



Татьяна Салахиева-Талал

ПСИХОЛОГИЯ
В КИНО

СОЗДАНИЕ
ГЕРОЕВ
И ИСТОРИЙ

АНО АЛЬПИНА
НОН-ФИКШН

Татьяна Салахиева-Талал

Психология в кино

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42818197

Психология в кино: Создание героев и историй / Татьяна Салахиева-

Талал: Альпина нон-фикшн; Москва; 2019

ISBN 978-5-0013-9128-9

Аннотация

Книга, написанная автором уникального курса «Психология для сценаристов» Татьяной Салахиевой-Талал, знакомит с концепциями некоторых психологических школ и направлений, переосмысленными с точки зрения кинодраматургии. Среди них теории Фрейда и Юнга, оказавшие громадное влияние на киноискусство, гештальт-подход, которому в книге уделено особое внимание, а также новейшие мировые исследования в области социокультурных феноменов, знание которых позволит создавать актуальные для современного зрителя истории.

Каждая психологическая теория адаптирована под цели кинодраматургов и интегрирована в ключевые сценарные структуры. Благодаря этому читатель научится понимать, как разные формы искусства влияют на психику зрителя, как создавать глубокие характеры героев и психологически достоверные истории, какие повороты сюжета и личностные особенности персонажей вовлекают зрителя в происходящее на

экране, заставляя его сопереживать героям, проходить вместе с ними путь трансформации и достигать катарсиса. Все эти знания, несомненно, полезны не только сценаристам, но и режиссерам, продюсерам, редакторам, киноведам и всем тем, кто интересуется кино и психологией.

Содержание

Предостережение от автора	7
Вступительное слово	11
Список фильмов, упомянутых в книге	16
Глава 1	22
Кино и автор	25
Кино и зритель	26
Психологические основы сценария	32
Глава 2	34
2.1. Психоанализ Фрейда в кино	34
2.1.1. Структурная модель психики по Фрейду	37
2.1.2. Концепция защитных механизмов психики	42
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Татьяна Салахиева-Талал

Психология в кино:

Создание героев и историй

Редактор *Юлия Быстрова*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Арт-директор *Ю. Буга*

Корректоры *И. Панкова, С. Чупахина*

Компьютерная верстка *М. Поташкин*

Иллюстрация на обложке Shutterstock

© Салахиева-Талал Т., 2019

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2019

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от то-

го, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

*** * ***

Саше, Поле и маме посвящается

Предостережение от автора

Дорогой читатель!

Прежде чем открыть эту книгу и с удовольствием (я надеюсь) погрузиться в нее, отнеситесь серьезно к тому, что написано в этом предостережении.

Знание психологических теорий не панацея и не волшебный эликсир. Оно не сделает своего обладателя глубоким знатоком жизни и человеческой души. Изложенные в этой книге психологические теории, концепции и инструменты очень удобны для написания сценариев. Настолько, что после знакомства с ними руки так и чешутся немедленно применить их на практике и начать писать кино про невротиков, пограничников, нарциссов с невероятно интересными механизмами психологических защит. И это худший из возможных результатов прочтения книги.

Есть еще одна ловушка, в которую неизбежно попадают все, кто так или иначе начинает приобщаться к миру психологии. Я называю ее синдромом начинающего студента-психолога и предупреждаю о ней своих студентов-сценаристов на первой же лекции. Дело в том, что изучение психологии дарит иллюзию, что у вас появился третий глаз, которым вы, как рентгеном, просвечиваете насквозь всех, кто встречается на вашем пути. Больше всех достается родным и близким. И вот уже вместо любимых мужа/жены, родителей, дру-

зей вы видите «перверзного нарцисса», «невротика с ригидным эго», «шизоида с нарушением привязанности», «абьюзера-психопата», а в каждой их реплике вам чудится проекция, рационализация или вытеснение. И немедленно хочется «причинить им пользу», подробно объяснив, как они лгут самим себе, с помощью какого механизма психологической защиты скрывают от себя свой внутренний конфликт и в чем он состоит.

Популяризация знаний о психологии привела к тому, что в социальных сетях массово встречаются нелепое жонглирование терминологией и постановка диагнозов налево и направо. У психологов с годами практики это чаще всего происходит, но, к сожалению, не всегда. Что уж говорить о людях, не связанных с психологией профессиональными узлами.

Человека невозможно полностью уместить в искусственные рамки диагнозов. Сама попытка редуцировать человека до набора шаблонов и клише не что иное, как психологическая защита, призванная снизить тревогу от встречи с многообразием и непостижимостью окружающего мира.

Поэтому, дорогие сценаристы, режиссеры, продюсеры и все остальные читатели, не стоит использовать изложенные в книге теории как кальку для написания сценариев. Не подменяйте жизнь психологическими теориями, хотя соблазн велик. Очень хочется смотреть фильмы про живых людей, а не про ходячие диагнозы.

Эта книга будет хорошим *дополнительным* подспорьем,

позволяющим увидеть неочевидные взаимосвязи, скрытые стороны человеческой личности, универсальные механизмы психических процессов.

Автор не претендует на роль носителя абсолютной истины. Будет здорово, если изложенные в книге мысли принесут вам пользу в работе над сценарием. Какие-то теории наверняка окажутся «не вашими», какие-то из них захочется оспорить – и это абсолютно нормально.

Я буду рада, если в процессе чтения у вас случатся инсайты, которые вдохновят на новые сюжетные ходы или дадут начало идеям для новых историй.

Книга содержит много примеров использования психологических концепций в разных фильмах. Это ни в коем случае не значит, что при их создании авторы опирались на определенные теории из области психологии. Это значит, что есть некоторые универсальные законы, по которым функционирует наша психика. И эти законы, смыслы и образы будут встречаться в любом произведении искусства вне зависимости от того, вкладывал ли их автор туда умышленно. Понимание и осознанное использование этих инструментов позволяет повысить уровень мастерства.

Итак, главная цель этой книги – поделиться психологическими концепциями и инструментами, которые помогут придать вашим героям и историям глубину и достоверность.

И прежде чем приступить, наконец, к самой книге, я прошу вас прямо сейчас мысленно пообещать мне, что, дочитав

ее до конца, вы еще раз прочтете это предостережение.
Приятного и полезного чтения!

Вступительное слово

В 2012 г. мне предложили разработать курс «Психология для сценаристов» для создававшегося в тот момент сценарного факультета в Московской школе кино. Воодушевившись этой задачей, я отправилась на поиски литературы по теме... и столкнулась с полным ее отсутствием. Наиболее релевантным русскоязычным источником оказалась прекрасная книга Льва Семеновича Выготского «Психология искусства», написанная им еще в 1925 г. Книг на русском языке, посвященных непосредственно психологии кино, не было ни одной.

Я была поражена этим фактом, ведь связь психологии и кино очевидна – как же так получилось, что никто ничего об этом не написал? На том, как я прошла все стадии переживания связанной с этим открытием травмы (шок, отрицание, гнев, торги и пр.), подробно останавливаться не буду. Но за полгода корпения над созданием курса с нуля руки у меня опускались не раз, и только настырность не дала отказаться от этой затеи.

В итоге курс «Психология для сценаристов» был готов: он обширный и разносторонний, занