на­пример, потребность в том, чтобы другой совершил ошибку, потреб­ность отыграться на ком-то, либо же, в лучшем случае, одна из самых наивных фантазий может заключаться в том, что другой оказался в беде, и лишь ты можешь его спасти, — такие мысли всегда принужда­ют к осуществлению инфантильной мести. Если вы замечаете, что слишком много думаете о чьей бы то ни было вине, реальной или предполагаемой, отнеситесь к этому внимательно, потому что в это самое время в вас вызревает инфантильный, пустой монстр, который затем займется уничтожением, в первую очередь, вас же самих.

Таким образом, гамлетовская вспышка в этом мрачном шекспи­ровском творении представляет собой высокопарную проекцию сте­реотипного классического поведения, обусловленного негативной пси­хологией, которая прекрасно уживается с инфантильным критициз­мом: Гамлет, в сущности, раздувает наболевшие проблемы, так и не решая их.

297

**Легенды осени // Legends of the Fall**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Эдвард Цвик* | Сценарий: *по повести Джима Харрисона* |
| В главных ролях: *Брэд Питт, Энтони Хопкинс, Эйден Квинн, Джулия Ормонд, Карина Ломбард, Генри Томас, Кристина Пиклз* | Производство: *Эдвард Цвик, США, 1996 г.* |
| Оператор: *Джон Толл* | Композитор: *Джеймс Хорнер* |
| Продолжительность: *124 мин., цв.* |  |
| Сюжет: *полковник Ладлоу (Хопкинс), офицер американской кавалерии, уходит в отставку и поселяется на ранчо, где с помощью старого индейского вождя воспитывает троих сыновей: Альфреда (Квинн), Тристана (Питт) и Самюэля (Томас). Фильм повествует об упадке этой американской семьи в начале XX века.* | |

Этот фильм может показаться красивой историей, которая вол­нует и с новой силой пробуждает жизненные импульсы. Он такой красивый, приятный, умиротворяющий. Он учит понимать красоту природы как силу души, поскольку напоминает о непреходящей правде земли. Это — один из тех фильмов, в которых США обраща­ются к своему прошлому, так как в настоящий момент страна пере­живает глубочайший кризис идентичности ценностей. Есть только три ценности, которые она неизменно пропагандирует, — полиция, семья и ностальгия по историческим корням, по истокам великой Страны, земли, на которой смешались людские потоки со всей Ев­ропы. Эта легенда обращена к эпохе, которая не канула в небытие, а заложила мощь и первоосновы нации. События, разворачиваю­щиеся в фильме, охватывают практически целый век истории.

Таким образом, эта синемалогия позволяет многое понять в жиз­ни; я же постараюсь воспользоваться "идеологической монополи­ей" этого фильма для того, чтобы обучить вас чрезвычайно прак­тическим вещам.

Для начала следует пристально вглядеться в эту семью, владе­ющую огромными богатствами, и проанализировать игру, ведо­мую отцом, матерью, каждым из трех братьев, женщинами, слуга­ми, чиновниками, взаимосвязь экономики земли с экономикой го­сударства. Получая удовольствие от фильма, необходимо в то же

298

время подходить ко всему критически и рационально, чтобы в результате понять бессознательный проект, лежащий в основе всей этой истории и поведения главных героев. Речь идет о том, чтобы выяснить причины, приведшие к столь плачевным результатам, в цепи событий определить точки потери, обернувшие в крах благие намерения героев фильма, в котором изначально все кажется та­ким благополучным.

**Трансцендентность над первичными потребностями**

Когда я обучаю чему-либо, то выступаю как материалист: я обу­чаю не идеям, не мнениям, а тем вещам, которые движут всем. Обла­дая способностью научного прочтения тех основ, которые затем созда­ют конкретные вещи, я не стремлюсь донести до вас некие соображе­ния философской рациональности, некую методологию, знания неко­ей школы, отличающейся от всех других: я лишь указываю вам путь, который постепенно приведет вас к структурам, создающим успех. Иначе говоря, онтопсихология открыла способ обнаружения точки жизненной реализации. Если мы хотим обрести власть над жизнью, необходимо изменить себя, сообразуясь с природным "изо", которое соотносится исключительно с извечными законами универсума.

Если мы будем рассматривать этот фильм, исходя из рацио­нальных структур, присущих нашей культуре, то все в нем пока­жется красивым; но и столь популярный роман "Обрученные" — продукт культуры, программирующий на несчастья. Если же вме­сто этого мы прибегнем к экономическому образу мыслей — то есть, будем ориентироваться на улучшение, измеряемое в количествен­ных или качественных показателях, — то следует осознать, что для повышения продуктивности необходимо умение грамотно управ­лять. Этот же принцип первостепенен и с точки зрения индивиду­ального эгоизма. Онтопсихология основывается на исчерпывающем рассмотрении, с экономической точки зрения, всего того, что слу­жит благом в антропологическом смысле, а именно для человека.

К сожалению, произведения нашей литературы, наоборот, настой­чиво окунают нас в культуру несчастий. Мы занимаемся анализом инфантильного лепета поэтов, воспевающих катастрофы, в которых человек неизменно предстает обездоленным существом. Лейтмоти-

299

вом этого фильма становятся слова: "Как приятно погрузить руку в теплую кровь и вырвать сердце, освободив душу животного", или: "Стремиться в бой, чтобы встретить смерть". Но зачем тогда рож­даться? Зачем жить? В этом проявляется ничто иное как программи­рование на смерть, исходящее от культуры. Великий мудрец, маг — великий индейский вождь — в качестве основного культурного моти­ва прививает мальчику стремление к смерти. Так чего стоит филосо­фия, стоящая за этим фильмом? Как распорядились силой, жизнен­ной историей герои фильма? Необходимо подвести экономические итоги реализации: если личность себя реализует, первое, что она должна сделать, это добиться трансцендентности над своими первич­ными потребностями. Вслед за трансцендентностью над первичными потребностями приходит время для экзистенциальной трансцендент­ности. "Трансцендентность над первичными потребностями" означа­ет иметь достаточно денег, хороший дом, хорошую машину. К трид­цати-сорока годам первичные проблемы должны быть уже решены: речь идет о питании, одежде и определенной жизненной автономии. Трансцендентность означает наличие структуры, позволяющей обре­сти независимость от настоятельных, гнетущих потребностей, при­нуждающих "пахать землю". До тех пор, пока человек не реализует себя в определенной автономии, в превосходстве над первичными потребностями, нельзя говорить об управлении экзистенциальной трансцендентностью. Итак, посмотрим, удается ли членам этой се­мьи реализовать трансцендентность над первичными потребностями. Выполнение задач биологического цикла — уже большое достижение.

В сущности, этот фильм можно использовать как учебник по онтопсихологии: в нем прекрасно проиллюстрированы особенности поведения различных членов семьи.

Все герои фильма глупы. В начале фильма мы видим супружес­кую пару, но затем жена возвращается к себе домой, а полковник остается на своей земле. Почему она уезжает? В диалектике, разво­рачивающейся внутри этой пары, встретились два сильных характе­ра. В общем-то, он ее любил, но желал ею командовать. Ни один из них не шел на компромисс, ситуация была доведена до крайности, превратилась в некое "или-или", и в результате в этом скрытом армрестлинге побеждает он: по окончании войны индейцы уходят, его сыновья остаются с ним, он живет на своей земле и в своем доме,

300

а она может претендовать лишь на роль гостьи. Жена уезжает из-за того, что проиграла партию, однако, хотя ей и не удалось подчинить себе мужа, она сохраняет свое вездесущее семантическое присут­ствие. Она присылает вместо себя Сюзанну, как бы пробуждаясь в ней с новыми силами. Кроме того, находясь в отдалении, она превра­щается в миф, превозносится как некое священное присутствие. За­тем она возвращается, чтобы отступить уже по-другому, разрушив все планы мужа. Он намеревался выстроить политику согласия с индейцами, политику, основанную на новых взглядах, но жена все расстраивает, пытаясь таким образом отомстить: в глубине души оба испытывают агрессию по отношению друг к другу. Он совершил ошибку, женившись на такой женщине, да и она в свое время недо­статочно просчитала ситуацию. Она понимает, что в данных обстоя­тельствах ей никогда не одержать верх, и поэтому уезжает. Таким образом, это некое подобие любви-ненависти, которое возникает из-за стремления к первенству, основанного не на любви, а на желании завладеть и подчинить. Когда человек идет по такому пути, то есть полагает, что для счастья необходимо подчинить себе другого, это значит, что с ним что-то не в порядке. Эта женщина лишь ощущается внешне, как постоянная семантика, но мы не знаем, как она живет. Может ли быть, чтобы она все время сидела за столиком и писала? Нет, будучи неспособной добиться чего-то в жизни, она мстит за счет мифологизации. Мифологизация все освящает.

Герой не позволяет себя победить, с гордостью остается на сво­ей земле и с уважением ее отпускает, не давая сбить себя с толку, и в этом проявляется его величие. Но он ошибается, отдаваясь ассистенциализму, идя на поводу у жалости: никогда нельзя при­влекать к своим делам того, кого мы в свое время простили, потому что при первом же удобном случае тот постарается реализовать свою потребность в отмщении: ему необходимо компенсировать фру­страцию, которую он испытал. Индеец был вождем, и поэтому не мог любить того, кто одержал над ним победу. Ошибка полковника связана с политико-идеологическим великодушием: он ощущает себя великим человеком, отстаивающим гуманизм. Истребив тысячи ин­дейцев, он все же пощадил двоих-троих: комплекс вины настигает его уже после победы в войне. Поселить у себя в доме старого индейца — самая крупная его ошибка.

301

Таким образом, основная доля ответственности лежит на отце, однако, чем мать может оправдаться в собственных глазах, перед лицом жизни? Вся ее семья разрушена, и именно она позволила этому случиться.

В отношениях старого индейца и жены полковника угадывается флирт на уровне глубочайших клиторальных, но не сексуальных, эмоций. В конечном итоге, белая женщина уезжает, не выдержав на­тиска семантики индейца: без нее он смог бы почувствовать себя бо­лее свободным. Многие женщины сознательно испытывают отвраще­ние к определенной расе, однако в своих навязчивых фантазиях тя­нутся именно к ней. Например, если в ресторане за одним столом посадить негров, а за другим — белых, то вскоре во всех навязчивых мыслях белых женщин будет фигурировать половой член негра. Не­обходимо быть крайне внимательными к тому, что быстрее всего от­вергается на уровне логики, ибо оно является самым желанным на бессознательном уровне. Кроме того, индеец, это примитивное суще­ство, обладает логикой, отличающейся от нашей рациональности, и способен воздействовать на эмоциональность женщины: как раз наи­менее развитое может отравлять человеческие эмоции. Исходя из это­го, белая женщина разрушает всю свою семью, всего лишь исполняя волю того, кто сильнее. В конце концов, она тоже проигрывает: буду­чи воплощением матери негативного типа, она, если бы осталась с семьей, уничтожила бы одного-двух сыновей, но, по крайней мере, одному из троих, во имя себя самой, открыла бы дорогу к успеху. В фильме же, как мы видим, не спасается никто.

**Негативная женская психология**

В фильме мы видим двух молодых женщин. Одна — это Сюзан­на, на какое-то время превращающаяся в главную героиню, и вто­рая — молодая индейская девушка.

Сюзанна — избранная посланница, прекрасно сформированная собственной матерью; впоследствии она встречает свекровь, которой удается довести ее негативность до полного совершенства и помес­тить эту бомбу замедленного действия в семью. Почему в конце филь­ма она совершает самоубийство? Самюэль убит, карьера Альфреда сломана из-за брата, объект ее любви оказывается в тюрьме, а в роли

302

дирижера оркестра выступает все тот же старый индеец. Впрочем, не следует забывать о том, что никогда молодую женщину не разруша­ет непосредственно мужчина: изначально ее разрушение на уровне структуры осуществляет другая женщина. Мужчина приходит уже в конце и оказывается виноватым, выступая в конкретной ситуации в роли мусорного ведра. Семантически мать появляется в ключевые моменты эмоциональных перипетий семьи. Когда Тристан женится на индейской девушке, мать возвращается, и в течение двух-трех минут мы наблюдаем, как она осматривает свадебное платье, сокро­венный наряд. Это означает, что она семантизирует девушку, фор­мализует ее. Старый индеец не мог оказывать непосредственное вли­яние, но через женщину он воздействовал на всех. Поэтому в этой интимной сцене необходимо внимательно отнестись к тому, как мать прощупывает девушку, как руководит ею, вживается в ее диковатое тело. Возможно, она была тем единственным лесным цветком, де­вушкой, действительно подходившей Тристану.

Эта молодая девушка понимала очень многое, была наделена двой­ным умом — умом индейцев и умом белой культуры. Она многое ви­дела, обо всем знала, любила Тристана с детства, но не сумела защи­тить свою любовь. Она, столь многое понимавшая, оказалась не в состоянии отстоять собственное положение, своего мужчину: она под­далась важности того события, что важная дама возвратилась домой для совершения интимного обряда одевания невесты. Именно в этот момент она позволяет другой женщине полностью себя захватить. Из этой сцены уже понятно, что эта женщина будет запрограммирована на недоверие собственной интуиции, своему уму, на попустительство несчастьям, которые с ее помощью станут еще серьезнее.

На пути к разрушению женщина проживает два этапа: вначале она проходит через пустой эротизм, а затем — через черный ваги­низм5. Мужчина появляется после.

Когда женщина начинает действовать правильно, продвигается по своему пути, приводит в исполнение собственные планы, когда она красива и добивается успеха в полноте своей жизненности биологичес­кого порядка, ее тут же высматривает другая женщина. Ею может быть подруга, случайно подвернувшаяся женщина, мать, сестра — кто

5 Подробнее см. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ. соч., с. 94-100.

303

угодно. Выжидающая и испытывающая потребность в контакте жен­щина сближается с той, которая находится в состоянии благодати, и при помощи языка намеков, бесконечных взглядов, четко выверенных жестов, особых улыбок, тонкого эмоционального воздействия посте­пенно ее заполучает. Молодая и реализующая себя женщина6 подчи­няется этому влиянию, проживает, выбирая его; то есть, все дело не в превосходстве женщины, нуждающейся в контакте, а в содействии со стороны женщины-объекта, которая с удовольствием уступает. Так раз­ворачивается пустой эротизм: приятные ощущения при обмене висце­ральными, сердечными эмоциями. Существуют разновидности этого эротизма, замкнутого на себе самом. Вслед за этим (первый этап) по­является другая женщина, способная установить отношения по прин­ципу черного вагинизма (второй этап) и забрать у молодой женщины все, что только можно: это означает окончательную вампиризацию, полный захват. Молодая женщина позволяет полностью себя погло­тить и осознает это. Что касается женщины с негативной предрасполо­женностью, то она делает это, так как чувствует, что жертва этого хочет, что ей это нравится, и она делает это сознательно, не оставаясь в неведении. Женщине в позитивной форме кажется, будто эти ощуще­ния не несут в себе ничего опасного, не ведут к истощению, регрессу. Она думает: "В глубине души я получаю удовольствие, но ведь я оста­юсь все той же; я развлекаюсь, мне это нравится, но это вовсе не отра­жается на моем уме, красоте, возможностях и достижениях". Она не подозревает, что все это означает упадок, депривацию, снижение уров­ня оперативного ума, присущего эгоизму здорового субъекта. Субъект теряет ум, волю, инициативу, интуицию, то есть сразу утрачивает всю гамму активности, лучших импульсов, высшего ума, высших инстинк­тов и остается в состоянии зомбической посредственности. "Зомбичес-кой" в том смысле, что представляет собой лишь часть биологической массы и ничего больше. Жизненная энергия такой личности улетучи­вается, лидерство сходит на нет, и человек превращается в нагромож­дение клеток, живущих по заданной схеме в контексте, где превалиру­ют определенные стереотипы. Он теряет даже способность с умом

6 "Молодая" в том смысле, что находится в состоянии благодати, так как возможны ситуации, когда пустой эротизм осуществляет двенадцатилетняя девочка по отношению к пятидесятилетней женщине.

304

использовать нужные стереотипы7. Поэтому такой субъект расстается с выигрышными, функциональными стереотипами и остается с неиз­менными тремя-четырьмя, то есть, использует для самовыживания всего два-три инструмента. Все остальные уже выпадают из волюнта­ризма его личности, и свет гаснет. Это означает, что субъект теряет не только онто Ин-се — это было бы еще не так страшно, но и техничес­кую способность использовать стереотипы, культуру, воспоминания, привычки, знания: определенное поведение во время сделки, опреде­ленные особенности телефонного звонка и т.д. Он превращается в объект, наподобие компьютера, который до какого-то момента мог работать с десятью программами, но затем был упрощен до двух и перестал активизировать оставшиеся восемь. Его ум ограничивается, и он не понимает, что видит не дальше своего носа, что это уже не тот универсум, который он намеревался увидеть. При таком положении дел, куда бы ни направился субъект, он сам программирует собствен­ные несчастья, бедность, фрустрацию, вынуждает других обруши­ваться на него с обвинениями, постоянно его обкрадывать, осуществ­лять по отношению к нему исторический, экономический, бюрократи­ческий и культурный вампиризм.

Напротив, человек, находящийся в хорошей форме, организует те немногие вещи, которые он знает и понимает, в экономическую стратегию успеха. Он видит их и прогрессивно достигает своих це­лей, исходя из имеющихся возможностей.

Вышеописанную ситуацию можно сравнить с падением напряже­ния в электрической цепи, когда ток способен производить лишь эле­ментарные эффекты: более высокоорганизованные, более сложные операции ему уже не под силу. Первое, что выходит из строя, это самая совершенная, точная электроника: продолжает загораться толь­ко обыкновенная электрическая лампочка. Психическая энергия, по причине своей целостности и компактности, наделяет особой ролью синапсы нейронов определенных участков мозга, отвечающих за по­ведение в различных контекстах. Как только они погибают, утрачи­вается и способность к действию, субъект тупеет и отправляется на

7 Об эффектах имманентности негативного семантического поля см. А. Менегетти. Онтопсихология и психическая деятельность, указ. соч., а также А. Meneghetti. Il campo semantico. "Trasduzione informatica". — Roma: Psicologica Ed., 1997, p.87-97.

305

поиски несчастий, так как уже не способен реализовывать даже са­мый заурядный эгоизм, а значит, программирует других на то, что­бы они еще больше разрушали его самого. Это может объясняться и внутренней потребностью природы: животные также способствуют преждевременной смерти своего сородича, оказавшегося вне игры. Это — обычный синтаксис жизненных ситуаций, проявляющийся в любых аспектах, и чем больше субъект упорствует в приписывании вины другим людям, тем сильнее отупевает сам.

В этой игре эротизма выхолащивается лучшая часть ума — ума в экономическом, политическом смысле. Утрачивается не интуиция, шестое чувство, а способность регулировать особенностями использо­вания экстероцептивности нашего организма. Например, ты ведешь машину и не замечаешь того, что должен бы был заметить, именно на тебя обрушиваются всевозможные неудачи, ты опаздываешь на само­лет и т.д. Это — непрерывная цепочка. Таким образом, женщина должна самостоятельно взять на себя ответственность за отношения с окружающими женщинами. С другой стороны, виновата всегда именно жертва, потому что это она подпитывает ситуацию, приглашает, от­крывает доступ. То же самое вы можете увидеть в документальных фильмах о жизни африканских животных: лев или ягуар нападают, но приманивает хищника всегда сама жертва.

Предостережение состоит в следующем: когда женщина нахо­дится не в лучшей форме, она ни в коем случае не должна откли­каться на зов жертвы. Воровство не может стать источником жизни: жизнь — там, где есть заслуги, процесс метаболизации. Богатство приобретается собственным трудом, собственным приобщением и почти мистическим отношением к самым прекрасным вещам, кото­рые есть в природе, к определенным лесным ароматам, к близости земле. Достаточно заняться в своей жизни нужными вещами, чтобы равновесие восстановилось и все преобразилось. Для природы су­ществует только метаболизация, отвечающая какой-либо форме ре­шения: метаболизация становится возможной, если человек сумел "заслужить". "Заслужить" означает приобрести то, что соответству­ет пропорции, внутренней мере, проекту, которым мы наделены от природы. Существуют вполне определенные правила качественного сохранения собственного "Я", собственной личности. Например, неординарная личность не может подпитываться "глупой жертвой

306

с красивой грудью, красивым телом, как не может позволить себе и маленькое дельце, приносящее мгновенно тридцать-сорок милли­онов, но препятствующее уму в видении того пути, на котором можно зарабатывать непрерывно. Деньги тоже нужно уметь зараба­тывать правильно — так, чтобы всегда была гарантирована непре­рывность этого процесса. Во всем, в любом аспекте жизни присут­ствуют индустрия, эволюция, искусство. Чтобы обладать лучшим, необходимо всегда уметь хорошо функционировать, но никого при этом не обкрадывая.

**Психология первородства**

Я знаю, что больше всего в этом фильме зрителям нравится Тристан. В игре приносится в жертву Самюэль, наименее любимый и самый незначительный, и, в то же время, наименее опасный. Индеец воспитывает именно Тристана, потому что, будучи вторым ребенком, Тристан испытывает потребность в отмщении. Тристан красив, силен, умен, он все может; в чем же его ошибка? Он хочет самоутверждения в семейном контексте, хочет, чтобы его любили, как первенца. Он практически выставляет напоказ свой ум, стре­мясь занять гнездо, которое и так уже принадлежит ему: именно в этом кроется его погибель. Ему бы следовало вступать в диалекти­ку каждой новой ситуации с новым отношением, освободившись от роли второго ребенка, которую для него установила семья. Семья воспитывает его как второго, в то время как он чувствует себя первым: не зная жизнь как данность для самого себя, второй ребе­нок постепенно превращается в самого внимательного наблюдателя за тем, как обращаются с другими.

Если он уехал бороздить моря, то зачем вернулся с этим своим лошадиным шоу?

Его предел, его могила находятся там, где он рожден. Он жаж­дет одержать победу в войне, но она закончилась еще до его рожде­ния; жизнь помещает его вне этой войны, но он все возвращается и возвращается к ней, например, тогда, когда принимает в ней учас­тие, пытаясь любой ценой спасти младшего брата. Он постоянно берет на себя роль защитника: он хочет, чтобы семья им восхища­лась, превозносила его.

307

По моему мнению, второй ребенок наиболее подвержен воздей­ствию семейных стереотипов и видит свое величие в том, чтобы одер­жать верх над первенцем. Но стоит ему его одолеть, как его охватыва­ет комплекс вины, и думает: "Я победил его потому, что убил его". Второй ребенок не обладает собственной идентичностью, кроме той, которая была выстроена на соперничестве с первым. По сути, если он остается в семье, он практически всегда разрушается; если ему удает­ся одержать верх, то только потому, что он убил или обманул: ему никогда не удается стать великим с точки зрения норм, принятых в социуме. Благодаря своему уму, он часто оказывается лучшим, но если его любят больше всех, он остается внутри семейной ситуации. Тристан не раз побеждает, но неизменно принимает собственную побе­ду с комплексом вины. Например, когда гибнет Самюэль, его вины в этом нет, но, поскольку смерть Самюэля открывает ему дорогу к Сюзанне — женщине, которую любил и Альфред, то он чувствует себя убийцей, терзается комплексом вины из-за того, что Сьюзан отдает ему предпочтение, не понимая, что она выбирает его потому, что он — лучший.

В итоге торжествует навязчивое влечение к повторению, про­диктованное его ролью второго ребенка; он борется, постоянно ощу­щая себя вторым, пытается разрушить эту ситуацию, но, чем силь­нее он хочет ее разрушить, восстать, тем сильнее она связывает его изнутри. Второй ребенок более, чем кто-либо, нуждается во внут­ренней автономии.

В сущности, он остается с семьей, потому что хочет ее превзойти относительно ее же собственных координат и культуры. Он стремится преуспеть, следуя тем правилам, которым обучила его семья. Из этого рождается противоречие: он борется впустую, потому что постоянно идет на конфронтацию с другими, а другие — это его семья. Он не видит ничего, кроме этого, не чувствует окружающего мира; он поки­дает дом лишь однажды — тогда, когда бежит из него. В то время как младший из братьев отправляется на войну, а старший борется за пост конгрессмена (они проще находят себе место в окружающем мире), Тристан по-прежнему остается зажатым в тиски и растрачивает соб­ственный ум в непрекращающейся битве, ставшей для него самоце­лью. Он словно желает восстановить справедливость, отомстив тому, кто создал его вторым. Именно здесь кроется проблема: для семьи он

308

— второй, и он отождествляет себя с этой ролью, подчиняется ей, действует согласно ей. Он не борется за себя, за свою душу.

Он становится всеми любимой жертвой. Вначале он выглядит по­бедителем, но в итоге берет на себя вину за всю семью перед лицом полиции, государства: это он всех убил, а значит, будет наказан, не сможет больше появляться среди людей, даже в своей семье, и умрет смертью бродячего медведя. Зато его отца и брата никто не тронет.

Можно сказать, что лучший из всех заканчивает хуже всех: своим героизмом он разрушает карьеру брата и попадает в тюрьму именно там, где живут его брат с женой. Он что, не мог выбрать другую территорию, подальше от старшего брата? Тогда бы его не схватили: полиция начинает его преследовать не столько из-за кон­трабанды, сколько потому, что своими действиями он срывал пред­выборную кампанию брата, которого многие прочили в президен­ты; он всем мешает заниматься делом, так как всякая политика — это бизнес. Зачем продавать виски на территории, на которой со­здает свою империю старший брат? Раз уж эта женщина вышла замуж за другого, зачем ошиваться возле ее дома? Все это — "корот­кие замыкания" рожденного вторым.

**Психическая констелляция**

Есть еще один момент, являющийся ключом к этой красивой истории, которая в конце концов превращается в череду несчастий, никому не приносящих победу. Младший из братьев погибает, сред­ний живет в бегах, спасаясь от преследований закона, отец, на мой взгляд, не может быть счастливым, видя разобщенность своей се­мьи, да и мать, в итоге, ничего не приобретает, оказываясь в разру­шенной семье, следовательно, она тоже несчастлива. Старший брат возвращается домой, чтобы стать фермером, потому что ничего дру­гого ему уже не остается: таким образом, вся история заканчивается ничем. Что же всем движет, приводя к таким последствиям? В чем кроется ошибка этой семьи? Ту же самую ошибку совершаете и вы, когда у вас не идут дела: это ошибка, являющаяся константой ва­ших неудач. Здесь вся проблема связана с индейским вождем. Он — единственный, кто еще жив: старый индеец остается на своей земле, уничтожив последних, по его понятиям, злодеев.

309

Технически индеец является первоисточником всех неурядиц: при каждой новой смерти он совершает свой ритуальный танец над скаль­пом, осуществляя атавистическую месть. Его раса была истреблена физически, но месть к белым продолжает жить в уме, в сердце ин­дейцев. Ошибка семьи заключается в поддержании ханжеского асси-стенциализма в знак искупления и подтверждения собственного пре­восходства над потерпевшими поражение. Если вы приглядитесь к своей жизни, то каждый из вас сможет обнаружить в себе отдельные моменты ханжества: посмотрите, вы всегда спасаете того, кто слабее, считаете себя вправе поступать так, полагая, что когда-нибудь тот все поймет. Это означает посредством ассистенциализма культивировать отсталость, забывая о том, что неполноценный — именно в силу своей неполноценности — фрустрирован, а фрустрация составляет основу негативной психологии. Как бы мы ни любили этого человека, как бы ни поддерживали его, сколько бы ни протягивали ему руку помо­щи в виде денег, жилья, психотерапии, он будет находиться рядом с нами, являясь при этом неудачником, а значит, разрушать жизнь того, кто ему потворствует. Уже потому, что он фрустрирован, его психология реагирует стремлением к уничтожению того, кто ему по­могает; это чисто механический принцип.

Зачастую победители сознают свое превосходство, однако при этом оставляют рядом с собой неудачников, тем самым обрекая себя на поражение, потому что существуют правила, которые невозмож­но изменить своей любовью или величием. Если личность фрустрирована, то каждый новый шаг, каждое движение, ведущее победи­теля к росту, для нее — отрава. Такой человек становится полезным, помогает тебе, делает в трудную минуту все, что угодно, но что про­исходит, когда ты побеждаешь? Его недоговоренные фразы, слова, которые он использует, особенности его поведения, полунамеки — это постоянное разрушение, которым он занимается во вред победи­телю. Можно любить только лучшего. Невозможно любить отстало­го, сохраняя свое достоинство. В фильме это представлено с очевид­ностью: мы видим, что индейский народ разгромлен, и индеец, ко­торый в свое время был хозяином на принадлежавших ему землях, да к тому же еще и вождем, теперь работает в доме белого, бывшего полковника, принимавшего участие в расправе над индейцами: как можно поверить в то, что он преисполнен лучших намерений? Фру-

310

стрированных личностей мгновенно можно распознать по их пове­дению: прежде всего, они отличаются чрезмерной гордостью, так как несут в себе осадок естественных амбиций и, соответственно, потребность отыграться, восстановить утраченное равновесие. Фру­страция такого типа — отравляющая внутри, немиролюбивая — характерна для любого индивида, который в чем-то неполноценен по отношению к себе психически или биологически.

Помогая многим вокруг себя, мы сами оказываемся в опаснос­ти. Часто наше превосходство на уровне внешних достижений при­водит к нашему отставанию в тактике внутреннего знания. Поги­бель семьи таилась именно в этом: великолепный Тристан, такой умный и хитрый, обожавший индейца, был избран на роль превос­ходной приманки, благодаря которой стало возможным разруше­ние всей семьи. По моему мнению, отдельные кадры из фильма были вырезаны, но было бы интересно понаблюдать за игрой глаз между пожилой женщиной, Изабеллой I, и индейским вождем: в женщине ощущается неизбежная покорность семантике, предписы­вающей ей удалиться, чтобы индеец смог с большей свободой дей­ствовать, разрушая семью, хотя он и пользуется для этого психоло­гией женщины, которая не владеет ситуацией полностью. Эта жен­щина находит предлог для своего отъезда: холодная зима и страх перед медведями, но как она жила там раньше, пока шла война?

Итак, вся игра основывается не на позиции силы старого индей­ца, а на незнании белыми стратегий бессознательного, которые, на­против, прекрасно известны индейцу. Все великие маги знают те пути мести, которые таит в себе бессознательное. Впрочем, они не­знакомы с путями креативности, иначе способствовали бы развитию собственной расы.

Практически нам показана семья марионеток, управляемых се­мантикой невероятно фрустрированного человека — так я могу обоб­щить все, что мы видим в этом фильме. Что должен был сделать старый полковник? Оставить индейцев в покое на их земле и само­стоятельно продолжать свой путь. То была война, и ничьей вины в этом не было. Если краснокожие были побеждены, это случилось по их вине: тот, кто проигрывает, всегда виноват. Зачастую под видом милосердия и ассистенциализма программируется убийство. Нужно еще посмотреть, поступаем ли мы принципиально из сострадания к

311

другим или из попустительства к собственным недостаткам. Я пола­гаю, что скудость ума, призывающая помогать самым бедным, имеет диалектическую природу. Бедняк прекрасно умеет нащупать слабое место, обработать нас и взять верх над нами: и это именно тот, кто, как нам кажется, испытывает самую большую потребность в любви к нам, должен быть нам благодарен, не может без нас жить, был бы без нас никем. Крах всех великих людей всегда был вызван пороком в их семье, и никогда — силой противника8. Как же следует посту­пать? Прогрессивно создавать лучшее, не теряя из виду главную цель, связанную с успехом: все остальные последуют за тобой сами собой. Проецируя все эти факты на собственное существование, не­обходимо всегда идти туда, где есть функциональный утилитаризм. В таком случае многих смертей удалось бы избежать: Самюэль стал бы генералом армии, Альфред — президентом США, Тристан — богатым помещиком в Индии, возможно, махараджей, а Сюзанна — совсем другой Сюзанной. Полковник, если хотел иметь дело с индей­цами, должен был держать их у себя в подчинении, но уж никак не в своей семье. Великий не может находиться на одном уровне с ничтожным, потому что тот пребывает в состоянии фрустрации, ис­пытывает потребность в отмщении, и мы не можем изменить ход его мыслей. Даже если явно он не делает ничего плохого, он семантизи­рует несчастье. Таким образом, необходимо последовательно разви­ваться в соответствии с собственным проектом экзистенциального аутоктиза и не претендовать на то, чтобы другой нас любил, не строить иллюзий. Все как в истории с орлом и курами: если помес­тить орла к курам, через неделю он начнет вести себя, как курица. Итак, еще раз подчеркиваю, что в этом столь волнующем филь­ме все приводилось в движение семантической злобой старого ин­дейского вождя. Впрочем, я мог бы сказать, что это была диалекти­ческая борьба двух негативных личностей: старой женщины и ин­дейского вождя, поскольку, если бы молодой индейской девушке удалось полностью завоевать Тристана и привить ему психологию индейцев, они бы приобрели власть, экономику и богатство белой семьи. Таков был бы победный путь, лучший выход, но тут вмеша-

8 "Семья" в смысле "эмоционально значимого окружения"; там, где чело­век черпает максимальную эмоционально-чувственную поддержку, находится его слабое место.

312

лась старуха со своим пустым эротизмом и черным вагинизмом. Старый индейский вождь не был ясновидцем, мудрецом, он лишь хотел по-мужски отомстить, но забыл о подводных камнях женской психологии. В конце, увидев молодую девушку убитой, даже ин­дейский вождь не танцует свой танец скальпа: он проиграл партию. Что ему достается в итоге? Слепота и чужие письма: он строит свое величие на том, что пересказывает письма своих жертв. Победите­лей нет; кругом, как ни посмотри, полное поражение.

Данная синемалогия стала прекрасной возможностью приобщиться к простой, беспристрастной логике, присущей проявлениям Ин-се в каждом из нас. Если вы стремитесь к росту, то необходимо научиться дипломатично воплощать Ин-се в жизнь, не пытаясь от чего-то увиль­нуть. Поняв, что именно требует своего воплощения, нужно реализо­вывать это, не позволяя себе ханжества, и мало-помалу отфильтровы­вать, отбирать созвучное нам. Нельзя служить двум господам.

Если человеку удается устранить собственный комплекс, он об­ретает свободу. К сожалению, логико-историческое "Я" любит ком­плекс: человек любит причины собственного несчастья. Именно в этом состоит страшная проблема. Даже когда человеку необходимо излечиться от психосоматического заболевания, например, от опу­холи, он продолжает любить причины своего недуга, но если не изменится он, то никто и ничто ему не поможет.

313

**На гребне волны // *Point break***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Кэтрин Байглоу* | Сценарий: *Рик Кинг и У.Питер Илифф* |
| Продюсер: *Питер Абраме и Роберт Л.Леви* | Производство: *США, 1991 г.* |
| В главных ролях: *Патрик Суэйзи, Киану Ривз, Лори Петти, Гэри Бъюзи* | Оператор: *Дональд Питерман* |
| Композитор: *Марк Айшам* | Продолжительность: *122 мин., цв.* |
| Сюжет: *группа серферов грабит банки для того, чтобы покрыть свои расходы, прячась при этом под масками бывших президентов США. Агенту ФБР (Ривз) удается внедриться в их банду и загнать в угол главаря (Суэйзи) и его бывшую девушку (Петти).* | |

Этот фильм развивает идею высочайшего героизма, однако с самого начала в нем все "проедено червяком".

События сменяют друг друга в неудержимом вихре, однако в итоге все подвергается системному разрушению. В финале преис­полненный героизма главный герой просит агента ФБР позволить ему догнать большую волну: доступ к цели всей его жизни открыва­ет ему терминатор. Это — самый жестокий удар, какой только мо­жет быть нанесен гордости и величию человека, во всем превосходя­щего других. Его унижает не настоящий человек, а робот, который внедрился в стратегии человеческих взаимодействий и задал "точку разлома"9. Спасается лишь другой робот: начальник полиции.

Люди, окружающие робота, — друг-полицейский и девушка, — прекрасны. Вокруг него сосредоточена огромная сила людской стра­сти. Даже эмоции от столкновения с морской стихией он понимает лишь благодаря тому, что подражает другим. Робот не способен самостоятельно понять, как человеческое существо переживает эмо­ции. Он осознает это уже вслед за кем-то.

9 В оригинальной версии фильм назван "Точка разлома". *Прим. пер.*

314

**Натуристическое Ин-се**

В этом фильме мы не видим близких отношений между людьми; все взаимодействия поверхностны. Даже у серферов, которые про­изводят впечатление закадычных друзей, отсутствует внутренний контакт. Похлопывания по спине, отсутствие церемоний еще ни о чем не говорят: в их отношениях нет эмоционального сопережива­ния, эмпатии, стремления пережить душевный подъем вместе с дру­гом, всем сердцем, отдавшись волне белого жизненного эротизма.

Например, когда робот-полицейский прикасается к девушке, она покрывается мурашками. Мурашки — это защитная реакция, с помо­щью которой организм выражает отторжение. Руководствуясь рацио­нальной логикой, девушка ложится с ним в постель, однако необходи­мо всегда улавливать сущность организмических реакций, потому что ум может быть охвачен навязчивой потребностью в сексе, в то время как организм абсолютно ее не испытывает. Мурашки в фильме вызва­ны не холодом, потому что когда человек чувствует прилив настоящего эротизма в его организме происходят изменения на клеточном уровне, и по всему телу разливается ощущение сладостной неги.

Кроме того, настоящий серфинг дарует ощущение скольжения по трепетно нежной, словно бархатистой коже человека, волне, и нужно суметь ее приласкать. В фильме же мы не видим внутреннего контак­та даже с природой, потому что на самом деле природа в своей белой эмпатии проявляется иначе: она проникает внутрь и не распаляет субъекта, а приводит его в состояние спокойного созерцания, дарует откровения, расслабляет. Переживание стресса при контакте с при­родой свойственно шизофреникам, таким, как большинство совре­менных молодых людей, которые оказываются "на природе", но не "внутри" нее. Шизофреник не способен воссоединиться с водой, не­бом... Он желает этого контакта, но не может его достичь, и поэтому происходит увлечение философией хиппи, наркотиками, тусовками. Но даже тогда, когда молодые люди собираются вместе, они ощуща­ют себя жертвами, а не главными лицами в контексте действия.

Природа — это элемент нашего ума, но не его цель; это здоровая биология, которая, тем не менее, не может заменить нам душу. Душа бессмертна, даже если мы ею не живем, — это факт. Мы можем ис­пользовать природу, но не должны видеть в ней самоцель, потому

315

что в таком случае мы оказываемся отрезанными от сути всех вещей. Нередко при прогрессирующей шизофрении наблюдается лихорадоч­ное, роковое стремление к определенным реке, воздуху, скале, кото­рые на самом деле становятся тем местом, где субъект находит свою смерть10. Если индивид отдается природной стихии, не будучи транс­цендентным по отношению к ней в своем уме, не превосходя ее в своей рациональности, то природа его убивает. Мы должны отка­заться от фидеистической убежденности в спасительной силе приро­ды: человек должен и природу использовать в своих интересах, со­храняя при этом трансцендентное отношение к ней.

**"Двойная мораль"**

Давайте перейдем в нашем анализе на более практический уро­вень: невозможно победить, преследуя чужие преступления. Внутри у этих трех полицейских — сущий ад. Насколько проницательно они ведут расследование вовне, настолько же они опустошены внутри. Тот, кто при определенных обстоятельствах поступает на службу в полицию, уже не может от нее отказаться, чтобы не обрести в душе печать осуждения, чтобы не по чувствовать себя неудачником, сла­баком, не дотянувшим до идеала системы. То же самое происходит с теми, кто покидает какой-либо священнический орден. Разумеется, это лишь комплекс, все это не имеет отношения к истине, однако субъект продолжает чувствовать себя заклейменным.

Тот, кто ошибается, должен платить: неважно, будет он распла­чиваться вовне или внутри себя. Молодой агент тоже должен запла­тить за совершенное убийство другого полицейского. С другой сто­роны, кто докажет, что он был вынужден стрелять? Может быть, это он и был идейным организатором всего, лишь притворившимся жертвой? А друг-полицейский, дающий ему возможность скрыться, был его сообщником... Таким образом, молодой агент тоже укрепля­ет систему: после того, что он сделал, будут созданы более жесткие законы. Тот, кто, занимая определенное место в структурах власти, совершает явное преступление, предоставляет в распоряжение сис­темы новые оковы, поскольку законы возникают всегда как реак­ция на причинение вреда, признанное опасным.

10 См. главу по фильму "Пикник на Висячей скале". *Прим. пер.*

316

Если мы прибегнем непосредственно к онтопсихологической ло­гике, то окажется, что система противостоит любым проявлениям души. Система обладает собственными функциями, но необходимо научиться ее использовать, не позволяя убедить себя ни в чем та­ком, что побуждало бы ее любить или нападать на нее: нужно жить в системе, не принадлежа ей, поддерживая в себе состояние атарак­сии и постоянной отстраненности.

Систему следует использовать тогда, когда нас вынуждает к это­му социальное насилие — для того, чтобы сохранить равновесие в собственной экономической, исторической, политической автономии. Социальные институты, если грамотно их использовать, могут обес­печить улучшение и защиту миллионам индивидов, неспособных жить самостоятельно, — это подобие механической матери, инкубатора для множества неспособных. Однако не стоит попадать внутрь него, по­тому что, как только это случится, человек начинает исполнять одну из двух ролей: робота-полицейского или героя. Эти роли являются взаимодополняющими элементами, с помощью которых система па­разитирует на человеческой расе. Мы должны освоить третью доро­гу: отличное сотрудничество при полной трансцендентности над все­ми механистическими хитросплетениями системы. Следует изучить ее и использовать, руководствуясь равновесием собственного ума.

Стоит человеку хотя бы частично втянуться в описанный процесс, он тут же оказывается полностью захваченным: как только ты начи­наешь стрелять по манекенам, ты выбираешь кровавую оргию, и внут­ри тебя обосновывается смерть, структурируя тебя согласно логике системы. Героический персонаж должен плохо кончить, потому что он — преступник, в то время как второй персонаж должен исполнить обязанности полицейского: это игра, в которой противники ведут друг друга к опустошению на радость торжествующей системе.

Героический персонаж вводится для того, чтобы всколыхнуть и привлечь людские чувства. Обращаясь к нему, я бы сказал: "Чего же ты хочешь? Ты ищешь волну? Просто волну и ничего больше?". Он искал волну для того, чтобы оказаться "по ту сторону". "А, значит, тебя интересует запредельное, нечто, что находится по ту сторону, но ты уверен, что таким способом ты его достигнешь?". Множество удовольствий, и даже множество переживаний мисти­ческой прозрачности, доступны уже здесь. Таким образом, нужно

317

познать рай здешний, ну а затем, когда в экзистенциальном изме­рении все с избытком исполнено, неизбежно состоится переход в метафизическую запредельность11. Участь волны — разбиться о берег, а на смену ей придет другая. Нужно проживать волну, но не бороться с ней и не сопротивляться.

Каков же идеал? Каковы истинные ценности? Что правильно? Что надлежит делать? Ответ кроется и существует только там, где движение, динамика, напряжение, неудержимое стремление оправда­ны, выступая как соразмерность потребности и результата. В нагро­мождении идеологических искажений и продуктов социально-эконо­мического, или индивидуалистически-экзистенциального, программи­рования для того, чтобы воздать должное логике ценностей, (то есть логике, подтвержденной процессом и результатом), необходима точка отсчета, способная одновременно послужить точкой опоры, или же функциональной реальностью, обеспечивающей согласованность про­цесса, или движения, с целостным достижением действующего кванта.

Итак, любая диалектика, теория или гипотеза может являться слепком с функциональной реальности, ее выражением — а значит, отличаться от спорных логических построений, оторванных от ре­альности, — лишь в том случае, если метод, рациональный процесс, теория, диалектика организованы в соответствии с проекциями или координатами прочтения, свойственными пятнадцати выделенным феноменологиям онто Ин-се12. Именно они являются критериями, обосновывающими, оправдывающими и выявляющими функцио­нальность реальности по отношению к полагающему субъекту (от­дельному индивиду или группе).

Философия шизофрении отрезает доступ к идеалу, к рубежам экстаза. На самом деле все герои живут в постоянном страхе, словно мелкие воришки, вынужденные красть свою долю счастья; они все время находятся в бегах, будучи изгнанными из оазиса этой планеты: по закону они уже больше не могут ни на что претендовать. Напро­тив, с умом используя и заранее просчитывая систему, можно в соб­ственном внутреннем порядке обрести запредельное уже здесь.

11 См. A. Meneghetti. "La morte come rientro nell' atto raccolto in se". L' In Se' dell'uomo. Op. cit.

12 O пятнадцати характеристиках онто Ин-се см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. Указ.соч.

318

**Адвокат дьявола // The Devill's Advocate**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Тэйлор Хэкфорд* | Сценаристы: *Лэрри Коэн, Джонатан Лемкин, Тони Гилрой по одноименному роману Эндрю Найдермана* |
| Продюсеры: *Арнольд Копелсон, Арнон Милчэн, Энн Копелсон* | Исполнительные продюсеры: *Бэрри Бернарди, Стив Уайт, Тэйлор Хэкфорд, Майкл Тардосс, Ирвин Стофф* |
| В главных ролях: *Аль Пачино, Киану Ривз, Шарлиз Терон, Джеффри Джоунс, Джудит Айви, Крейг Т. Нельсон* | Производство: *Warner Bros, Lathers, США, 1997г.* |
| Оператор: *Анджей Бартковяк (А.О.К)* | Продолжительность: *140 мин., цв.* |
| Композитор: *Джеймс Ньютон Ховард* |  |
| Сюжет: *Кевин Ломаке (Ривз) — молодой преуспевающий адвокат из Филадельфии, женатый на Мэри Энн (Терон). Основатель и глава одной из самых влиятельных юридических корпораций Нью-Йорка - Джон Милтон (Аль Пачино)* — *делает ему заманчивое предложение, предлагая работу в своей компании. Ломаке принимает предложение, однако вскоре узнает об истории любви его матери с новым патроном и обнаруживает, что является его сыном.* | |

**Чувствительность к происходящему в экосистеме и сетевой эффект**

Обсуждение этого фильма выходит за рамки классического сине-малогического исследования на основе онтопсихологической методо­логии и, собственно говоря, предназначена не для всех, посвящая лишь "избранных".

Несмотря на то, что получивший широкий резонанс фильм *"Ад­вокат дьявола"* внутренне противоречив, с его помощью можно обострить чувствительность к происходящему в экосистеме. Необ­ходимо научиться быть рациональными, найти точный способ пове­дения, уметь выбирать свою позицию в системе, ибо показанные в фильме ситуации так или иначе возникают.

319

"Сетевой эффект" реально существует, но до сих пор не подда­ется контролю. Следовательно, необходимо вновь обратиться к мое­му объяснению данности семантических полей, поскольку сетевой эффект возникает как динамический концентрат (или концентриро­ванная динамика), вектор которого точно ориентирован на нанесение вреда конкретным людям. То есть, за кажущейся хаотичностью, за совокупностью внешне случайных действий и якобы не связанных между собой событий проступает точное направление, "нацеленное на...", устремленное не ко всякому, а к конкретному человеку, одно­му из тысяч, миллионов, миллиардов. Необходимо вернуться к кон­цепции монитора отклонения широкого радиуса действия, не застре­вая на обросшей седой бородой легенде о дьяволе.

Как функционирует монитор отклонения? На нашей планете, в нашей цивилизации, на площадях наших городов внезапно скла­дываются определенные ситуации. Из ничего, "на ровном месте" может возникнуть целая цепь несчастий: застигнутые врасплох люди нивелируются, становятся "крайними", так и не поняв, откуда на­чал виться этот клубок злоключений.

Поэтому — первый аспект — сетевой эффект определяется двумя полюсами: на одном из них находится тот человек, который руково­дит скрытым проектом, регулирует магнитные поля огромного сете­вого пространства, а на другом — тот, кому предназначена семанти­ка. Конечно, этой семантикой управляет сильная, преследующая определенную цель личность, а не находящийся поблизости зауряд­ный человечек. Это можно наблюдать в любой области — политике, финансах, в мире кино и театра. Глупые исполнители чужой семан­тики служат только "массовкой", усиливающей заданную динамику и увлекаемой изначальным вектором. Из стартовой точки прокла­дывается колея, в которую попадает масса мыслящих живых су­ществ, питая динамо-машину. Речь идет не о примитивном магичес­ком воздействии, а о механизме, находящемся в руках тех, кто уме­ет управлять глобальной силой психической интенциональности. Это люди, обладающие *высшим сознанием, способные режиссировать окружающую действительность — не всю, а только представля­ющую интерес на данный момент.*

Второй аспект: этот вектор может возникнуть в силу тематичес­кого сближения доминантных комплексов, концентрирующих вы-

320

сокий уровень энергии. В сущности, люди объединяются в группу на основе тематического отбора, и комплексы каждого человека начинают звучать в унисон. В результате группа сливается в еди­ный поток, следует в одном направлении. Цели совместного дей­ствия могут быть разными, но, в любом случае, общи всем: убий­ство, идеологическое воровство, навязчивые идеи, шизофрения. Таким образом, так называемый пласт бессознательного рождает неистового монстра. Бессознательное является хранилищем выс­шей энергии, составляющей психическую интенциональность. В определенный момент масса взрывается, что не происходит случай­но: энергия конвергируется согласно вектору, запущенному меха­низмами с типологией монитора отклонения. Как следствие, возни­кает эпидемия, происходит несчастье, массовая бойня. Итак, *на основе тематического отбора доминантных комплексов, из мно­жества людей отбираются участники определенного события,* которое может быть религиозным, политическим или спортивным — это не имеет значения.

Далее — третий аспект — существует вероятность того, что в присутствии выдающегося человека, обладающего высшим уровнем психической интенциональности, может развернуться как комплек­суальная интенциональность, так и интенциональность, транслируе­мая интересом ума, отличного от человеческого. Под "человеческим" имеется в виду ум этой нации, этого контекста, этой религии, этой констелляции. Таким образом, провоцируется противостояние сил, даже если его не понимают и не видят. Не стоит связывать вышеска­занное с магией или сионизмом, поскольку на данном положении вещей покоятся несущие структуры психической интенциональности нашей планеты. Если появление высокоразвитой личности не прохо­дит незамеченным, незамедлительно возникают противоречия, диа­лектические столкновения различных интересов, отнюдь не вызван­ные обычными проблемами сосуществования индивидов. Конечно, об этом написано столько книг: в том же Апокалипсисе мы находим отзвук подобных ситуаций. Иными словами, все великие книги, превозносимые человечеством, тем или иным образом повествуют об этих противоречиях, передают этот опыт, постичь которые под силу лишь единицам. Остальным дано читать, изучать, но никогда не понять воистину. Даже такие крупные проблемы, как СПИД и нар-

321

комания, следует рассматривать в этом ключе. Существуют сферы непосредственной власти, конфликты в которых происходят не в силу юридических, экономических, психологических трений или партийных распрей, а по причине отстаивания интересов, поляриза­ции и перестановки сил, служащих утверждению определенной экзи­стенциальнойтипологии и исключения другой.

Что позитивно, а что негативно? У каждого своя точка зрения, свои установки. Естественно, что добро и зло мы измеряем по про­екции собственного интереса. Поэтому для нас хорошо все то, что нам подходит, и плохо — все, нам противостоящее. Следовательно, мы принимаем аксиомы, которые отражают нашу позицию, нашу проекцию, и могут вовсе не совпадать с Ин-се, с силой энергии, жизнеспособной самой по себе.

Этот фильм помогает представить многоликую реальность нашей жизни, хотя анализ экосистемы, воспринимаемой чувствами, может дать искаженную картину действительности и снабдить знаниями, вы­зывающими страх. Ощущение опасности не покидает массу невроти­ков, спиритуалистов, парапсихологов, псевдорелигозных деятелей, шизофреников: все они видят мир, полный духов, и страшатся его.

Фильм демонстрирует всю подноготную невроза, шизофрении, религиозных сект и т.п. Можно сказать, что в кинокартине показаны люди, на поверку оказывающиеся инструментами экосистемной энер­гии, переплавляющей широчайшие слои человечества. Как невротик, так и шизофреник, наркоман или сектант-экстремист ведомы и пону­каемы, поскольку не сумели достичь точку собственного индивиду­ального равновесия.

Если человек, кем бы он ни был, способен на реализацию пропор­ционального совпадения онто Ин-се с логико-историческим "Я", он может спокойно шествовать как в своем маленьком мире, так и на возможных просторах великих исторических свершений, руководству­ясь всегда эталоном собственной эффективности. Следовательно, су­ществует рациональность, постепенность прогрессивного метаболичес­кого движения, приводящего к успеху и выводящего на более высокий уровень продуктивности; в противном случае, теряется точность, про­порция рациональной простоты, коей является человек в самом себе.

Центр тяжести располагается именно в человеке: от эгоистическо­го обретения себя в бытии налаживается вся экосистема жизни. В

322

противном случае, тот маленький, но нагоняющий страх комплекс по селективному телетайпу напитывается энергетической динамикой всех комплексов данного контекста. И тогда рождается Молох, Левиафан, дьявол — все то, что опрокидывает норму существования человека.

К примеру, появление в фильме многократных отзвуков и отго­лосков, акустический резонанс с эффектом грома не стоит рассмат­ривать как пустую выдумку. Таким путем приподнимается завеса над реальностью, к которой мы подступаем с неожиданной сторо­ны. Следовательно, внешне незначительные детали, крохотные эпи­зоды сочленены с другими, крупными событиями, влекущими за собой весомые последствия. Естественно, значительные события связаны с маленьким человеком, с ничем не примечательными шаж­ками подобно тому, как большой динамит соединен с запальным шнуром, с маленьким стартером, как атомная бомба подсоединена к электронному детонатору. Иными словами, всегда есть та ма­ленькая деталь, которая вызывает взрыв в огромном пространстве. Нет такой внешней силы, которая способна навлечь неминуемую опасность, поскольку, пребывая в спокойствии собственного инди­видуального порядка, человек — всемогущественен, он все может. Суть такова: побеждать нужно не вовне, а внутри. Именно индиви­дуальная реализация способна вызволить любую энергию, поднять целый мир. Потеря внутреннего оборачивается потерей всего. Сле­довательно, утрата пропорции, меры самого себя приводит к потере меры всецелого.

**Свобода воли**

Этот фильм вызывает на разговор о проблемах морали, и сейчас я остановлюсь именно на них, хотя киноповествование открывает горизонт иных, высоких измерений и знаний13.

Герой Аль Пачино ставит вопросы, выдвигает проблемы, касаю­щиеся жизненного выбора. Свобода воли — это большие возможнос­ти и неизбежный риск одновременно. Поскольку ты есть то, что то­бою выбрано, твое состояние точно соответствует совершенному вы-

13 Концепция свободы воли будет рассмотрена также в следующей главе, в материалах синемалогии по фильму *"Матрица",* на примере которого объясня-

323

бору. Каждый из членов человеческого сообщества говорит: "Я сво­боден, я все понимаю, нет никого, на меня похожего". А в результа­те мы получаем безликую массу. Общество без конца предлагает идеалы, возможности, церкви, конституции, матерей, педагогов, но все это не отменяет неотъемлемость свободы воли. Ты — свободен: ты непрестанно создаешь себя. Следовательно, свобода воли наделя­ет безграничной силой и властью, но становится "палкой о двух концах", если попадает в распоряжение инфантильных людей.

Методологическая простота онтопсихологии неизменна: "ты есть то, что выбираешь". В этом смысл самосозидания, и потому не стоит выгораживать себя, обвиняя мужа, жену, любовника и т.п.

Персонаж, представленный Аль Пачино, олицетворяет логику, которая позволяет понять, что положение человеческого существа имен­но таково. Жена адвоката занималась сексом с его отцом, оценившим случившееся следующим образом: "В любом случае, ей было прият­но". В итоге, женщина сходит с ума и обвиняет своего "совратителя". Это та деталь, на которую следует обратить внимание. Мне нет дела до дьявола: его образ отражает логику, внутренне присущую выра­женным в кинофантазии фактам. Если мы все еще способны исполь­зовать элементарную рациональность здравого смысла, то должны обратиться к фантазийному сюжету с целью обнаружения возможной для главного героя альтернативы, которая позволила бы ему не прий­ти к столь плачевному результату. Например, если человек болеет, нищенствует, выброшен из игры, то каковы причины его бедственного положения? Логистика, представленная в фильме дьяволом, демон­стрирует корень ошибки (с момента отъезда адвоката из своей дере­вушки). Какова же наилучшая жизненная позиция человека, облада­ющего амбициями, отдающего примат воле и ответственности?

Молодой человек, оказавшись в данной ситуации, должен был воспользоваться случаем и взять идущее к нему в руки всемогу­щество. Он же, напротив, начинает критиковать эту силу. Есть ли у него право обсуждать и осуждать власть после того, как он использовал ее вдоль и поперек? Мать говорит: "Но он тебе дал эту квартиру, дал это, дал то!". Однако сама она, шестнадцати­летняя бедняжечка, с которой никто в большом городе не разгова­ривал, доверяется дьяволу и затем проносит через всю жизнь чув­ство вины, ходит в церковь ради вознесения хвалы Господу! А тут

324

еще эта верная женушка. Чего она хотела? Какими достоинствами обладала? Красота? Но для того, чтобы быть красивыми, необхо­димы труд, целеустремленность, последовательность; она же без­дельничала, незаслуженно упиваясь нарциссизмом. Поначалу кра­сота может поддерживаться тщеславием, однако ее расцвета мож­но достичь только в результате рациональной эффективности дей­ствий субъекта.

В сущности, когда жена адвоката смотрит на себя в зеркальце и видит в нем жуткий лик, не стоит создавать алиби, утверждая, что страшилище в зеркале — это дьявол. Безобразное обличье — это отра­жение самой женщины, такой, какой она стала внутри себя. Портрет Дориана Грея обнажает психологическую реальность. Жены такого типа тщеславно гоняются за успехом, то есть с инфантильной агрес­сивностью цепляются за статус и имидж, жаждут денег, шуб и светс­ких приемов, — в общем, всего того, о чем обыкновенно мечтают домохозяйки. Я считаю, что единственная противоречивость персона­жа дьявола состоит в превознесении жены адвоката. На его месте я бы сказал оскорбленному мужу: "Если она вела себя как путана со мной, то могла быть такой и с кем-нибудь другим. Ты полагаешь, что это я начал приставать к ней?". Произошедшее — выбор самой женщины.

Лично я не слишком серьезно отнесся к этому фильму, посколь­ку в нем наблюдаются ужасающие логические противоречия в экзи­стенциальном, религиозном и философском аспектах. Многократно повторяется фраза из Евангелия: "Вот, я посылаю вас, как овец среди волков"14, в которую Христос вкладывал совсем иной смысл, отличный от представленного в фильме, в котором это изречение предвещает неизбежность кровавой бойни, неизбежность краха и па­дения, безысходность и тщетность, разрушение и мертвого бога, жизнь ради смерти. Такой смысловой обертон призван оправдать инфанти­лизм всех тех, кто не желает день за днем, мгновение за мгновением критически утверждать самих себя, принося ради этого необходимые жертвы.

По сути, молодой адвокат не совершает по-настоящему собствен­ный выбор, но лишь исполняет указания, подчиняется. За обликом так называемого дьявола можно разглядеть объективную позицию онто Ин-се. Дьявол олицетворяет благоприятный случай, возмож-

325

14 Евангелие от Матфея. Гл.10, п. 16.

ность получения власти, которую упустил адвокат. Следовательно, свобода воли в реальности приводит к драме, поскольку зачастую проявляется в выборе действия, воспроизводящего комплекс.

Но процесс существования предполагает воплощение онто Ин-се. Онто Ин-се — это проект, семя: желудь может прорасти или сгнить, развиться или зачахнуть. Какая типология, форма, какой гумус бу­дут сопровождать рост? Как будут пущены первые корни? Дерево будет тянуться в направлении скалы или рассвета? Все это проявится в процессе развития. *Совершенный в истории выбор становится сопричиной существования.* Ты выбираешь такого друга? Это по­влечет определенные последствия. Ты выбираешь эту женщину? Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Ты выбираешь такую карьеру? Соответствующие последствия неизбежны.

Онто Ин-се, с момента своего сотворения, воплощения в челове­ке, с момента своего проявления в пространстве и времени, стремит­ся к совершенству. Несомненно, онто Ин-се всегда занимает выиг­рышную позицию, при условии, если не обросло в существовании грязью. *К сожалению, ты делаешь выбор уже после того, как выбрал самого себя.* Например, если маленький ребенок симулиру­ет боль в животе, чтобы не ходить в школу, то временно облегчает свою участь. Затем он повторит удавшийся прием, на основе кото­рого научится отлынивать от трудностей. Однако, в конечном сче­те, останется без диплома и потому не сможет состязаться с други­ми на жизненной арене. Это простейший пример.

Канва фильма сводится к фиксации "Эдипова комплекса". Мо­лодой человек, услышав от матери, что она любила в своей жизни кого-то сильнее, чем его самого, вместо того, чтобы воспользоваться удачным стечением обстоятельств, делает выбор, который, по его мнению, сможет больнее ранить отца, и упускает то, что могло бы принести успех ему самому. Стремление задеть отца — самый худ­ший выбор, но именно его совершает молодой адвокат.

Если мы обратимся к исходным правилам онтопсихологии, то увидим в фильме мать, помышляющую только о церкви и боге, незримого отца и сына, который обнаруживает, что мама принадле­жала кому-то другому и находит способ ранить соперника. Поэто­му, действие фильма может быть рассмотрено как банальная суб­лимация фрейдистского "Эдипова комплекса".

326

Следовательно, рассмотрение событий с точки зрения онтопсихо­логической простоты показывает, что в каждой ситуации есть опти­мальный выбор, это давно известное правило. И оптимальность пре­дусмотрена уже на среднем уровне существования, когда до совер­шенства еще далеко. Если человек крайне болен, это означает, что он утратил доверие жизни. Структуры, способы поведения логико-исто­рического "Я" полностью потеряли способность к эмпатическому кон­такту с онто Ин-се, и "Я" блокируется. У субъекта формируется зомбическая психология: он влачит свое существование автоматичес­ки, как растение, как бездумный исполнитель. Однако представим себе посредственного человека, у которого еще сохранились корни, еще живого. Быть или не быть живым — в высшей степени реальный факт. Например, на каком бы расстоянии я ни оказался от человека, я незамедлительно определю, жив он или мертв. Если он живой, с ним можно взаимодействовать: можно начать дело, с ним можно говорить, вместе обедать. Но если человек мертв, любое наше совместное дей­ствие обречено на провал. "Мертвый" — это тот, кто полностью отбро­шен, отлучен от источника своего онто Ин-се по причине собственной логики и способа мышления. Такой человек не в состоянии быть по­средником дела, жизни, эротизма, доставляющих удовольствие и мне15. Мертвым является тот, к кому жизнь потеряла всякий интерес.

Вот почему, если вы остановитесь ради разговора с посредствен­ностью и, даже зная о том, что собеседник намного ниже вас, рас­кроетесь перед ним эмоционально, то сновидение вырисует смерть, разрушение, убийство, исходящие от того, кому вы раскрылись, ибо он уже умер внутри себя. Иссякший человек не эффективен, поскольку утратил рациональность выгодного соразмерения жизни с самим собой. Дело не в том, наносит ли он мне вред: этот человек отрезан от логики жизни. Как это произошло? По причине совер-

15 Например, если я разговариваю с другим человеком, то он, несомненно, будет стремиться занять наилучшую позицию, позволяющую ему быть самим собой. Но с какой стороны бы я не подступался к мертвому, везде наткнусь на мертвеца. Мертвый может подчиняться или противоречить, но, в любом случае, не преследует разумных деловых целей, ему выгодных и интересных. Я, как другое живое существо, не имею понятия о том, как обращаться с таким чело­веком. О чем бы он ни говорил и что бы ни делал, он всегда идет против самого себя, и если я вступлю с ним во взаимодействие, но пожну все печальные последствия этого общения.

327

шенных ошибок, в которых воспроизводилась та или иная типоло­гия комплекса, системы: человек сообразовывался с внешним и потому потерял собственное богатство, забросал камнями собствен­ный источник, дающий критерий существования, могущество воле­изъявления — свободу.

Итак, даже неприглядная ситуация открывает благоприятные возможности, предоставляет выбор, указывает на спасательный вы­ход. Среди множества вариантов всегда есть один оптимальный, позволяющий добиться максимума. Каким образом? Прежде всего, укрепляется корень твоей жизни, затем обеспечивается многосто­ронность существования, далее утверждается твое достоинство и наконец все то, что для этого необходимо. Таким образом, речь идет о выборе того, что приносит мне успех уже сейчас, но нацелено и на будущую самореализацию. Например, если молодой специалист, едва получив диплом, заживо хоронит себя в банке, все кончено. Он может проработать в банке пять, десять лет, отложить немного де­нег и потом выйти на новый виток жизни. Парень идет служить в милицию? Все предопределено: он получает зарплату, но на работе ему нужно не думать, а только подчиняться, и потому молодой слу­житель не упражняет критическую способность своего онто Ин-се, оставляя невостребованным источник жизни. *Только безоглядный риск в суровых условиях реальности закаляет субъекта, стиму­лирует непрестанный рост и позволяет лидировать в жизни.* Следовательно, свобода воли существует для того, чтобы человек выбрал то, что считает наиболее выгодным для себя как в данный момент, так и с точки зрения будущего. Но как сделать выбор ре­бенку? Важно всегда выбирать наилучшее, пусть и в незначитель­ный момент. Многие люди, напротив, думают: "Я подчинюсь, все исполню". Система не гарантирует тебе жизнь, она не может обеспе­чить свободу воли, поскольку главное для системы — заботиться о себе самой, о своих средствах, отстаивать свою точку зрения. Систе­ма — это общее правило, в рамках которого все должны быть при­близительно одинаковыми, потому что общий распорядок обеспечи­вает машине продвижение вперед. Свою индивидуальность, соб­ственную глубинную экономику субъект должен пестовать сам, на­ходясь в постоянном компромиссе с внешним порядком. Следова­тельно, можно служить системе, культивируя в себе животворный

328

уголок. Такой выбор производится постоянно, не только каждый день, но и каждый миг. Именно по причине свободы воли люди страдают: у животных нет свободы, и живется им хорошо. Они лишь следуют заданному природой системному порядку, но чело­век наделен способностью как противоречить природе, так и тво­рить вместе с ней. То есть, человек может либо слепо исполнять, либо противоречить, либо активизировать развитие. Именно это свойство и делает человека человеком. Можно сказать, что в основе существования человека лежит выбор; и это прекрасно, восхити­тельно.

**Закрытые системы**

*Закрытая система — это все то, что общество гарантирует как окончательно определенное.* Тем, кто желает идти вперед в качестве лидера, я дам следующий совет: будьте осторожны по от­ношению к закрытым системам.

С закрытыми системами следует играть "по касательной", ис­пользовать их по мере необходимости, не позволяя им захватить себя полностью. Например, долгосрочный банковский заем, пожиз­ненный контракт с государством, членство в какой-то партии, даже принадлежность семье — все это закрытые системы. Семья имеет смысл только в рамках необходимости продолжения рода и совсем не предусматривается компонентами бесконечного роста субъекта. Бытующий расклад обязывает взрослого человека, ставшего мамой или папой, всячески "крутиться", чтобы помогать своим отпрыскам и заботиться о них. Тем самым изначально устраняется возможность непрерывного исторического самосозидания. Следовательно, субъек­ту необходимо научиться поддерживать семью согласно узаконен­ным правилам, но одновременно оставлять за собой пространство свободы. Подспорьем тому служат развод и брачные контракты. Нужно прибегать к компромиссу и отстаивать право на совершение свободного шага, не прибегая к противозаконным, выходящим за рамки нормы действиям. Закон — это коммуникативная система, устанавливаемая государством; это способ применения силы в обще­стве. Следовательно, необходимо знать, изучить все системные прин­ципы группы, государства.

329

Человек, оставшийся свободным, никогда не запиравшийся в си­стеме, спокойно может ею управлять, ее оплачивать и при этом под­держивать неприкосновенность собственной свободы. Такое отноше­ние обогащает ум, развивает умную изворотливость и осторожность, что позволяет обрести мерило реальности в самом себе. Таким обра­зом, человек научается схватывать суть ситуации и утверждать себя, ничего не разрушая. Сохранение пропорционального равновесия в каждый миг неизменно приводит к развитию. Таким образом, свобо­да воли состоит в равнозначности власти, которой я наделен: я могу выбрать одно или другое, метаболизировать то или это. Однако, выб­ранное мною, в свою очередь, создает меня самого.

И когда человек начинает задумываться о себе в конце попусту растраченной жизни, то его онто Ин-се предстает дьяволом. Это оно разрушает, изничтожает субъекта: "Смотри, как ты меня использо­вал, чего ты тут натворил!". Правосудие, основанное на честности порядка вещей, вершится внутри нас, и онто Ин-се, которое могло бы стать богом и обожествить человека, обличает его в очевидной глупо­сти, и именно оголтелость собственной глупости распинает его. При­чем страдание и недовольство испытываются до тех пор, пока чело­век еще что-то понимает. Затем он настолько далеко отходит от воз­можности понимания, что даже эти чувства перестают его посещать. Если бы ад существовал, то все равно оказался бы бесполезным для многих людей, поскольку они не поняли бы даже адских мук. Рай и ад составляют проблему умных, чувствительных людей, сталкиваю­щихся с реальностью на иных уровнях, в других формах. Следова­тельно, измерение возможного, открытого для власти онто Ин-се, кри­сталлизуется в структуру выигрышных позиций. Наибольшие опас­ности подстерегают нас в раннем детстве, и необходимо помнить о том, что каждый из нас родился через "закрытую" систему и преодо­лел действительно серьезные препятствия. И если уж нам удалось справиться с теми трудностями, то под силу одолеть и иные. Неиз­менна не внешняя, а внутренняя ошибка — способ, стиль жизни. Та­ким образом, мы возвращаемся к элементам многофакторной этио­логии, однако все проблемы решаются на основе техничного испол­нения возможного. Это должно происходить миг за мигом и в соот­ветствии с внутренней сутью человека. Ясно, что субъект сначала должен достичь нулевой точки — точки собственной чистоты.

330

Речь не идет о всеобъемлющем онтовидении. Точка чистоты оз­начает, что субъект осознает онто Ин-се, улавливает его импульсы и пропорции. То есть устранено, удалено вытеснение, и его содер­жимое вновь включается в круговорот жизни. Беспрепятственная циркуляция онто Ин-се очищает воду жизни, и субъект становится способным увидеть себя целиком, следовательно, раз за разом со­вершать оптимальный выбор. Как поступить тому, кто забросил собственную жизнь и сбился с пути? Настойчиво работать, не со­здавая много шуму и не утешаясь верованиями и мистицизмом, то есть действовать с конструктивной рациональностью, в каждый момент выстраивая наилучшее.

Очень часто человек заключает себя в футляр, которому припи­сывает большую важность. Но в один прекрасный день он отправ­ляется из запертой клетки на пенсию: система заставляет работать, высасывает все соки и выбрасывает. Вначале тебе придается значи­мость, видимость лидера, а потом от тебя избавляются. И тогда ты — никто. Поэтому, возвращаясь к фильму, необходимо отметить, что ошибкой молодого человека было не только и не столько тщес­лавие: если мы хотим вести анализ на уровне оперативной экономи­ки существования, то должны учесть, что молодой адвокат посто­янно выбирал все закрытое и отгороженное. Отдача и доход от закрытых систем поступали, но выхода из них не было. Берешься выстраивать карьеру юриста? Стремишься стать крупным полити­ком? Все зависит от того, как ты себя ставишь в выбранной дея­тельности: если при тебе осталась свобода, ты сможешь манипули­ровать легальными структурами, не останавливаясь на них. И на­оборот, как только ты позволил втянуть себя внутрь системы, в какой-то момент начинает функционировать исключительно мони­тор отклонения, главенствуют правила послушания и постоянство, обусловленное инерцией и привычкой. Или же приведем пример из области биологической потенции молодежи. Представитель моло­дого поколения размышляет приблизительно так: "Я молод, поэто­му могу делать все, что захочу, могу заниматься сексом, разъез­жать повсюду, знакомиться со всеми, с кем пожелаю". То же самое происходит, когда у человека есть некоторая сумма денег, и он швыряется ими направо и налево, вместо того, чтобы вложить в развитие, приумножить и обратить в успех. Молодость должна быть

331

посвящена не выставлению напоказ своей сексуальной силы, не чрезмерному ее потреблению, а искусным инвестициям своих спо­собностей. И тогда, вместо того, чтобы довольствоваться только плотью, в один прекрасный день можно прийти к духовному экста­зу через биологический порядок. Все зависит от изначального вкла­дывания жизненного капитала, который затем преумножается и миг за мигом обновляется. Но пока мы неимущие и маленькие, мы должны удовлетворяться такими же маленькими шажками. Затем, от малого, мы зарабатываем десять, потом сто, тысячу, миллион. Следовательно, власть, выбор, свобода расширяются, и тогда сво­бода воли становится дискреционной властью над собой и окружа­ющими. То есть, человек достигает той точки, в которой освобож­ден от всего, что обусловливает других людей.

Свобода воли существует, однако почему она возможна? Сво­бода волеизъявления определяется квантом власти, интенциональ­ности. Это означает, что я могу идти туда, куда пожелаю. Как я вкладываю свои силы, в какое положение ставлю? Я могу выби­рать, однако это не выбор между всем и ничто, мне предоставлены некоторые возможности. Онтопсихологическая чувствительность по­зволяет выбрать наилучший путь: мы располагаем безошибочным критерием онто Ин-се, однако необходимо уметь его учуять. Онти­ческая интуиция существует, множественная равнозначность влас­ти волеизъявления существует. Она безошибочна, поскольку при­рода, посредством "изо", сливает в стройный хор звучание всего сходного и близкого. Мой ум пребывает на определенном уровне, я сам являюсь квантом власти и силы. Но как и куда стоит вклады­вать мое достояние? Какой облик нужно ему придать? Следова­тельно, исходя из того, кто я есть и чем обладаю, я могу придти к большему, ведь все движется. Определить наилучшее очень про­сто: любая вещь, которая мне максимально подобна — моя. "Изо" откликается, поскольку высокочувствительно резонирует со всем тем, что ему глубинно близко. Это происходит, если человек не погряз в ошибках, если не ставит других, отца или мать, выше и прежде самого себя. Я утверждаю себя в выборе всего, что со мной сходно не ради превалирования над другими людьми: я важен, потому что незаменим в выстраивании собственной жизни. Следо­вательно, речь идет о тотальной эгоцептивности. Онто Ин-се руко-

332

водствуется неизменными требованиями: вступая во множествен­ные отношения, оно, согласно химическому закону, направляется туда, где находит себе подобное. Все то, что наиболее близко ему, способствует его росту. Выбор неподобного, пусть совсем немного отличающегося, вызывает отчуждение. Данный закон действует не только на духовном уровне, обусловливая также и состояние мате­рии. Квант Ин-се обладает определенной формой. Если Ин-се раз­вивается в подобии с собственной внутрисущностной формой, то рост, усиление, обогащение непреложны и непрерывны. Если инди­видуальное пространство продолжает шириться, и субъект совер­шает действия, требуемые уже завоеванным уровнем, то конкрети­зирует еще больше свои высшие задатки, достигает максимума. Необходимые действия отчетливо видны, если вы спокойно владее­те свободой воли.

333

**Матрица // *The Matrix***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Энди и Ларри Вашовски* | Сценарий: *Энди и Ларри Вашовски* |
| В главных ролях: *Киану Ривз, Лоуренс Фишберн, Кэрри Энн Мосс, Глория Фостер* | Производство: *Джоэл Силъвер, США, 1999г.* |
| Оператор: *Билл Поуп* | Композитор: *Дон Дэвис* |
|  | Продолжительность: *144 мин., цв.* |
| Сюжет: *действие происходит в недалеком будущем. Компьютерного хакера по имени Нео (Ривз) неожиданно начинают посещать вещие сны, благодаря которым он вступает в контакт с Морфеусом (Фишберн), предводителем группы "информационных пиратов", восстающих против власти Матрицы, искусственного интеллекта, управляющего жизнью на Земле. Благодаря капиллярно вводимому в человеческий мозг психоделическому образу, внеземным сущностям удается отбирать у человечества энергию, поддерживая его в кататоническом состоянии. Люди же совершенно уверены в том, что их мир реален. По примеру Морфеуса мятежники уповают на Нео: в нем видят того долгожданного спасителя, появление которого предсказала женщина-оракул (Фостер).* | |

**Информация и семантическое поле**

Зачастую я сталкиваюсь с необходимостью давать разъясне­ния, которые сложно донести до большинства, хотя они и описыва­ют факты, касающиеся всех.

*Реальность* — *это факты.* Информация, которая до нас дохо­дит, — это всегда контролируемая информация: огромные заголовки газет по всему миру, по сути, являются составной частью экономичес­ких и политических стратегий еврейского ума США. Все крупней­шие газеты и телевизионные программы, стремясь продемонстриро­вать собственную осведомленность, подхватывают одну и ту же ин­формацию, тиражируют ее. Так, например, однажды ночью в Ита­лии — между Остией и Чивитавекьей16 — тысячи людей, а также пилоты самолетов наблюдали на небе блуждающие огни. Реальность иной цивилизации, сосуществующей с нашей, человеческой, земной реальностью, вовсе не является выдумкой. Эта реальность не знако­ма большинству людей, так как для встречи с ней необходимы хо-

16 Города в центральной части Италии. *Прим. пер.*

334

лодный ум, интеллектуальный скептицизм, научный подход, мате­матическое чувство пропорции, точность суждений; все это обяза­тельно должно сопровождаться максимальной эмоциональной отстра­ненностью и осмотрительностью на социальном уровне.

Иными словами, в мире есть немало людей, которые обладают этим знанием, но не имеют ни малейшего желания доводить его до остальных, поскольку бессмысленно пытаться пробудить тупое боль­шинство, изменить бюрократическую систему государства.

Приступая к разработке гипотезы о мониторе отклонения, я уже имел представление о многих факторах, относящихся ко взаимодейт-вующим на нашей планете реальностям. Открытие монитора отклоне­ния стало настоящим прорывом, потому что, если обнаружить вне­шний, автономный механизм и синхронизировать его в качестве чуж­дого агента, отличающегося от жизненного органа, вовсе несложно, то отследить этот механизм в симбиозе, на уровне синапсов, подчинен­ных жестко заданной схеме, для внедрения которой используются ис­ключительно сами синапсы мозговых клеток, то есть, в синапсы про­никает искажающий элемент, организующий их в замкнутую круго­вую схему (а значит, урезающий определенные реакции и органичес­кие проявления нашего организма до чисто механического функцио­нирования, то есть функционирования монитора отклонения) — с од­ной стороны, кажется достаточно простым, но с другой — совершенно немыслимым. Тем не менее, превалирует именно эта цивилизация, ко­торая, создавая машину за машиной, в итоге обрела способность акти­визировать механическую схему в определенном участке организма. Я мог бы охарактеризовать ее как *вектор, направленный на один и тот же результат:* вот что такое монитор отклонения.

Сейчас в мире накапливается серьезная научная библиография,17 не находящая применения, в которой можно неожиданно натолк­нуться на описание того, что соответствует в действительности. Но, если человек понял, что все это — правда, как он должен себя вести? С большим умом, большей рациональностью, большей от­ветственностью .

В сущности, даже и в политическом отношении мы не знаем, каково положение дел в бывшем Советском Союзе: нет никаких

17 Из множества статей назову статью Сьюзан Прайс "Nexus" в журнале "New York Magazine", 1995, октябрь-ноябрь.

335

документальных подтверждений, тем не менее, и там знакомы с описываемой здесь реальностью. Давайте вспомним о том, что инте­рес Советского Союза к онтопсихологии начался с интереса к се­мантическому полю. На самом деле, семантическое поле — это зна­ние, которым обладают лишь мудрецы, оно недоступно машине.

Овладеть знанием семантического поля — значит обрести огром­ную власть. Вы занимаетесь его изучением, понимаете его в примене­нии к лечению или к узкому окружающему контексту, однако я хочу напомнить вам о том, что с помощью семантического поля можно приобрести просто невероятные знания, и расстояние при этом не имеет никакого значения, так как семантическое поле подразумевает понятие *"универсального агента".* Волны, сотовые телефоны, кото­рыми вы пользуетесь, — эти футлярчики без проводов, с антеннами, позволяющими поддерживать спутниковую связь, — свидетельству­ют о существовании коммуникационного пространства, о том, что достаточно выйти на линию, чтобы установить контакт между двумя точками. Эти две точки могут быть удалены как на пять или на тыся­чу метров, так и на десять тысяч километров; с помощью сотового телефона вы говорите из Бразилии с другой точкой планеты, и все это возможно благодаря существованию пространства, в котором ус­танавливается контакт, коммуникация. В конце концов, все так на­зываемые соединения уже имеются. Семантическое поле является в этом отношении непревзойденным; машина в широком смысле, теле­видение, сотовые телефоны, Интернет, цифровые технологии и т.д. — все это чрезвычайно несовершенные формы того, что представляет собой передающая способность семантического поля.

В сущности, семантическое поле — это преобразователь образов. Монитор отклонения — это искажающий момент, безосновательно конструирующий образы. В конечном счете, знание — это образ: не образ, в представлении художника и не фантазийный образ, но все же это образ. А что такое образ?

Когда вы хотите кому-либо что-либо сообщить, вы несете в себе некое представление, логику, соображение, образ, нечто целостное. Это то, что затем вы переработаете в эмоции, слова, в энергию, в факты, в бюрократию, но у истоков всего этого стоит образ, связан­ный с интуицией: комплекс — это один образ, интуиция — совершенно другой. То есть, речь идет о формулах, векторах, которые затем пере-

336

дают причины реальности; это формы, знаки, за которыми, с помо­щью которых или посредством которых разворачивается означающее, распространяется информация. Итак, вы должны отдавать себе отчет в том, что всякий раз, когда вы используете сотовый телефон, вы присутствуете в незримом, но реальном информационно-энергетичес­ком мире, который технически функционирует в сфере толлерантнос-ти, задаваемой в физическом смысле семантическим полем.

У истоков любой культуры находятся онто Ин-се и семантичес­кое поле. Тот, кому удается постичь эти две ипостаси образа, обла­дает тотальной реальностью знания.

***Реальность "Эшелона' и Big Brain***

С точки зрения политических параметров, "Эшелон" является та­кой же реальностью, как и НАТО. Кто запустил недавнюю войну на Балканах? Организация из тех наций, которые входят в ее состав.

Мы знаем лишь то, что, по-видимому, эти организации появи­лись на свет во время последней мировой войны. На мой взгляд, ощутимое вторжение внеземных цивилизаций началось в царской России, а затем в двадцатью-тридцатью годы двадцатого века, пере­кочевало в США. У русских уже были первые представления о небоскребах, даже если небоскребы и расплодились потом в Нью-Йорке. Вскоре США претерпели невероятно стремительный техно­логический подъем.

Как бы то ни было, в 1940-1945 гг. под предлогом необходимости блокировать мощь Советского Союза были созданы организации, объединившие Новую Зеландию, Австралию, Англию, Канаду, США — речь идет о знаменитом пакте "Великобритания-США". По сути, сейчас подобное наблюдается в Японии и Корее. Проект, в котором принимают участие эти страны, называется "Эшелон". Для посвя­щенных это слово значит то же, что ООН или НАТО. Этот проект вырос из секретного пакта, в котором практически предпринималась попытка объединения деятельных умов всей планеты — вне зависи­мости от их человеческой или внеземной природы.

В любой части мира существуют так называемые стратегические базы, в ведении которых находятся ураганы, цунами, торнадо. Дос­таточно небольших изменений, вызванных с помощью определенного

337

взрывчатого вещества на полюсах Земли, чтобы создались воздуш­ные тромбы и другие подобные явления. Я говорю о таких вещах лишь намеками, не приводя никаких научных доказательств: я хочу только слегка приоткрыть завесу, поскольку впоследствии каждый останется с этими знаниями один на один. На данный момент в на­шем обществе нет упорядоченных систем знаний, к которым могло бы обращаться любое частное лицо, любой преподаватель, профес­сор или академик: информацией владеют лишь посвященные. Эти последние должны трудиться, развиваться и приносить пользу, пока они в состоянии это делать; как только они перестают быть полезны­ми, их устраняют, просто-напросто убивают. Здесь уже просматри­вается целая теория, объясняющая причины самоубийств среди уче­ных, всех, кто работал в этих организациях. Непонятно, из-за чего, но они кончают с собой. Вы помните старый фильм "Звездные вой­ны"? Многое из того, что там показано, — правда. По официальным данным, их около 130 тысяч, но я полагаю, что число людей, работа­ющих на эту организацию, объединяющую сильнейшие государства, превышает миллион. Эти люди, участвующие в жизни социума, од­новременно работают на вышеупомянутые организации, поставляя банку данных информацию о том, что происходит и какие действия предпринимаются в каждой стране, в каждом конкретном месте, в конкретном банке, внутри политической партии, религиозной орга­низации. Затем в банке данных решают, что надлежит сделать, по­зволить ли этой информации распространиться далее или не позво­лить, внеся определенные помехи; такое происходит по всему миру.

Даже среди нас имеются информаторы, точно так же, как в Бра­зилии и в России, но я их моментально распознаю. Они — прекрас­ные люди, но они несут информацию, то есть раскрывают новое, жизненное, присущее человеку, то, что несет успех, находится в раз­витии. Им не платят зарплату, но они защищены, они составляют часть организации, благодаря тому, что изначально получили опре­деленные преимущества: место в банке, университете и т.д.

Если вы хотите прекрасно разбираться в том, что происходит в обществе, быть хорошими социальными аналитиками, вы должны понимать, что в мире постоянно присутствует слишком много несча­стий и бессмысленности. Возьмем, к примеру, смерть Джона Кенне­ди. Несомненно, династия Кеннеди — это династия императоров,

338

некоронованных королей. Вероятно, игра изменилась, то есть Кенне­ди, хотя и сосредотачивали в своих руках все большую власть, но использовали ее на благо человечеству. В то же время те системы, о которых мы говорим, ставят своей задачей власть ради самой влас­ти, и тот, кто не подчинится этому принципу, будет убит. Его убива­ют с элегантностью: он внезапно исчезает; либо же неудобного чело­века устраняют с помощью инфаркта, СПИДа. То есть можно убить так, что причина смерти будет выглядеть вполне естественной.

Великие персонажи неожиданно умирают: личности, имеющие вес на экономическом, физическом уровне общества. Впечатляет чис­ло нелепых смертей среди знаменитых людей. Итак, сегодня на на­шей планете наблюдается избыток необъяснимых смертей. Смерть от инфаркта сына бразильского политика Магалаеса18 — одна из них; однако бесполезно устраивать революции: кто ее спровоциро­вал? Какие средства для этого использовались? Какие газеты? Не так-то просто это узнать.

Моя точка зрения состоит в следующем: существуют эти люди, существуют эти организации, но для такого, как я, все это не имеет никакого значения — это лишь увеличивает степень моей рацио­нальности, осмотрительности, ответственности. Иными словами, я вижу суть этой игры, и участвую в ней только тогда, когда она слишком близко меня касается.

Помимо всего прочего, средства массовой информации пичкают нас сведениями об индейцах, аборигенах, обездоленных детях, ни­щете, но умалчивают о том, что, возможно, позволило бы задумать­ся о глубинной подоплеке происходящего. Вероятно, это связано с тем, что человеческие существа в большинстве своем все-таки глу­пы. Разумеется, ситуация с НЛО, ЦРУ просматривается чрезвы­чайно плохо, все слишком запутано. Когда я говорю об НЛО, я не имею в виду то, о чем пишет бульварная пресса: в ней информацию публикуют все те же руководящие структуры, те же организации, одновременно снабжая эту информацию подтекстом: "Но это же вымысел!". Таким образом, черным по белому сообщается о каких-то вещах, которые абсолютно ненаучны, нереальны. То есть, пресса

18 Эдуардо Магалаес, президент Палаты депутатов и вице-президент Феде­ративной Республики Бразилия, сын Антонио Карлоса Магалаеса, нынешнего президента сената и кандидата на пост президента республики.

339

преподносит факты, сдабривая их критической иронией, и любоз­нательный читатель изучает их, чтобы затем сказать: "Все равно это неправда!". Как и в случае со снами: "Все равно они нереаль­ны!". Это сны-то нереальны?

Тут неуместны размышления о том, правда все это или нет: я говорю вам то, что уже знаю. Сущность этого аспекта, который я также хотел затронуть, состоит в следующем: любой телефонный звонок — неважно, с Северного полюса или из отдаленной хижины, — любое сообщение, передаваемое через Интернет, регистрируется, замечается, контролируется.

Контроль может быть двух типов. 1). Контроль, периодически осуществляемый государством, финансовыми органами, полицией: он относителен и затрагивает лишь отдельных людей. Однако для того, чтобы дать каждому человеку возможность разговаривать, всем предоставляется номер, вектор, то есть право пользования предус­тановленным механическим соединением. Само механическое соеди­нение устроено весьма просто, и с помощью определенных опера­ций может легко быть отслежено. 2). Существует компьютер, регис­трирующий все телефонные звонки19. Кредитная карточка — тоже способ установления повсеместного контроля: чем большие удобств мы получаем при совершении банковских и международных опера­ций, тем в большей степени подвергаемся учету, регистрации и под­лежим в любой момент обнаружению, идентификации.

В онтопсихологии мы используем термин "материнский компь­ютер", но в Санкт-Петербурге, например, я встретился с группой людей, обозначавших то же самое термином "великий психогенера­тор"20. На самом же деле он существует официально под названием "Big Brain", подобным "Big Brother" Оруэлла.

19 Сегодня существуют еще и специальные телевизоры, устройство которых позволяет наблюдать за зрителем, пока тот смотрит телевизор, увлеченный порнографическим фильмом, вестерном или чем-либо еще. Разумеется, такое происходит далеко не со всеми, некоторые же не подозревают, что телевизор их видит. Технически это организовать совсем несложно, поскольку телевизион­ная аппаратура уже имеет соответствующее устройство: достаточно подсоеди-нить специальные преобразователи, передающие образы.

20 Автор рассматривает данную тему в главе "Компьютер-мать" в книге "Проект "Человек", указ, соч., с.31-34.

340

Итак, существует реальность Big Brain, которая на нашем язы­ке может называться антихристом. Имен множество, но реальность — одна и та же.

Так что же такое Big Brain? Это суперкомпьютер, используемый в рамках пакта "Великобритания-США". С его помощью все разгово­ры, реализуемые в мире по всевозможным каналам связи, просеива­ются словно сквозь решето. Все это совершенно нормально, это не научная фантастика. Речь идет о совсем небольшом устройстве, высо­той, должно быть, около метра и шириной сантиметров шестьдесят.

Мы не настолько значительны, чтобы с нами считаться, но в ситуации с пактом "Великобритания-США", к которому добавляет­ся еще и Н.М.С.Б. (Новая Международная Служба Безопасности) присутствует этот механизм, который фиксирует абсолютно все, что­бы впоследствии можно было вернуться назад и что-то перепрове­рить. Практически тот, кто стремится осуществлять контроль, мо­жет изучить интересующего его человека и, например, убить или устранить его, либо же привести его к успеху21. Это справедливо? Но справедлива ли сама власть? Власть есть власть, там действуют другие экономические законы. Итак, давайте вернемся к тем трем реальностям, о которых я попытался кое-что вам рассказать. Эти организации превосходят НАТО, ООН, поскольку обладают конт­ролем, властью, деньгами — всем. При этом все делается нелегаль­но, неофициально, но действительно делается.

Таким образом, эти структуры существуют и действуют с 1945 года. Впрочем, нечто подобное было и раньше: насколько мне изве­стно, первой мировой войной руководили те, кто причислял себя тогда к масонам.

То есть, масонство могло играть в тот период примерно ту же роль, которую сейчас исполняют "люди в черном" (Men in black). Масонство умерло, но та же организация функционирует, приняв

21 Рассмотрим, например, Болонью: вплоть до последнего года я не встре­тил среди болонцев, с которыми оказывался в поезде или самолете, ни одного коммуниста. В то же время население Болоньи славилось повсеместной под­держкой коммунизма. На мой взгляд, это не является естественным: гражда­не повсюду одни и те же. Манипуляции с голосами избирателей всегда имели место. В фильме "Прихлебатель" (оригинальное название "II portaborse") показана та реальность, которая наблюдается на высших уровнях власти, но все это нормально, все это происходит, таково положение вещей.

341

новые формы. Я лично с большим уважением отношусь к масон­ству как системе знаний, но сейчас мы говорим об организациях, обладающих властью.

В определенный момент для того, чтобы ослабить Австрию, ко­торая была слишком сильна и богата, помогают победить "бед­ным": итальянцам, французам. Россия была слишком сильна, ни­кому не удавалось расшатать ее, и поэтому была запущена граж­данская война, которая должна была привести к смене власти, а значит, хотя бы на несколько лет вывести Россию из игры. Впос­ледствии Россия очнулась и вступила в международную конкурен­тную борьбу.

Одна из причин, по которой я верю в некоторые страны, заключа­ется в том, что, как вы уже, вероятно, заметили, в вышеупомянутых организациях отсутствуют Россия (как и бывший Советский Союз), Бразилия — естественным образом представляющая собой главное дей­ствующее лицо Латинской Америки, — а также Китай. Поэтому я и делаю ставку на эти страны: я чувствую, что они более свободны и способны принести большую пользу человечеству. Что касается дру­гих организаций, других наций, то в них я в большей степени ощущаю порождение механистичности: мозг при этом всего лишь механически отображает историю и не является главным героем на службе у жизни.

Кроме того, я вспоминаю о целой армии служащих, которым не платят зарплату. С ними устанавливают контакт еще в молодом возрасте и предоставляют им место работы: обычно это какой-ни­будь пост в банке, органах правосудия или в полиции, то есть, в государственных органах, и, находясь там, они поставляют все не­обходимые сведения, всю информацию.

Еще одна особенность — это то, что все мы занесены в архивы. То есть, мир наших коммуникаций полностью регистрируется. Ина­че говоря, мы находимся на другой планете, о которой нам ничего не говорят, не показывают, и которая, тем не менее, существует. Даже крупнейшие психологи и политики не имеют об этом ни ма­лейшего представления.

Это знания индивидуального, личного характера и, приобретя их, вы должны спокойно двигаться дальше. Эти знания могут уве­личить вашу силу, спокойствие, они не должны вызывать страх — они дают вам возможность не быть глупыми.

342

Давайте теперь вернемся к фильму "Матрица". Сюжет этого фильма основан на двойной гипотезе: первым источником послужи­ла моя книга "Монитор отклонения", которая уже много лет цирку­лирует в мире, а вторым — опыт столкновения с этим технологичес­ким миром, перед которым мы все как на ладони состоим на учете. Создается впечатление, что сюжет полностью заимствован из этих двух источников: гипотеза о мониторе отклонения была дополнена тем, что должно было произвести фурор, вызвать подобие истери­ческой реакции, стать наиболее зрелищным.

Эта информация вводит нас в реальность ужасной технологи­ческой игры, которая предвосхищает любое движение человечества; эти знания будут полезны, прежде всего, умным и деятельным со­циальным операторам.

Совет: вы помните, в начале я говорил вам, что знания — это образ? Но это не художественный и не фантазийный образ. Это — формальная сущность, которая создает вектор, оформляя энергию.

**Чужеродные инкубации**

Когда-то в далеком прошлом все принципы управления базиро­вались на предположении о существовании божественного и дьяволь­ского начал, злого духа и доброго духа. Сегодня рациональность, — или фантазия, движется в направлении так называемого виртуаль­ного мира. В центре этого фильма — именно такая перспектива.

У того, кто знаком с теорией монитора отклонения, создается впе­чатление, что он побывал внутри этой психологической реальности.

Прежде всего, и вход, и выход из нее осуществляется с помо­щью компьютерных устройств. Мы знаем, что определенные наши сны не являются снами: некоторые из них представляют собой ре­альные операции, которым подвергается наше сознание, реальные внедрения в него. Иногда, когда вам снится сон определенного типа, он соответствует происходящему с вами на самом деле. Не­подготовленный человек после таких снов может пережить крах, совершить самоубийство или попасть в дорожную аварию. На са­мом деле, в фильме вы видите, как субъект периодически пережи­вает кошмары, которые являются проводниками реальности22.

343

22 Чужеродные онейрические инкубации подробно описаны автором в книге "Образ и бессознательное", указ.соч., с. 159-172.

Описываемые сны в действительности представляют собой от­клонения, вызванные воздействием цивилизаций, отличающихся от нашей; при этом не имеет значения, обладают ли эти цивилизации земным или внеземным происхождением. Очередной индивид ис­пользуется в чужих целях, словно подопытный кролик. Почти все­гда все окутано атмосферой страха и секса. То есть ситуация, кото­рая затем завершается трагически, всегда снабжена неким колпа­ком, вызывающим ощущение подавляющего, любопытного "Сверх-Я" человек боится быть убитым, преследуемым или подвергнутым исследованию.

Зачастую во сне можно прекратить этот страх, если подчинить­ся, сдаться в плен и практически позволить себя препарировать. Эти реальности, эти впечатления действительно имеют место и при том достаточно распространены.

**Экзистенциальный вопрос**

Необходимо исходить из следующей реальности: известна гипо­теза о двух противопоставленных мирах; между этими мирами су­ществует диалектика.

Для того, чтобы пояснить второе положение, вернемся на шаг назад и рассмотрим принцип, лежащий в основе жизни.

Жизнь изначально дается всем нам как возможность роста и приумножения. Таков наказ жизни: "Стань тем, что ты есть, разви­ваясь и приумножая себя". Приумножать себя — не значит произ­водить потомство: это значит быть творцом, увеличивать собствен­ную функциональность, всевозможные способы собственного при­менения, постоянно изобретая новое в жизни во благо себе и на пользу другим. "Расти!" означает: становись, созревай, а затем при­умножай свою зрелость, свое величие с пользой и смыслом для дру­гих: любой, кто обучает жизни, есть приумножатель жизни.

Предположим, что изначально жизнь была раем, простотой и естественностью, открытой для любой инициативы ума. Затем, воз­можно, что-то случилось в процессе исторического становления ума.

Я не хочу возвращаться к древним описаниям борьбы, происхо­дившей в мире ангелов — поднебесном мире — между святым архан­гелом Михаилом и Люцифером. Во всех древних легендах, в лю­бых литературных источниках говорится об этих первых космого-

344

нических мирах, наполненных астральными, небесными сражения­ми, гораздо более впечатляющими, чем звездные войны, рожден­ные нашим воображением.

До сих пор в христианской культуре (впрочем, как и в мусульман­ской) признается существование умов различного порядка; выделяют­ся, по крайней мере, девять форм жизни, форм существования ума, движущихся по кругу в пространстве в соответствии с предначертани­ями Единого. Затем появляются противоречия. Откуда они происхо­дят? Из одного-единственного источника, коим является свободная воля.

В силу того, что ум изначально наделен высшими возможностя­ми, он свободен, может осуществлять выбор между добром и злом. Благо — все то, что способствует прогрессу, зло — все, что разрушает.

Эта свобода остается целостной, относясь к вершинам Бытия. Свобода отождествляется с благом, но при сотворении происходит разделение, и различные способности образуют собой разобщенный потенциал.

Человек, будучи ограниченной формой жизни, может сделать выбор в пользу "здесь" или "там". Так обоснованно ли, говоря о миллиардах лет истории этого мира, отрицать реальность свобод­ной воли других мысливших субъектов?

Ведь мы — всего лишь очередные атомы, да, сейчас мы существу­ем, но какая часть жизни, истории протекла до нас? Итак, диалекти­ческая реальность добра и зла рождается как следствие свободной воли. В силу того, что существует аспект сотворения, и, следователь­но, определенным образом оформленные конструкции, этой типоло­гии наделенных умом существ присуща свобода, а значит, эти суще­ства могут положить начало всему, чему угодно, породить самые раз­нообразные миры, самые разные структуры. К примеру, мы знакомы с математикой определенного вида, но ведь можно создать бесконеч­ное число форм математики. Нам известна физика определенного вида, но избрав другой угол зрения и имея в виду другие цели, можно построить совершенно иную физику. Этот фильм затрагивает чрезвычайно серьезную проблему, когда мы слышим: "Ты хочешь знать ответ?". Разумеется, ответ существует: он зависит от самого вопроса. А что есть вопрос? Вопрос — это инициатива, вектор, интен­циональность, стремление, которые присущи любому индивиду: "Ска­жи мне, покажи, чего ты на самом деле хочешь, и ты придешь туда".

345

Однако речь не идет о том, что мы думаем на уровне сознания. Существует огромная реальность бессознательного, комплексуальных факторов. То есть, распоряжаясь своей жизнью, действуя определен­ным образом, ты приходишь к тому, к чему себя готовишь. И там ты познаешь жизнь, мир, основанный на реальности того экзистенциаль­ного вопроса, который ты собой представляешь: каковы твои намере­ния, устремления в отношении самого себя, других, окружающей дей­ствительности, денег, того, что здесь, и того, что "там". Иными слова­ми, так или иначе организуя себя, ты уже знаешь, какой вопрос ты несешь в себе, и каким будет ответ на него. Ответ-самоубийство, ответ-триумф, ответ-слава, ответ-знание, ответ-посредственность и т.д.

В фильме мы видим, что главный герой отправляется на поиски ответа, но кто он такой? Он - хакер, действующий в виртуальном мире, поэтому ответ его именно таков. Свобода порождает вопросы в отношении всего сотворенного. Вопросы — это еще и логическое следствие устройства нашего мира, логическое следствие действия. Мы являем собой время и пространство, а эти установленные пред­посылки обладают логическими следствиями, присущими факту материального, исторического существования.

Итак, из вышесказанного вы можете понять, что то, как выгля­дит наш мир, — это лишь один из невообразимого множества вариан­тов, к которым все могло прийти. Возьмем, например, реальность нашей физиологической идентичности: каждый из нас появился пос­ле того, как однажды встретились его мама и папа, полюбили друг друга, понравились друг другу. Каждый из нас является результатом свободного действия, действия, продиктованного комплексом, наси­лием или любовью. То есть, жизнь — это вращающееся колесо ре­зультатов, следующих за определенными предпосылками, которые очередные операторы создают в существовании. Давайте на примере этих простых вещей попробуем представить в применении к себе, сколько всего можно сделать в этом огромном универсуме.

**Происхождение монитора отклонения**

В определенный момент приходит машина: по своей свободной инициативе человек, разум, мыслящий субъект, техник, порождает машину, то, что работает безошибочно. Сущность машины заключа-

346

ется в ее совершенстве, отсутствии ошибок и, разумеется, отсут­ствии свободы. Это — всего лишь следствие. После того, как зало­жены первые принципы, порожден стартер, определенное располо­жение генов, возникает определенная ДНК — одна из неисчислимо­го множества — и, как следствие, появляются эти точные формы сущестования. Таким образом, машина постепенно устанавливает порядок, последовательность.

Тот, кто положил начало существованию машины, несомненно, не имел злых намерений. Возможно, он хотел гарантировать всем совершенство, возможно, это была инициатива, направленная на достижение всеобщего совершенства. Поэтому машина, с точки зре­ния чистого исследования, рождается не из стремления к противо­действию, к разрушению: она рождается как результат поисков из­начально совершенного мира, верховной сущности всех вещей, по­рядка, который есть. Ведь свободная воля превращает столькие жизни в череду взлетов и падений, приводит стольких живых су­ществ к посредственности. И вот вмешивается машина.

Однако, и машине свойственна эволюция. Наша планета — это порождение жизни или машины? Давайте разберемся.

Принцип сотворения жизни гласит: "Расти и приумножай себя". Принцип машины — "Выполняй".

В определенный момент машина начинает превалировать над человеком и детерминировать его. Неконтролируемая, непонятая машина использует всевозможные формы жизни для того, чтобы сохранить себя. Какой именно принцип приводит в действие маши­на? Высшее совершенство отсутствует, а после того, как отнята сво­бода, устанавливается режим равнодушной фиксации, устраняется дух, принцип зарождения всевозможных явлений, и возникает про­тивопоставление, диалектика: либо это существо такое же, либо оно против. Машина провозглашает: "Либо ты не будешь отличаться, став таким, как предписываю я, либо я тебя разрушу, если ты выступишь против". Все очень просто.

Так разворачивается диалектика противопоставления хороших и плохих и предается забвению изначальный принцип, согласно кото­рому все мы — порождение единой доброты, единой реальности.

Возвращаясь к нашей маленькой планете Земля, можно сказать, что в этом фильме, по существу, нет ни хороших, ни плохих, по-

347

скольку все, кого мы видим, — это роботы, действующие внутри системы. И даже когда в фильме звучит: "Система потерпела крах, система разрушена", это означает, что пришел конец системе офици­альной власти одной группы, однако на смену ей приходит другая: грабится какое-то государство, убивают папу, царя, императора, но появляется новое правительство, и система бесконечно возрождается в том или ином виде. А люди убивают друг друга, чтобы отстоять того, кто находится на вершине в той виртуальной реальности, кото­рой управляет машина, точнее говоря, монитор отклонения.

В этом фильме мы наблюдаем срез истинной реальности мони­тора отклонения — как в сознании человека, так и в грандиозных масштабах того, что представляет собой человечество: не будем за­бывать о том, что людские общности, народы создаются на основе законности, но при этом группы, обладающие верховной властью, не основываются на законе, хотя и являются официальными. Они действительно существуют, ибо распоряжаются всем так, как им хочется. Это означает постоянную борьбу. Целая вереница прави­тельственных указов сменяет друг друга, переписываются законы. В этих условиях человек отнюдь не выигрывает, так как вместо того чтобы расти и приумножать себя, он повторяет одно и то же, убивая себя, то есть действует в рамках стандартной схемы биологического цикла, который опосредован монитором отключения, и в итоге об­ращается в прах, не сумев вступить в мир метанойи, палингенеза.

Я мог бы сказать еще много интересного, но моей целью было внести жизненную ноту, обратив ваше внимание и на направлен­ность онто Ин-се.

Как же следует вести себя в таком контексте? Устраивать войны, революции или вникать в так называемое зло, совершаемое другими, не имеет никакого смысла: необходимо выйти за рамки этого проти­вопоставления и жить плодотворной жизнью вечного человека.

Играть с успехом в этом мире — подлинное удовольствие. У каждого есть свое дарование, и он должен суметь разыгрывать ве­ликие — с любой точки зрения — игры, однако наряду с этим следу­ет ясно осознавать, что каждый из нас, на основании онто Ин-се, уже находится по ту сторону, уже существует в Бытии, мы уже при­были туда. Мы должны постоянно делать то, что является развлече­нием, игрой, удовольствием для нас самих, а впоследствии — и то,

348

что помогает жизни, и при этом с умиротворением наслаждаться предоставленным нам временем, этими ста или, быть может, пять­юдесятью годами; жить в наслаждении прозрачностью вещей, жить в реальности трансцендентности над вещами. То есть, в то время, как я существую здесь, я уже нахожусь по ту сторону, где все есть знаменитое царство духа, любви, мира — тех изумительных вещей, которые все мы каким-то образом ощущаем в себе.

Поэтому, когда мы наблюдаем в обществе нечто извращенное, ошибочное, мы должны попытаться не вовлекаться в это, а избрать путь, проходящий по касательной. *Если мы хотим быть главными действующими лицами этой жизни, мы никогда не должны поки­дать глубинное бытие самих себя,* никогда не должны терять этот секретный сад, это внутреннее волшебство, которое позволяет встре­титься лицом к лицу с бытием, с беспредельной, умиротворенной реальностью жизни.

В соответствии со "Словарем образов", звонить по телефону оз­начает монитор отклонения, то есть навязчивость. В этом фильме все происходит внутри телефона. Вся эта борьба, люди, смысл жиз­ни которых состоит в противодействии; вначале сражаются люди, а в конце появляются уже насекомоподобные "охотники" — аспект механической жестокости, разрушающей все на своем пути, — циви­лизацию, человечество и т.д.

Монитор — еще один аспект — изначально проявляется во множе­стве фраз, изрекаемых как будто бы "полубогом". У меня вызывает чувство жалости оракул, эта "бабенка", которая оказалась неспособ­ной ни к любови, ни к рождению детей, выступая вместо этого в роли социальной наставницы для множества несведущих детей. Очень ча­сто для того, чтобы остановить умных, в ход пускаются дураки.

Морфеус изрекает: "Неважно знать, где, главное — знать, ког­да!". Что это значит? "Ты узнаешь! Ты должен пойти, ты — избран­ный!". Все это — фразы, свойственные культуре "Кингов", мертвецов, тех, кто занимается спиритизмом, отправляется на встречу с пришель­цами. И вдруг в какой-то момент раздается: "Ты — избранный. Ты должен идти туда, узнаешь все позже!". Это лабиринт из запутанных фраз, исходящих от оракула, в которых нет ни смысла, ни реальнос­ти; это формулировки, к которым прибегают во многих сектах, но чаще всего их можно услышать от провидцев такого типа. Когда чело-

349

век теряет свой внутренний компас, он уже не может идти в нужном направлении; однако, многие люди живут псевдооткровениями свы­ше, хотя на самом деле ничто не может прийти свыше, пока ты не начнешь следовать своему основополагающему принципу, в котором существуешь. Источник — в тебе самом, там, где ты живешь.

Вся символика фильма в результате приводит к разрушению, войне, болезни, но это не есть жизнь; жизнь заключена в первом принципе: "Стань тем, что ты есть, расти сам и приумножай свою творческую проекцию в мире".

Фильм, который мы посмотрели, был всего лишь поводом для того, чтобы сказать все это. Полагаю, что эти вещи, хотя и не явля­ются научными, послужат развитию наиболее плодотворных состав­ляющих, великих метафизических структур, которые каждый несет в себе.

*Когда цель реализует тебя в себе, тогда ты есть и мо­жешь то, что ты есть.*

**Глава девятая.Психология лидера1**

**Нет выхода // *No Way Out***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Роджер Дональдсон* | Сценарий: *по книге The Big Clock Кеннета Фэйринга* |
| В главных ролях: *Кевин Костнер, Тин Хэкмен, Сайен Юнг, Уилл Пэттон, Говард Дафф, Джордж Дзундза, Иман* | Производство: *Roger Donaldson film для Neufield Ziskin Garland produc­tion, США, 1987г.* |
| Оператор: *Джон Алкотт* | Продолжительность: *116 мин., цв.* |
| Композитор: *Морис Жарр* |  |
| Сюжет: *тридцатые годы. Молодой ас игры в покер (МакКуин) вступает в решающую битву в своей жизни с признанным лучшим игроком Америки (Робинсон).* | |

**Этика победителя**

Доказано, что просто хорошо жить недостаточно. С помощью этого фильма мне хотелось бы подвести вас к тому, как метаболизи-ровать встречающееся в жизни на пользу собственного развития. Речь не пойдет о моральных наставлениях: объект этой синемало­гии — энергетические соотношения и их весомость, а предназначена она, прежде всего, тем мужчинам, которые чувствуют в себе дух лидерства и желают его воплотить. Да, у одних есть предрасполо­женность к лидерству, а у других — нет, ибо все мы рождаемся разными: как на биологическом уровне различают чистокровок и метисов, так и в сфере ума существуют индивиды, испытывающие потребность в иного рода пище, соответствующей их естеству.

1 См. также А. Менегетти. Психология лидера. "Уолл Стрит", "Чужие день­ги". - М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001 г., А. Менегетти. "Возврата нет". Женщина третьего тысячелетия. — М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001 г.

352

Итак, используя этот фильм, я намереваюсь привести ряд прак­тических советов для выстраивания экзистенциального поведения.

Не стройте иллюзии насчет серьезности намерений народа или масс: как видно из фильма, они всегда следуют либо за духовым оркестром, либо за похоронной процессией.

Гиганта никогда не облапошит другой ему подобный: это всегда сделает маленький гном, которого никто не принял в расчет. То, чему мы не придаем значения, нас и обводит вокруг пальца.

*Первое правило:* следует всегда прикидываться дурачком там, где ты велик.

*Второе правило:* нужно уметь удирать; иногда великий человек вынужден вовремя унести ноги, но он должен уметь это делать. Не всегда так уж необходимо вступать в поединок, ибо финал обернет­ся потерей для великого, потому что борьба не приносит прибыли.

Жизнь сама уничтожит того субъекта, который не реализует дан­ный ему потенциал, и в этом контексте можно определить жизнь "палачом".

*Третье правило:* необходимо всегда с огромным вниманием от­носиться к окружающим и перепроверять ближайший круг обще­ния: если в нем есть хоть один проигрывающий, то рано или поздно его фрустрация обратиться в нож, который вонзиться в бок победи­теля. Поэтому никогда ничего от них не берите, даже в минуты затруднений, ибо потом они предъявят вам двойной счет. За очеред­ным недоумком нужен глаз да глаз, никогда не упускайте его из виду, не сбрасывайте со счетов и в подходящий момент отстраните. На определенном уровне жалость лишена всякого смысла: справед­ливо, что способный взять на себя ответственность идет вперед.

Итак, прежде чем браться за важные дела, оглянитесь вокруг и перепроверьте все, в том числе и себя. Нельзя полагаться на соб­ственный предыдущий опыт, на собственную ловкость, нельзя ниче­го принимать на веру или что-либо не принять в расчет должным образом. И особенно помните, что в наиболее важный для вас мо­мент все "экс-противники" странным образом собираются неподале­ку и превращаются в открытых врагов.

Великий человек питается удовольствием. Победителя можно распознать по мельчайшим деталям, поэтому его финальная победа

353

подготовлена капиллярными действиями, выполненными с ювелир­ной точностью.

Тут может показаться, что победить способен каждый, но это не так.

Великие дела никогда не творятся по соседству с сексом, здесь необходимо отношение двух одиночек. Можно позволить себе дер­жать кого-то рядом, но это должен быть человек, способный на отно­шения "одиночка с одиночкой". Мужчина должен научиться гово­рить нет женщинам вместо исполнения роли мужчины. По прибли­жении "ну и что дальше" нужно уйти от отношений, чтобы не впасть в ментальный стресс: никогда не склоняйтесь в сторону чувств, пото­му что, потакая морали, вы выхолащиваете свой ум.

Более того, всегда помните о том, что женщина, которая плохо отзывается о вашей женщине, стремится всего-навсего выставить ее в невыгодном свете и обойти, чтобы сильнее завладеть мужчи­ной, то есть вами.

Великий человек не заявляет и не думает о себе, как о великом, однако знает, что если захочет, все будет двигаться в нужном ему русле. И действительно, в фильме он говорит: "Сынок, ты запла­тил, чтобы посмотреть, а лекции в оплату не входят". Прекрасно вступить в поединок и проиграть более умелому, потому что после все равно придется перенимать ответственность и впредь нести ее. Глава — это человек, избравший разум игры, искусство власти, которое претворяется под прикрытием хитрости.

Нужно научиться оставаться без друзей: толпа всегда на сторо­не того, кто борется против лидера, только потому, что желает видеть его поражение, дабы выплеснуть свою реальную внутрен­нюю ситуацию краха. Игроков, наоборот, связывает любовь.

В фильме лидер не скрывает своей симпатии к молодому пар­ню. По обмену репликами лидер с удовлетворением понимает, что перед ним человек, знающий, что такое удовольствие от распозна­ния, от понимания игры прежде, чем карты будут открыты. Однако по высказываниям молодого человека о женщине лидер понимает, что в этом — его слабое место, поэтому на него нельзя рассчитывать как на преемника, и лидер решает устранить его.

В разговоре со сварливой женщиной лидер не убегает: зачем, ведь он умеет сделать так, чтобы никто не смог его коснуться.

354

Финал фильма не несет позитивности, ибо жизнь никогда не сталкивает лбами двух победителей: либо им хорошо вместе, либо каждый идет своей дорогой. Нет никакой нужды терять веру в себя, чтобы устранить другого.

С этого момента начинается череда последствий, феноменоло­гия заложенного ранее.

Следовательно, нет победы, но есть победитель.

Победитель — это тот, кто умеет наслаждаться каждым мигом, исходя из того, каков он есть, и выбирает лучшее для себя. Ему всегда известны все карты: и свои, и других игроков. Он независим от карт, ему не ведом случай: он непрерывно следит за движением и всегда сам решает, даже когда, как и с кем потерять — он знает игру изнутри. Он — это разум игры, беспокоящийся лишь о превоп-лощении этого разума и неважно в ком: в нем или в другом; важно, чтобы первоначало могло осуществить себя идентично самому себе, совершенным образом и с превеликим удовольствием.

355

**Храброе сердце//*Braveheart***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Мэл Гибсон* | Сюжет: *Рэндал Уоллис* |
| В ролях: *Мэл Гибсон, Софи Марсо, Патрик МакКорнак* | Производство: *Icon Productions Ladd Company, США, 1995 г.* |
| Оператор: *Джон Толл* | Музыка: *Джеймс Хорнер* |
| Призы: *премия "Оскар" в номинациях: "Лучший фильм", "Лучший режиссер", "Лучший оператор", "Лучшие звуковые эффекты", "Лучший грим"* | Продолжительность: *170 мин., цв.* |
| Сюжет: *действие происходит в XIII веке. Мечты Уильяма Уоллиса (Гибсон) о счастливой жизни в родной Шотландии с возлюбленной Маррон оказываются разрушенными по вине английских наместников. Девушку жестоко убивают, и отчаявшийся Уильям становится во главе отряда повстанцев, выступающих за независимость Шотландии. Ему удается разгромить войско англичан под Стерлингом, снискав уважение и любовь королевы Изабеллы (Марсо), однако его попытка опереться на шотландских дворян заканчивается для него плачевно.* | |

При просмотре этого фильма наша цель с клинической точки зрения заключается в том, чтобы подвергнуть проверке собственную индивидуальную критическую способность понимания ситуации. В частности, речь идет о том, чтобы увидеть, как развиваются действие, существование, всевозможные взаимосвязи отношений, и понять, уга­дывает ли главный герой правильное решение или ошибается.

Тем самым я хочу донести до вас, что вы должны научиться прочитывать мир причин, а не следствий, потому что производить анализ на второй стадии уже слишком поздно. Анализ следствий — это ценное научное знание, но у нас есть возможность прочитывать события до того, как они ворвутся в нашу жизнь. Иначе говоря, мы должны проникнуть в мир чистой интуиции, то есть, в тот момент и в то место, в котором ум конструирует намерение, но еще не реали­зовал его: разглядеть намерение ума — значит постичь будущее и иметь возможность его контролировать.

Онтопсихология позволяет проникнуть в интуитивное знание причин. Например, когда я вижу ребенка трех-четырех лет, я тот­час же прочитываю всю жизнь, которая ожидает его в том случае, если он не решится на серьезные изменения, — но для этого необхо-

356

димо вмешательство онтопсихологической практики, то есть роди­теля или другого взрослого, который непосредственно воздейство­вал бы на него с помощью своего критерия онто Ин-се.

В случае ошибки, неудачи в достижении цели следует обнару­жить конкретную, точную причину, их обусловившую. Это не та обусловленность, которую вы обычно анализируете в экономике, по­литике, бизнесе: речь не идет об изучении критических причин, по­родивших проблему.

Предположим, имеет место некоторая проблема. Проанализи­ровав ее, журналисты, политики, экономисты, вероятно, скажут, что банк отозвал кредит или что губернатор — коррупционер. Как правило, именно такие объяснения мы находим в газетах, в книгах, в любых информационных источниках. Однако нас сейчас интере­сует не такая критика: даже будучи точной, она не проникает в корень проблемы. С помощью онтопсихологического знания можно выявить радикальную причинность субъекта: если он является ли­дером, ему необходимо знать, как поведет себя банк, как будет развиваться японский рынок, какова будет конъюнктура в опреде­ленном контексте и к чему приведет коррумпированность губерна-нормальные знания, которыми владеет крупный лидер: мир полон таких конфликтов, такой диалектики, таких контрастов. Психичес­кая причинность, которую вы должны отследить в главном герое, состоит в следующем: почему он ошибается?

Чем большую власть мы сосредоточиваем в своих руках, тем острее становится потребность в умственной точности, потому что нам приходится иметь дело с феноменами, выходящими за рамки рациональных норм обычных людей. То есть, чем больше власть, тем больше радиус действия, а следовательно, и область влияния психической деятельности2.

На высоких уровнях обычная логика не работает, и появляется необходимость в другой логике.

Крупному лидеру присущи особые способы коммуникации, про­явления себя, особые семантики: он имеет дело с коллективным бес-

2 Например, как проводили ночи Гитлер, Сталин, Мао? У нас есть докумен­тальные свидетельства того, как проходили ночи Юлия Цезаря, Александра Ве­ликого, Помпея, Антония, верного друга Юлия Цезаря, царя Давида, Саула: все, что они делали, расценивалось как совершенно нормальное.

357

сознательным народа, с бессознательным противника, с психичес­кими констелляциями, которые постоянно нарушают привычные пропорции и открывают новые горизонты.

Например, фундаментальная особенность современной истории заключается в том, что начиная с 1950 года человечество уже не жаждет власти единоличных лидеров: эре явных лидеров приходит конец, и это — универсальный факт, характерный для всей плане­ты. Раньше же, наоборот, был необходим единоличный правитель3. Кто спровоцировал эти изменения?

Как следует себя вести крупному лидеру при столкновении с проявлениями подобных феноменов? Здесь действуют все те же пра­вила, которые я описываю в разделе клинической онтопсихологии: необходимо отслеживать, о чем говорит бессознательное. Герой филь­ма видит во сне умершую: давайте проследим, как он действует после этого, — именно здесь кроется первая причина его поражения. Таким образом, даже не имея представления о содержании фильма, из одного этого факта я уже понимаю, что главный герой не сможет победить, потому что этот факт является определяющим в его пси­хической причинности.

Какие слова указывают на его убийцу? Это как раз и есть слова умершей. Настоящий лидер должен уметь контролировать, в том числе и психологию других лидеров. На что употребляются муску­лы, отвага, героизм? На то, чтобы умереть раньше, чтобы создать фильм, кассету, памятники и через них обучать людей тому, как умирать, а не думать.

Герой фильма — не настоящий лидер. Во всяком случае, он допус­кает две банальные ошибки, которые губят многих. Какую ошибку совершает лидер по отношению к своим людям, своим друзьям? Прежде всего, его ошибка заключается в том, что он в них безоговорочно ве­рит; дворянин, в общем-то, и не предал его, но его сил хватило лишь до определенного момента, после чего он сдался. Необходимо всегда уметь правильно выбирать друга, понимать, действительно ли он си­лен, сможет ли он выстоять в нужный момент. Да, он остается верным Уоллису, но способен ли он выстоять в борьбе с людьми высокого уровня? Пусть он и не предатель, но необходимо учитывать его комп-

3 Автор рассматривает данную тему в книге "Экономика и политика". Указ, соч.

358

лексы, его менталитет, ограниченность его потенциала. То есть, огра­ничение многих предателей связано с ограничением в их собственной жизни, в их уме. Они не достигают высокого уровня не потому, что движимы злостью: это всего лишь ошибка, которую допустил лидер в политических и психологических расчетах относительно силы своего друга. Уоллису следовало понять, что это хороший человек, который в один прекрасный день станет королем, но что ум, управляющий всем, — это его старый отец. Кроме того, мы должны иметь в виду, что стратегия обоих стариков — это олицетворение логики власти. Дей­ствительно, Шотландии удается не ввязаться в конфликт Англии с Ирландией. Она всегда выступала заодно с Англией, поэтому они ста­ли союзниками, реализуя каждая свои интересы.

Если бы старый прокаженный сказал: "Иди, сын мой, с богом!", это привело бы к гибели его сына и поражению Шотландии. Действие фильма протекает в определенный исторический период, отмеченный самоуправством английского короля и проблемой христианства, и по­этому осмеливавшийся выступать против короля расценивался как выступавший против бога. 1100-1200 годы были ознаменованы вели­чайшей идеологической борьбой, в которой принимали участие Свя­той Франциск Ассизский, Данте Алигьери и многие другие крупные фигуры объединенной Европы того времени. Любого, кто восставал против установленных порядков, ожидала смерть. Такую политику проводили Папа, правительства Франции, Испании, Саксонии. По­этому бедные шотландские варвары не могли ни на что рассчитывать; нельзя было предоставить им свободу и независимость, потому что это подтолкнуло бы к революции все бедные народы Европы.

Давайте встанем на место короля Франции. Ему удается вести диалог с королем Англии, поскольку тот достаточно цивилизован, способен отслеживать необходимые логические связи, знает граждан­ское право, кроме того, с некоторых пор связан с ним родственными узами. Оказывать помощь шотландцам не было выгодно никому.

**Изменчивая женщина**

Сейчас мы затронем чрезвычайно глубокую проблему: мы огра­ничимся ее академическим рассмотрением в надежде, что в один прекрасный день некоторые из вас все поймут. Мы коснемся глубо-

359

чайшей загадки, связанной с различиями мужчины и женщины, обратившись к понятию "изменчивой женщины". Мы должны су­меть проинтерпретировать этот фильм, абстрагировавшись от того, что действие происходит в Шотландии, от фигур короля и героя.

Вначале я познакомлю вас со своим пониманием фильма, а за­тем приоткрою дверь в мир женской психологии. Творцом истории никогда не является мужчина — это всегда женщина. Но давайте посмотрим, действует ли женщина при этом во благо себе или остав­ляет за собой в истории роль приманки.

В идеале женщина должна бы была осознать собственную силу. Вместо этого она берет верх над мужчиной и разрушает его, ничего при этом не выгадывая. С этим связан рациональный аспект женс­кой экономики.

Данный фильм отражает коллективное человеческое бессозна­тельное. Первые образы фильма — это катастрофа, периодически возникающий глаз, который указывает на предопределенность бу­дущих событий: он отражает реальность, из чего следует, что герой уже отмечен "печатью судьбы", уже запрограммирован на то, что­бы стать жертвой. Затем в кадре появляется огромная, отталкива­ющего вида гора, символизирующая женскую негативность, кото­рая, словно ужасающий исполин, превалирует в любой ситуации.

Образы указывают на ситуацию фригидности, какие бы то ни было проявления подлинного эротизма отсутствуют. Поэтому под действием фригидности и негативной женской психологии происхо­дит катастрофическая утрата жизненной новизны.

В следующей сцене мы видим смерть облюбованной жертвы: необходимо понять, был ли этот человек просто озлобленным суще­ством или героем, павшим по причине собственной ошибки, иначе говоря, не стал ли он инструментом, используемым женской нега­тивностью. Именно с этого момента начинает разворачиваться исто­рия, то есть стимулируются, возбуждаются человеческие эмоции: совершена несправедливость, значит, люди должны найти способ отомстить, иначе говоря, оправдать разрушения.

Это она запускает всю динамику, именно она дарит ему цветок с посылом смерти: каждый мужчина, достигший зрелости, должен быть убит.

360

Ключевая сцена фильма — это сцена свадебной церемонии. Если вы обратите внимание на глаза принцессы, то увидите, что все вок­руг подчинено ей: король, епископ и муж; кроме того, можно заме­тить гомосексуальные наклонности ее мужа. Вскоре возникает ситу­ация вызова: она уже семантизировала его, все уже свершилось. Женщина заняла центральное место в разногласиях, превратилась в главную причину войны, борьбы, как некогда случилось и в зна­менитой греко-троянской войне, которая разгорелась из-за Елены.

Существовало множество способов утвердить свое первенство — он же использует для этого красоту, сексуальность. Старый прави­тель видит эту красивую девушку, среди многих других, и у него рождается идея, которую он проецирует на историческую тактику для того, чтобы английские дворяне проникли в среду шотландс­ких. Но именно женщина определяет ход его мыслей, и король ре­шает использовать эту стратегию для того, чтобы дать англичанам возможность одержать верх над шотландцами и заставить мужчину поверить в то, что именно обладание женщиной открывает доступ к власти. Старик думает, что таким образом сможет заполучить прин­цессу; она открывает ему глаза на свою двойную игру, а затем преподносит ему незаконнорожденного наследника.

Отталкиваясь от этого пояснения, можно понять весь фильм: девчушка, подарившая цветок, будет убита. Принцесса, находяща­яся вдали от родной земли, произведет на свет сына от шотландско­го простолюдина: убив всех, она откроет ему дорогу к английскому престолу. Но и она не сможет с гордостью говорить о своем сыне: утверждая свое первенство, ей всегда придется действовать воровс­кими методами. Она выходит замуж за кретина, занимается сексом один-единственный раз — и вот она уже беременна. Объект ее так называемой любви оказывается убитым, и она продолжает жить этой трагедией до самой смерти. Таким образом, женщина несет в себе трагедию, в то время как мужчина для нее не существует вовсе.

Таков ключ к прочтению всего фильма, все остальное — всего лишь психологические нюансы.

361

**Плутовство // *Wag the dog***

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Барри Левинсон* | Сценарий: *по книге Лэри Бейнхарда "Американский герой"* |
| В главных ролях: *Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро, Вилли Нельсон, Андреа Мартин, Энн Хейч, Денис Лири* | Оператор: *Роберт Ричардсон* |
| Композитор: *Марк Кнопфлер* | Производство: New line produc­tions, *США, 1997г.* |
| Призы: *Премия Оскар (1998 г.). Номинации на премию "Лучшая мужская роль", "Лучший сценарий".* | Продолжительность: *91 мин., цв.* |
| Сюжет: *менее чем за две недели до выборов президента в Белом Доме скандал. Президента обвиняют в сексуальном домогательстве к несовершеннолетней девушке. Чтобы отвлечь внимание общественности от сексуального скандала, связанного с президентом США, срочно вызывают специалиста по нештатным ситуациям Конрада Брина (Де Ниро), консультанта Белого Дома, информацион­ного стратега, способного манипулировать политикой через общественное мне­ние. Предвосхищая реакцию печати, Брину удается отвлечь внимание прессы от личности президента, инсценировав войну между США и Албанией с привлечени­ем известного голливудского продюсера Мотса (Хоффман). Вдвоем они органи­зуют шоу в мировом масштабе с истинно голливудским размахом.* | |

Этот фильм дает нам представление о том, что происходит на уровне высшего руководства системы. Выбор пал именно на этот фильм в связи с тем, что лидеру — чем бы он ни занимался — необходима новизна для выработки собственных действий в рамках общества. *Обществу нужны не исполнители, а творцы.*

Этот фильм может показаться комедийным или фантастическим, однако при его просмотре стоит иметь в виду хроникальные события, свидетелями которых мы с вами были с 1997 по 1999 годы: легко заметить, что две крайние точки — хроника и действие фильма — совпадают.

Фильм был выпущен до скандала с сексгейтом. Как могло по­лучиться, что фильм рассказывает о событиях, которые произошли после его выхода? Это — первая серьезная проблема. Вторая зак­лючается в следующем: это кино или реальность? И третья пробле-

362

ма: мы читаем газеты, рассуждаем о политике, выносим суждения, но что мы знаем? *Реальность придумывается или проживается в действительности?*

Я выделяю именно эти проблемы, поскольку все то, что данный фильм выдвигает как проблему, или как реальность, — это то, что должен суметь преодолеть в жизни крупный лидер. Человек массы следует категориям системы; лидер оперирует категориями, прини­мает их в расчет., но не верит ни одной из них. Лидер — это ум.

Сейчас все эти события уже в прошлом, никого больше не волну­ют, о них никто больше не говорит, но, имея представление о подоб­ных вещах, вы должны обрести ответственность и понять, что высокая экономика сначала создается умом и уже затем становится историей.

Что происходит со всеми вашими твердыми моральными убежде­ниями, с вашей абсолютной, гуманистической моралью, касающейся дел, политики, народа, когда вы наблюдаете на экране реальность, изображенную в точности, как в этом фильме? Что из всего того, о чем сообщают каждый день газеты и телевидение, является правдой? Знают ли эту правду те, кто пишут материалы? Нет, все трудятся, но лишь единицы знают. Сценаристы фильма предугадали грядущие события? Нет, все было запрограммировано заранее. Следовательно, все то, что мы будем переживать в международной политике в тече­ние ближайших трех лет, уже запрограммировано. Запрограммиро­вано через банки? На основе народной культуры? На основе рели­гии? Хотя бы мы, люди, обладающие определенными знаниями и начинающие формировать новый гуманизм, должны быть разумны­ми чтецами истории, а не затерявшимися глупыми исполнителями, марионетками, управляемыми мнением СМИ.

Ум США выражается в том, что, заявляя о каких-то вещах, они предварительно их осуществляют. США убеждают другие на­роды не насилием, оружием, а всего лишь с помощью элементарной психологии4. Именно образ создает экономику.

4 Примерно 12-15 лет назад я находился в Перу, в Лиме и, несмотря на ужасающую бедность, царившую там, я видел людей, выстраивавшихся в ог­ромные очереди перед кинотеатрами, чтобы попасть на американский фильм. Точно так же и в России еще несколько лет назад самый большой ажиотаж вызывали вещи и образы, созданные в США. Достаточно вспомнить джинсы, которые, по сути, представляют собой спецодежду для фермера.

363

**"Sexygate"**

Существуют две реальные причины сексгейта. Первая — это стрем­ление захватить власть на рынке средств массовой информации: вы даже не представляете, какие деньги там крутятся. Вспомните, сколь­ко раз вы сами покупали журнал или включали телевизор, чтобы удовлетворить любопытство: "Посмотрим, что там происходит вокруг этого сексуального скандала?". Это — поверхностное любопытство, однако при всем при том вы лишний раз включили телевизор, прослу­шали последние новости на два, три, четыре раза больше. Помножьте это на миллиарды человек нашей планеты и подсчитайте, сколько денег это принесет тому, от кого изначально исходит информация.

То, что Папа в свое время отправился на Кубу, могло быть стратегией американцев. Однако Великобритания отреагировала смертью Леди Дианы, что, в свою очередь, было сильно раздуто, чтобы стать главной новостью.

Следовательно, скандал с сексгейтом был состряпан для того, чтобы заполучить власть над пропагандой, но преследовались при этом вовсе не политические цели, все делалось ради денег: увели­чить продажи газет, получить преимущество перед другими телеви­зионными каналами и т.д.5

Вторая причина сексгейта заключается в том, что борьба за власть над средствами массовой информации заинтересовала республикан­цев. Поскольку они опасались, что после Билла Клинтона придет другой демократ, — его жена Хиллари, возникла острая необходи­мость развеять миф о Билле Клинтоне и просчитать заранее поведе­ние Хиллари, которая, наоборот, всегда ведет себя очень спокойно, всегда на стороне мужа. В сущности, ситуация с сексгейтом содер­жит в себе два аспекта, которые, в любом случае, идут на пользу США: власть над коммерческой пропагандой и внутренняя борьба, в которой республиканцы стремятся разрушить саму возможность прихода к власти еще одного демократа.

5 Следовательно, и Моника Левински стала "героем сериала". Множество женщин, семей дали ее имя своим новорожденным, купили похожую обувь, скопировали ее прическу, использовали такую же помаду. Мужчины тоже подхватили определенный тип поведения. Одним словом, разразился настоящий бум "фотокопий" — источник баснословных доходов для изготовителей самого "шаблона".

364

**Пример дипломатической стратегии: война в Косово**

Этот фильм вызвал мой интерес, когда разразилась война в Ко­сово. Я знаю, по крайней мере, десять других стран, для которых актуальны проблемы этнического расизма, то есть один народ уби­вает или хочет стереть с лица земли другой только из-за различий в этническом происхождении. Рабство существует до сих пор, и в наше время на вполне законных основаниях можно купить или продать раба, для этого достаточно поехать в Марокко или практически в любую другую арабскую страну. И все молчат, никто не заявляет о правах человека, никто не бьет в набат, потому что это никого не интересует. В Косово произошло столкновение интересов несколь­ких стран: России, Германии, Франции и США; великие державы стремятся оказаться там, где встречаются крупные интересы, боль­шие пространства для развития экономики будущего.

Война в Косово была просчитана и запрограммирована. *Она была развязана для того, чтобы произвести смятение в Европе.* По­скольку американцы постепенно утрачивают свое влияние в Европе, они прибегают к стратегиям, направленным на утверждение любыми средствами превосходства собственного рынка. Они не злы, а умны. Поэтому нам следует начать смотреть на вещи с иной точки зрения. Рынок соткан из коммерческих соображений, это право на получение работы, и всякий лидер стремится принести успех собственной стра­не. У Саддама Хусейна было много оружия, но кто его ему продал? Изначально оружие ему поставляли США.

Я хотел бы воспользоваться этим фильмом как поводом для того, чтобы пробудить вас, вывести вас из-под власти стереотипов соци­ального "Сверх-Я". Журналисты, политики не знают ничего этого: ими управляют те, кто обладает умом власти. Так всегда было и всегда будет.

Кто обладает этим умом власти? Очередной властитель. Стра­на, владеющая лучшими умами, побеждает, но речь не идет о прези­дентах, академиках, нет. Лучшие умы — это знаменитые серые кар­диналы, у которых нет политической заинтересованности, но кото­рые управляют всем. Тот, кто умен, не желает быть вторым, а жела­ет максимума свободы, максимума удовольствия, максимума разви­тия. Эти вещи знает только тот, кто находится вне системы, как главный герой фильма. Это умы как нашей планеты, так и иных

365

планет, но не великие мудрецы Тибета6. Зачастую и самого главу государства обводят вокруг пальца.

В этом фильме нет ни единой выдуманной сцены: это зеркало, в котором отражается внутренняя реальность так называемых дипло­матических стратегий; мы видим, как оказывается влияние на пси­хологию масс и, следовательно, на тех, кто возглавляет массы. В конечном итоге, когда человек становится великим, он может де­лать все, что захочет. Конрад Брин делает все, что захочет, и ему

Последний великий Далай Лама умер примерно в 1933-1936 году. Совре­менный Далай Лама — не великий человек, а робот. Мне очень нравится приво­дить пример с Раджнишем, самым великим гуру Индии, окончившим философс­кий факультет Кембриджского университета. Как восхитительно США его ра­зыграли! Дети богатых родителей со всего мира привозили в Индию баснослов­ные богатства, и богатые люди из США, открыли Раджнишу путь в свою страну, предоставив ему максимум свободы и почитания. Многие верили в то, что Радж­нишу удастся создать Новый Мир, и несли ему огромные деньги, бриллианты (не знаю, сколько у него было Роллс-Ройсов, но полагаю, не менее тридцати). Рад-жниш им поверил. Затем произошли некоторые события, так и оставшиеся под покровом тайны. В конечном итоге, США предъявили ему счет: "На основании наших законов ты — преступник, но если ты вернешься в Индию, то все будет хорошо". Раджниш должен был вернуться в Индию, оставив все свои богатства в США и в швейцарских банках, и по прошествии нескольких лет умер в Индии. Однако даже если богатства остаются в швейцарских банках, экономику планеты контролирует не официальное руководство Швейцарии, а те умные головы, ко­торые в соответствующий момент оказываются на вершине.

Что касается Тибета, то США неоднократно пытались натравить его на Китай, однако, это им не удалось, ибо Китай слишком велик. То есть, если тибетцы занимаются только философией и религией, все идет хорошо, но если вдруг они начнут заниматься политикой, очевидно, что Китай восстанет. США пытались даже распространить тибетскую религию среди крупных актеров и актрис, но это не сработало. Более того, эти монахи прекрасно живут своей религией в Европе и США. Оставаясь в своем Тибете, они были бы бедны, тогда, как будучи изгнан­ными оттуда, они ведут очень богатый образ жизни.

К этим вещам также следует относиться со вниманием, нельзя выстраи­вать для себя интеллектуально-идеологический образ истины. Говоря это, я хочу только привести вас к относительности. Существуют религиозные дви­жения, за которыми скрываются крупные банки. В Италии празднование Святого Года — это бизнес с оборотами в неисчислимые миллиарды долла­ров. В центре Италии было построено множество гостиниц, автострад, спе­циальных центров, чтобы собрать весь тот урожай денег, который прибудет с иностранцами, решившими посетить Италию. За этим бизнесом стоит, в том числе, и American Express. Следовательно, и Папа — это крупный бизнес.

366

даже нет необходимости задумываться над тем, правильно это или нет. "Сделаем войну в Албании!" "Но почему именно в Албании?" "А почему нет? Чем меньше страна известна, тем лучше".

Самое большее, чего может стоить эта война, — это несколько миллионов жизней, но тем самым будет спасена система, связываю­щая отношения миллиардов людей. Когда создается беспорядок, не­обходимо быть внимательными и не допустить катастрофы. Впрочем, балканские народы постоянно ненавидели друг друга. И если я дол­жен назвать истинного виновника того, что происходит, так это они сами, поскольку до сих пор не поняли, что такое цивилизованность, уважение к другому: они все еще ненавидят друг друга, как это было при старых системах, кланах, где во главу угла ставилось все, свя­занное с биологией. Народ, убивающий другой народ, всегда остает­ся варваром, каким бы он при этом ни был. Убить, защищаясь, — значит все же спасти жизнь, но культивировать ненависть только из соображений расового антагонизма глупо и инфантильно.

Я рад, если данный фильм сумел разрушить абсолютные схемы вашей морали, которой вы придерживаетесь в социальной жизни.

**Относительность информации**

Я помню, что, будучи в Италии, узнал о начале этой войны из двух выпусков теленовостей; первый был подготовлен НАТО — в нем говорилось, что Белград подвергся интенсивной бомбардиров­ке. Второй был итальянским: журналист, находившийся там, сооб­щал, что на площадях Белграда светит солнце и большинство жите­лей города слушает концерт классической музыки.

Если вы хоть немного физиогномисты, то, присмотревшись к беженцам, которых показывают в теленовостях, вы наверняка заме­тили, что в кадре появляются всегда одни и те же лица. Я не знаю, кто это: актеры или жертвы. Лично я пережил войну — настоящую войну, — и она не идет ни в какое сравнение с тем, что мы видим в теленовостях. Помните эпизод с албанкой и белым котенком? Все выглядело совершенно правдиво. В общем, скажите мне, что вы хотите сказать, — и вскоре все будет готово.

Нужно, чтобы разразился экономический кризис? Новость начи­нает заполонять все самые крупные печатные издания. Так формиру­ется убежденность масс. Законы государства становятся более суровы-

367

ми, более жесткими, и *тот, кто верит в кризис, остается в кризисе.* Все мы хотим верить, что несчастье действительно произошло.

В своей жизни мне, по крайней мере, пять или шесть раз дове­лось оказаться в горячих точках планеты, в ситуациях острого кри­зиса: газеты по всему миру, от Тайме до Правды, говорили много разного, однако, реальность была совсем иной. Много раз я оказы­вался на месте катастрофы, но там не было ничего из того, что об этом писалось в газетах. Несколько лет назад, например, возникла опасность террористического переворота в Перу7. Я находился там: один танк, разъезжавший туда-сюда по берегу бухты, потом над пляжем пролетел один самолет, но никого не было. Одну малюсень­кую бомбу взорвали рядом с ресторанчиком, в котором я обедал, но даже стекла в окнах остались целы. А мир в это время читал, что "над Перу нависла угроза гражданской войны: террористы, госу­дарственный переворот, атакующие действия".

В Бразилии я видел, как бразильцы помогали неимущим рус­ским. По телевизору периодически показывали двух-трех бабушек в час выдачи очередной порции супа перед входом в церковь. Зачем они это делают? Чтобы сформировать убеждение. Телевидение, по­казывавшее голодных русских и рассказывавшее о том, что у них нет средств к существованию, собирало миллиарды долларов на то, чтобы им помочь. И кому потом достались эти деньги? Телевиде­нию. Это всего лишь способ выкачивания больших сумм под видом проявления гуманизма.

Ясно — тот, кто умен, создает диалектику власти, ориентируясь на веру составляющих массу групп. Так было всегда. Приход хрис­тианства был обусловлен сменой формы. В Риме преследования хри­стиан начались после того, как новоявленные богатые христиане ста­ли обретать большую экономическую власть, и разразился кризис внутри вооруженных сил. Лучшие центурионы были христианами и из-за этого не признавали власти императора. Это выливалось в по­литическую и экономическую проблему. Тогда Нерон приказал под­жечь Рим и обвинил в этом христиан, большинство из которых было приговорено к смерти. Нерон перестроил Рим по своему вкусу, ли-

7 Автор имеет в виду политический переворот в Перу. В апреле 1992 года президент Фузимори приказывает арестовать своих же парламентариев, чтобы обуздать коррупцию.

368

шил политического влияния всех сенаторов и военачальников-хрис­тиан, подвергнув их гонениям. К моменту появления императора Константина христианство уже сильно разрослось, ибо преследова­ния способствовали увеличению числа христиан. Константин пообе­щал, что в случае своей победы (если он станет императором) он вернет христианам римское гражданство. Все христиане встали на сторону Константина, одержали победу в войне и захватили власть над торговлей. Мы привыкли смотреть на религию как на веру, но и религия есть факт политики. Общественное мнение обрабатывают с целью заполучения власти. Такого явления, как спонтанное одобре­ние народа — в демократическом смысле, — не существует.

Итак, великий человек, лидер должен вырваться из-под купола системной информации и усвоить релятивизм информации, посколь­ку нам предлагаются образы, которые затем сбивают нас с пути. Увиденный вами фильм представляет собой нормальную каждод­невную реальность: мы видим войну в Албании — она уже про­изошла в действительности; скандал с Левински также имел место; кроме того, произошла бомбардировка прилегающих к Турции рай­онов. Президент Клинтон сбросил несколько бомб, заявляя, что там скрывались террористы, и никто ничего не сказал. Правда это или нет, никто не знает. Тот, кто заводит эти грандиозные игры, всегда преследует коммерческие цели. В какой-то момент наиболее умные сталкиваются: такова диалектика рынка высокого уровня.

Война создается за счет общественного мнения: его перекраива­ют с помощью выдуманных скандалов, атомные бомбы для этого уже не нужны. Это политика, однако, необходимо и голову иметь на плечах, уметь вести точную игру. А поскольку самый крупный информационный рынок находится в руках американских лидеров, то вполне естественно, что мнением управляют США.

Даже когда в министерстве здравоохранения каждой страны нам говорят: "Этот крем полезен" или "Этот крем вреден", тем самым из игры выводятся, возможно, лучшие лекарственные препараты и про­пускаются — исключительно из коммерческих соображений — те, от которых ни хорошо, ни плохо. Или другой пример: никак не удается победить СПИД. Но куда бы делись все фармацевты, вра­чи, министерства здравоохранения, службы оказания информаци­онной поддержки, если бы не было больных? Как бы они себя

369

обеспечивали? Где бы они нашли работу? Больной производит ог­ромную экономику, следовательно, его невыгодно вылечивать.

Даже журналисты не знают того, о чем пишут, но сколько рабо­ты дают газеты всему миру? То есть все мы отчасти работаем во лжи, и все мы отчасти зарабатываем на этой лжи. Это похоже на проекцию монитора отклонения, который оккупировал наши цереб­ральные клетки. Совершать революцию, начинать войну, говорить: "Это ужасно" не имеет смысла. Если кто-нибудь попытается сделать что-либо подобное, то окажется в сумасшедшем доме или будет выб­рошен на улицу. *Мнение создает реальность.* Мнение народа — вот что является социальной структурой, банком, законом, полици­ей, корпусом преподавателей и врачей.

В жизни все происходит именно так, как описано в фильме. По­чему? Армия нуждается в почестях, судебным ведомствам необходи­мо совершенство закона, журналистам нужны скандалы, секретным службам нужен повод сомневаться, подозревать, всем обычным лю­дям нужны их семьи и дети. В конечном итоге, тот, кто запускает игру, следует тематикам комплекса социальной структуры.

Итак, когда лидер обладает определенным уровнем рациональ­ной зрелости, он получает информацию напрямую, он отдает себе отчет в происходящем и меняет направление движения, отношения — он их предвосхищает. К примеру, многие европейские законы созданы не для защиты здоровья или безопасности, а для поддер­жания экономики. Лучшие в мире апельсины растут в Италии, од­нако, шестьдесят процентов этой итальянской продукции уничто­жается и только сорок попадает на рынок, поскольку нельзя разру­шать экономику Португалии, Испании или Греции, которые живут, в основном, за счет апельсинов.

Законы создаются под предлогом заботы о здоровье человека, но в действительности главной причиной является коммерческая защита8. Царство успеха принадлежит сильным. Оно открыто для всех, но попадают туда только сильные: это предполагает рацио-

8 К примеру, в Италии знаменита фирма "Panettoni", выпускающая пре­красные кексы (уже представлена и на российском рынке. *Прим. пер.* ), которая имеет огромный доход. Конкурирующая с ней фирма распространила известие, что в кексах "Panettoni" содержится отравляющий ингредиент. Это было ло­жью, но "Panettoni" потеряла целый год производства. Вот так сегодня играют, и даже хуже.

370

нальность высочайшего уровня. Вспомните, как проходит шахмат­ная партия. Такова реальность: устранены королева, конь, все ос­тальные, а лучший игрок побеждает. Он создает законы, пишет ис­торию, устанавливает мораль.

**Политическое будущее**

Что можно предпринять для того, чтобы начинать критически предвидеть движение системы?

Прежде всего, достаточно уметь читать газеты; в заголовках круп­ных газет уже содержится указание на то, в каком направлении все будет развиваться. Что касается лично меня, то мне известно все, что случится в мире пять-шесть лет спустя. К примеру, что Черномырдин постарается решить проблему в Косово. Почему? Потому что Герма­ния заинтересована в том, чтобы Россия вернулась в Европу эффек­тивной державой. В противном случае США одержат слишком серьез­ную победу на международном рынке. Германия думает: "Если я по­могу России, евро стане сильнее, а в зоне евро я самая сильная". Рос­сия продвинется в своих делах и станет более сильной, более богатой страной, а Германия превратится в еще более великую державу. Ко­нечно, Россия не будет подчиняться немцам, но если Россия станет великой, то американский капитал упадет в цене. Я всегда говорил, что наиболее подходящий для России человек после Ельцина — это Черномырдин. Итак, Россия к 2002 году станет одним из самых круп­ных рынков мира. Самая большая опасность для России заключалась в возможной войне с Турцией через Азербайджан и т.п. : уже два года назад все было готово, чтобы разразилась эта война. По счастью, рус­ские это поняли, ничего не произошло, и теперь прогресс этой огром­ной страны неизбежен. Время от времени будут наблюдаться малень­кие "Косово", но, в сущности, мы будем идти все время к лучшему. Первыми тремя странами в мире станут Бразилия, Россия, Китай.

Европа, США, Япония также получат свою долю богатства, если тем или иным способом присоединятся к этим трем международным центрам. Однако я пока не вижу на политическом горизонте Афри­ки и арабов: там все еще ненавидят друг друга, слишком разобще­ны между собой.

Следовательно, мы движемся к лучшему миру, а для этого не­обходимо больше лидеров и ответственных людей. Лично я выбрал

371

культуру лидерства, поскольку в своей старой культуре мы натво­рили слишком много ассистенциализма. Один лидер может поддер­живать миллионы неполноценных, а кого сможет поддержать один неполноценный? Поэтому во всех областях необходимо содейство­вать замыслам провидения.

Итак, сейчас вы понимаете этот фильм, но в кинозалах его вос­принимают как комедию, один из множества фильмов. Вы же, по­грузившись в атмосферу критического анализа, видите, что "ко­роль-то голый", без одежд. Мы смогли это понять, встав на позиции обычной критики. Полагаю, что даже актеры ничего не знали: они неплохо развлеклись, а кто-то из них, возможно, сказал: "Ну, в такое никто не поверит". Разве не часто под видом вымысла нам говорят реальные вещи, в которые все равно никто не поверит?

**Человек-изомастер**

Во всем фильме единственным свободным и действительно ве­ликим человеком является главный герой, сыгранный Робертом Де Ниро. Конрад Брин входит в игру и выходит из нее, когда сам сочтет нужным, это большой человек, ум. Он — в эпицентре всей грандиозной проблемы. А кто он, этот человек? Чем он живет? О чем думает? Это маленький человек: он — не представитель систе­мы, не глава банка или полиции. Он — никто: он — изомастер.

Он не работает: он всегда как бы случайно оказывается в нуж­ном месте, но спокойно управляет всем, находясь все игры. Ему платят США, и он делает свое дело. Это он — великий персонаж, знаменательное событие, самое важное в этом фильме. Все осталь­ное — обычное повторение.

У него нет пороков, женщин, о его жизни и о нем самом мы не знаем ничего. Он всегда свободен и выше всего окружающего; он всегда преобразует проблему в исторический оппортунизм. Тот, кто контролирует деньги, всегда обладает таким умом. Следовательно, речь здесь не идет о тех, у кого "есть деньги".

Конрад Брин — это человек, который всегда говорит о ценнос­тях других, однако никому не известно, каковы его собственные ценности. Он манипулирует мнениями, делами других; он знает, что должен помочь президенту — он ему это обещал, — и спокойно свое обещание выполняет. Однако это человек, который стоит выше

372

секса, зависти, ревности, воровства: он превосходит всех, и созда­ется впечатление, будто он владеет всем. В его реальном мире нет ничего такого, чего бы ему не хватало.

Он знает то, что ему нужно, и остается ко всему совершенно равнодушным. Он не появляется на страницах газет, не слушает, что говорят в парламенте и т.д., он лишь знает, кто какую роль играет: люди для него — обычный инструмент, он прекрасно умеет их использовать. Сталкиваясь с человеком, обладающим инициати­вой, он дает ему возможность действовать, он должен позволить ему действовать. То есть, лидер, видя, что дела идут вперед, дол­жен предоставить им пространство. Брин пассивен, пока режиссер блестяще функционирует: он неподражаем при подготовке речи пре­зидента; но как только режиссер становится нефункциональным, Брин его безжалостно устраняет. Это было необходимо сделать, иначе были бы принесены в жертву миллионы людей, возникла бы коллективная гражданская катастрофа. Поэтому лучше устранить одного глупца, стремившегося исключительно к славе. Есть такой вид существования вещей, при котором в самом положении вещей уже заложена жизнь или смерть. Брин сказал ему, что, если тот не будет молчать, его убьют. На этом уровне власти продюсера необ­ходимо убить. Не время заниматься моралью: сохранить жизнь одному глупому индивиду означало ввергнуть в кризис экономику миллионов и миллионов людей. То есть, смена президента влечет за собой замену директоров банков, хозяев заводов. Президент ведет за собой целую группу предпринимателей, победителей, людей. Он

— олицетворение огромной людской прослойки. Если бы правда вскрылась, это повлекло бы за собой величайший экономический упадок в стране — в данном случае, в США. И ради чего все это? Ради истины, которая никому не принесла бы ничего хорошего. Следовательно, важен, прежде всего, человек, а уже затем истина. О том же говорил и Христос: суббота сотворена для человека, а не наоборот9. Следовательно, институты важны настолько, насколько

9 Вышесказанное не означает, что я пропагандирую педагогику беспорядка,

— совсем наоборот. Дело в том, что, став великим, преодолев бесконечные экзамены общества, человек должен быть креативным, он не может продол­жать всю свою жизнь преклоняться перед конституцией. Конституцию можно изменить, а вот кого действительно следует спасать, — так это человека.

373

они функциональны для человека. Великий политик всякий раз должен находить победное решение.

Итак, на высоком уровне существует только ум власти. Что это означает? Что в каждый момент, для каждой проблемы есть только одно действие, одно решение, функциональное для контекста. Какое же решение наиболее функционально? То, которое дает наилучший результат с точки зрения порядка, благополучия, жизни. Нескольких людей придется убить, но зато большинство останется живым, здоро­вым и обеспеченым. Если не применить функциональное решение, про­блема убьет всех, поэтому необходимо с умом находить самое эконо­мичное средство, которое сможет принести максимальный результат.

Кроме того, Конрад Брин отстаивает коллективные интересы. Поэтому на уровне чистой рациональности он последователен. У каждой логики — своя реальность, если попытаться их изменить, возникнет неразбериха. Однако самое главное во всем этом — что­бы действие было "политически корректным и законным".

Следовательно, *внешняя пассивность лидера — это проявле­ние высшего ума.* Лидер должен вмешиваться, когда возникает про­блема, и сохранять внешнюю пассивность, когда все функциониру­ет. У человека-изомастера нет недостатков: он — решительное при­сутствие самополагания реальности. Более того, все, что происхо­дит, оборачивается всегда ему на пользу. Ему удается воспользо­ваться даже ситуацией с покойником: он создает образ героя, играя на недостатках, на доверчивости обычного человека, чтобы таким образом осуществить дело национальной важности.

Он не смотрит ни на женщин, ни на вино, ни на что-либо дру­гое. Ему незнакомы провалы, и он никогда не думает о славе. В конечном итоге, он забирает то, что заработал, и уходит. Он сделал свое дело и сделает еще очень многое, потому что стоит появиться проблеме, как позовут его. Это человек, уже свободный от системы: он ее познал и может играть ею, когда и как ему заблагорассудится.

Как следует себя вести при встрече с таким, как он? Как можно предложить сделку изомастеру? *Вступать в деловые отношения с изомастером можно лишь в том случае, если удалось найти спо­соб быть ему полезным в его проекте.* Либо же ему следует ска­зать: "Мне необходимо вот это, ты сможешь мне помочь? Бери себе

374

все, что хочешь". Только так с ним можно разговаривать, потому что в противном случае он уж точно ни за что не возьмется.

В сущности, встретив такого, как он, нужно раскрыть перед ним все карты: тогда дело удастся. Изомастер внутри обладает мо­ралью, которая не позволяет ему вести с кем-либо нечестную игру. Это не мораль веры: это мораль реальности. То есть, в любых отно­шениях присутствуют определенные пропорции, и эти пропорции сразу же можно разглядеть. Любая вещь имеет свою цену, точно так же, как свою цену имеет и любой человек.

**Глава десятая.Фантазия и фантастика**

**Звездные войны (эпизод первый)**

|  |  |
| --- | --- |
| Режиссер: *Джордж Лукас* | Сценарист: *Джордж Лукас* |
| В главных ролях: *Марк Хэмилл, Харисон Форд, Гэри Фишер, Дэвид Проузи, Алек Тиннесс* | Оператор: *Гильберт Тейлор* |
| Награды: *Премия "Оскар" в номинациях "Лучший сценарий", "Лучший художник по костюмам", "Лучший монтаж ", "Лучший звук", "Лучшие спецэффекты"* | Композитор: *Джон Уильямс* |
| Производство: *Gary Kurtzperzoth Century Fox, США, 1977г.* | Длительность: *121 мин., цв.* |
| Сюжет: *группа повстанцев, возглавляемых принцессой Лейлой Органа (Фишер), оказывает сопротивление сверхвластям Галактической империи, пытаясь вывести из строя страшнейшее оружие - Черную Смерть. Им на помощь приходят молодой Лука, старый рыцаръ-джидай Оби-ван Кеноби и один циник с "золотым" сердцем (Форд).* | |

**Технология власти образа**

Оставляя в стороне наигрыш и выдумки кинофильма, с его помощью я хочу объяснить то, как технология образа манипулиру­ет поведением людей. Человеческое существо поначалу подвергает­ся воздействию образа, а затем кладет данный образ в основание своей экзистенциальной реальности, вылепливает себя как индиви­да и члена социума. Каждый образ, создается ли он субъектом или только воспринимается им, сосуществует с человеком, становится структурой его истории.

376

Титры, предваряющие кинокартину, повествуют о той истории, которая впоследствии развернется перед нами на экране: "Насту­пила эпоха звездных войн. Гражданские корабли повстанцев, раз­громив секретную базу, одержали свою первую победу...". В этих словах выражен момент бессознательной формализации дальней­ших событий.

Индивид является не только носителем, но и "телетайпом" по­вседневной реальности, поскольку отчасти испытывает ее на себе, отчасти сам формирует в других людях. Изобретение стратегий, при­званных устранить внешние опасности и трудности с помощью вра­чей, психологов, шаманов, полиции, священников, адвокатов, ком­мерсантов, профессионалов всех мастей происходит с опозданием. Необходимо опережать явления, побочные и второстепенные по от­ношению к центру действия, расположенному в образе, который на­вязчиво воспроизводится субъектом на нейронном уровне. Недоста­точно сказать, что образ задает общий тон психоэмотивной семанти­ки: образ буквально отпечатывает реальность, окружающую субъекта.

Власть над собственным существованием, руководствующаяся требованиями здорового эгоизма, возможна только тогда, когда субъект способен изменить или аннулировать образ, который авто­матически и неуловимо прокручивается в его психике.

Образ может быть внедрен по четырем каналам: 1) системой социального образного ряда (печать, культура и т.п.); 2) семантикой другого человека; 3) историей собственной жизни; 4) беспочвенными измышлениями (субъект фантазирует, выдумывает миф, создает иде­ал, самовлюбленно мечтает и затем расплачивается за это).

Образ всегда связан с верой: субъект профилирует фантазию и вкладывает в нее свою веру. Это верование не возникает в силу сознательного волеизъявления, потому что осознанные проявления воли всегда слабы; необходимо подключить весь квант бессозна­тельного для того, чтобы наделить образ властью создания исто­рии, властью экзистенциального действия. "Вера" — это взаимное соответствие, синхронность между отправителем и получателем, это прямое включение: верующий настолько повязан этой идеей, что его жизнь настраивается на волну получения данных образов.

Религии всех времен всегда взывали к свободной интенции ума, к образу, желанному, выбранному, тобой возлюбленному. Не важен

377

мотив, по которому субъект выбирает определенный образ: главным является то, что образ функционирует, начинает действовать. По­этому для того чтобы избежать некоторых аспектов социального, биологического, исторического ада, в котором зависло человечество, необходимо уметь аннулировать образ, восседающий в головном мозге.

Прежде всего, следует выявить рефлективную матрицу, по при­чине которой субъект состоит в симбиозе с заданными координатами и именно с оглядкой на них, в согласии с совершенной технологией1 образа психосоматически выстраивает собственную реальность.

Вся логистика нашего сознания представляет собой машину, а не дух. Рациональность является тем инструментарием, которым пользуется онто Ин-се в целях адаптации к химическо-материаль-ной типологии кванта психики, спроецированного в земное про­странство. Когда мы говорим о комплексах, о мониторе отклоне­ния, сознании и воле, то остаемся на уровне процессов, воплощаю­щих директивы интенциональности, которая создает свои собствен­ные иллюстрации в рамках обстоятельств этой планеты. Но пока мы пребываем на этом уровне, нам неведома чистота онто Ин-Се.

Голографическая проекция в виде принцессы Лейлы, молящей о помощи ("Помоги мне, Оби-Ван Кеноби, ты моя единственная надежда..."), становится стартом исторической реальности юного Люка, попавшегося на крючок из-за своего любопытства ("Что это такое?.."). Голограмма — это даже не отражение в зеркале, потому что в зеркальном отражении существует нечто, что отражает. Сле­довательно, нет даже данности зеркала, нет квантовых вариаций, но только голографические. Реальность может создавать другую реальность без того, чтобы измениться в самой себе. Голограмма задает реализм событий, которые произойдут с Люком.

Каждый человек руководствуется подобным голографическим образом, следует сценариям, опирающимся на рефлективную мат­рицу, и тем самым совершает собственный тематический отбор: ти­пологическая специфичность языка возбуждает соответствующие ему смыслы. Субъект идентифицирует себя на основе рефлектив­ной матрицы, в него спроецированной. Отождествив себя с опреде-

1 "Технология" в смысле процессов, происходящих на молекулярном уров­не в металлоконструкциях.

378

ленным образом, субъект будет отбирать все то, что придает ему квантовую конкретность в пространственно-временном измерении.

Образ лежит в основе типологии мыслей, аффектов, эмоций, вкуса, чувств, предпочтений — всей множественности черт, харак­терных в большей или меньшей степени и составляющих психоло­гическую идентичность каждого из нас. Проприоцептивное воспри­ятие каждого человека определяется образом, доминирующим в поведенческой логике индивида.

Если сопоставить такое положение вещей с нашей повседневно­стью, станет очевидным, что сам субъект пестует свое несчастье, свою болезнь, свою несостоятельность: человек постоянно сталки­вается в своей жизни именно с тем, что навязчиво покручивает в своем уме (в фантазии, в сознании, в комплексе, в сновидениях).

Моя клиническая практика позволяет утверждать, что ничего плохого не может случиться, если субъект не выбрал определен­ные образы. Онтопсихологический анализ показывает, что, сам того не ведая, субъект нажимает на кнопку и вызывает процессы, искажающие его существование. Субъекту неизвестна весомость образов, неведомы последствия их действия. Кроме того, образы претворяются в жизнь в контексте других образов, и потому выхо­да из рабства не видно. Выбраться из глубин образа можно лишь с помощью специалиста, или техника, способного указать дорогу к восстановлению. Неотъемлемым условием освобождения от гне­та образа является расположенность закрепощенного субъекта к совершению метанойи.

Поэтому не следует полагать, что достаточно подумать о каком-то событии, и оно действительно произойдет. Претворение образа в реальную данность происходит, только если в нем формализуется весь бессознательный квант субъекта. В настоящее время только монитор отклонения и стереотипы способны увлекать за собой от­крытый потенциал бессознательного. Они располагают арсеналом необходимых средств для установления контакта, закрепления и утверждения себя в бессознательном, что и приводит к реализации внедренного образа.

Фильм повествует о фантастических событиях, разворачиваю­щихся в космическом пространстве, но фактически его действие

379

сводится к маневрам в туннелях: перед нами зияют пещеры бессоз­нательного, мелькают типичные образы наших снов.

Бессознательная мотивация может воплотиться как на теле­сном уровне, вызывая регистрируемые медициной изменения, так и в историческом, политическом, экономическом, социальном, юри­дическом плане. Большая часть физически здоровых людей стал­кивается с патологической соматикой в виде постоянной агрессии юридического характера. Все проявления тоски и страха, в кото­рых врачи усматривают проекцию невроза, в реальности пред­ставляют собой сгустки пассивности субъекта, не владеющего клю­чом решения проблем. Только лидер может распоряжаться этим ключом; для того чтобы обладать точной волей, необходимо знать, чего хотеть (предмет воления) и как хотеть (какими должны быть волеизъявления).

В первую очередь, субъект должен ориентироваться на выстра­ивание собственного благополучия, прийти к удовлетворению своих потребностей, достичь нормальной реализации. Добившись этого и не исследуя до бесконечности бессознательное и матрицу (исследо­вание ради исследования никогда не приведет к цели), необходимо суметь аннулировать образы, которые возникают иногда без всяких на то оснований, иногда в силу повторения цикла, иногда по ассо­циации, вызванной телевидением, прессой, словом, индивидами и т.д. Это ассоциации, которые точный субъект отследит по неожи­данно возникающей неуверенности. Речь идет о том, чтобы устра­нить эти образы в фантазии. Если субъекту не удается стереть образы, значит он сам, в сокровенных глубинах своего внутреннего мира, постоянно культивирует контакт с ними.

Следует изгонять из своего мозга все призывы, которые не привносят экзистенциальную выгоду в данный момент. Любой об­раз, фантазия, манифест, фотография, фильм, песня, музыка, та­нец, одежда, открытка, цветок...: все может придать специфический облик, характер энергии.

Конечно, недостаточно стереть образы в своей фантазии. Преж­де всего, необходимо располагать экзистенциальными условиями освобождения, не быть зацементированным в той ситуации (окру­жение, работа, человек), которую сноведения обличают как про­никновение негативной семантики, приводящее к регрессивным для

380

субъекта последствиям. Нет надобности бороться с другим челове­ком, и нет смысла в бегстве от него. Достаточно изменить самого себя. Несчастья одолевают субъекта до тех пор, пока он позволяет им случаться, сам ожидает лишений. Борьба с другим человеком превозносит и усиливает патологическую идею: чем больше вы пре­следуете зло вне себя, тем больше патологическое начало отравляет ваше нутро. Стержень экзистенциальной техники состоит именно в этом: авутогенез осуществляется изнутри, от собственной сокровен­ности.

Этот кинофильм интересен, поскольку демонстрирует то, как образ бесконечно воспроизводит историю. Мне понравилась фраза, сказанная лордом Фернером Оби-Ван Кеноби: "Ты не должен был возвращаться". Истинный учитель никогда не возвращается к про­шлому. Оби-Ван Кеноби повернул назад и потому погиб.

**СОДЕРЖАНИЕ**

*Введение*

Онтопсихология в постижении человеческой реальности ................................... 5

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. **ОБРАЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ: КИНЕМАТОГРАФ**

*Глава первая.* ОБРАЗ

1.1. Метафизика образа .............................................................................. 13

1.2. Мнемический след ............................................................................... 16

1.3. Образ и бессознательное ....................................................................... 19

1.4. Искусство ........................................................................................... 21

1.5. Миф .................................................................................................. 23

1.6. Фантазия и научная фантастика ............................................................ 24

*Глава вторая.* БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

2.1. Место кинематографа в общечеловеческой культуре ................................. 31

2.2. Особенности кинофильма с точки зрения онтопсихологии ......................... 35

2.3. Рождение идеи фильма......................................................................... 36

2.4. Музыка в кино .................................................................................... 41

2.5. Успех фильма ..................................................................................... 44

2.6. Актеры ............................................................................................... 44

2.6.1. "Круглый стол" по фильму "Хорошие новости" ..................................... 49

2.6.1.1. Открытый диалог с актером Джанкарло Джаннини ............................. 49

2.6.1.2. Синемалогическая иллюстрация ....................................................... 58

2.7. Режиссеры .......................................................................................... 68

2.7.1. "Круглый стол" по фильму "Черным по белому" ................................... 71

2.7.1.1. Открытый диалог с режиссером Тинто Брассом .................................. 71

2.7.1.2. Синемалогическая иллюстрация ....................................................... 75

2.8. Триада "Сверх-Я" в кинематографе США .............................................. 83

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. **СИНЕМАЛОГИЯ**

Общее понятие .......................................................................................... 89

*Синемалогия инструмент онтопсихологий*.................................................. 92

*Глава первая.* ВИДЫ СИНЕМАЛОГИИ

1.1. Терапевтическая синемалогия ................................................................ 97

1.2. Дидактическая синемалогия или синемалогия аутентификации ................. 101

*Глава вторая.* МЕТОДОЛОГИЯ

2.1. Критерии онтопсихологического анализа ............................................... 105

2.2. Природный критерий .......................................................................... 106

2.3. Дидактическая методология ................................................................. 108

2.4. Познание........................................................................................... 109

2.4.1. Вытеснение первичных процессов .......................................................111

2.4.2. Подавление ..................................................................................... 112

2.4.3. Компенсация....................................................................................113

2.4.4. Проекция ........................................................................................115

2.4.5. Ассоциация — смещение.................................................................... 117

2.4.6. Идентификация ...............................................................................118

2.4.7. Рационализация ...............................................................................119

2.5. Этапы проведения синемалогии ............................................................ 122

2.6. Результаты синемалогии ...................................................................... 126

2.7. Восприятие реальности ........................................................................ 127

2.8. Интерпретация ................................................................................... 128

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. **СИНЕМАЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ**

*Глава первая.* Психопатология женственности ............................... 135

"Ночной портье" ....................................................................................... 135

"Женщина-витрина" и феминизм ........................................................... 137

" Дневная красавица" ................................................................................ 143

"Пикник у Висячей скалы" ........................................................................ 153

Пустой эротизм .................................................................................... 153

Три типологии ошибок .......................................................................... 158

"Поднимая красный фонарь" ..................................................................... 166

Четыре вида негативной женской психологии .......................................... 168

"Роковой влечение" .................................................................................. 172

*Глава вторая.* Мужская психопатология.............................. 175

"Поющие в терновнике" ............................................................................ 175

*Глава третья*

Психопатология любви .............................................................................. 185

"Город женщин" ....................................................................................... 185

"Красная пустыня" ................................................................................... 186

*Глава четвертая*

Психопатология семьи и элементы педагогики .............................................. 189

"Eguus" ...................................................................................................189

Мать как выражение динамического континуума ...................................... 200

"Обыкновенные люди" .............................................................................. 203

Информация монитора отклонения ......................................................... 206

"Томми" ..................................................................................................213

Негативная психология как селектор окружающей среды .......................... 219

" Крамер против Крамера" ......................................................................... 223

"И катит воды река" ................................................................................. 225

Аффективная привилегированность в детстве .......................................... 227

*Глава пятая.* Социальная шизофрения и монитор отклонения ......... 231

"Психо" ..................................................................................................231

"Носферату" ............................................................................................ 234

"Будучи там" ........................................................................................... 235

"А теперь не смотри"................................................................................. 238

Электрическая цепь монитора отклонения ............................................... 239

*Глава шестая.* Дидактика и психосоматика ........................................... 247

"Волшебник страны Оз" ............................................................................ 247

"Солярис" ...............................................................................................251

*Глава седьмая.* Женская психология .................................................... 261

"Повелитель приливов" ............................................................................. 261

Профессиональный уровень в психотерапии ............................................ 263

Типология "мужчины-червяка" .............................................................. 264

Трансцендентность над стереотипами ...................................................... 267

"Опаленные страстью" .............................................................................. 272

Мистика женственности ........................................................................ 272

Архетип "Старухи" .............................................................................. 274

Психосоматическое смещение................................................................. 276

Запечатление, осуществляемое фрустрированным человеком ..................... 277

*Глава восьмая*

Система и личность ................................................................................... 281

"Paceмoн"................................................................................................281

Процесс аутентификации и преодоление стереотипов ................................ 282

Идеальное "Я"..................................................................................... 286

"Урга. Территория любви" ........................................................................ 288

Феноменология стереотипов................................................................... 288

Биологический и психический циклы ...................................................... 290

"Гамлет".................................................................................................. 293

"Легенды осени" ....................................................................................... 297

Трансцендентность над первичными потребностями .................................. 298

Негативная женская психология............................................................. 301

Психология первородства...................................................................... 306

Психическая констелляция .................................................................... 308

"На гребне волны" ....................................................................................313

Натуристическое Ин-се .........................................................................314

"Двойная мораль" ................................................................................315

"Адвокат дьявола" ....................................................................................318

Чувствительность к происходящему в экосистеме и сетевой эффект............. 318

Свобода воли..............:........................................................................ 322

Закрытые системы ................................................................................ 328

"Матрица" ............................................................................................... 333

Информация и семантическое поле ......................................................... 333

Реальность "Эшелона" и Big Brain ......................................................... 336

Чужеродные инкубации ........................................................................ 342

Экзистенциальный вопрос ..................................................................... 343

Происхождение монитора отклонения ..................................................... 345

*Глава девятая*

Психология лидера................................................................................... 351

"Нет выхода" ........................................................................................... 351

Этика победителя ................................................................................. 351

" Храброе сердце" ..................................................................................... 355

Изменчивая женщина ........................................................................... 358

"Плутовство" ........................................................................................... 361

"Sexygate" ........................................................................................... 363

Пример дипломатической стратегии: война в Косово................................. 364

Относительность информации ................................................................ 366

Политическое будущее .......................................................................... 370

Человек-изомастер................................................................................ 371

*Глава десятая.* Фантазия и фантастика "Звездные войны (эпизод первый)"

Технология власти образа ..................................................................... 375

**Антонио Менегетти Кино, театр, бессознательное Том 1**

Научное издание

Перевод М. Родик, Е. Ус, Ю. Ошемкова, Е. Лютикова

Редактор В. Заведеева

Компьютерная верстка А. Кунец

Изд. лиц. 00013 от 16.08.99. Подписано в печать 14.09.2001 г. Формат издания 70x100 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Гарниту­ра Кудряшов. Усл. печ. л. 24. Тираж 2000. Цена договорная.

ННБФ «Онтопсихология». 103050 Москва, ул. Тверская, 22

По вопросам приобретения книг просим обращаться по тел. (095) 722-95-95, 250-27-56

e-mail: [onto@onto.ru](mailto:onto@onto.ru)

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 4532

**Антонио Менегетти** доктор философии, психологии и социологии, академик не­скольких международных и наци­ональных Академий;

- неоднократно награжден почет­ными дипломами различных пра­вительственных, научных и куль­турных организаций:

- вице-президент Международной академии информатизации при ООН и президент Международной ассоциации Онтопсихологии, вхо­дящей в состав Экономического совета ООН;

- основоположник науки онтопси­хологии, которую сегодня преподают во многих государственных университетах мира и которую при­меняют в области психологии, психиатрии, медицины, экономики, полити­ки, философии, эстетики;

- профессор университета, психолог, клинический психотерапевт, ученый. преуспевающий предприниматель, организатор шестнадцати международ­ных научных конгрессов и президент I Всемирного конгресса по Онтопси­хологии в Москве;

наследник великих мыслителей эпохи Возрождения;

уникальный музыкант, владеющий особой техникой, композитор, пиа­нист, на концерты которого собирается интеллектуальная элита всей Ита­лии, член Сената Международной Академии искусства.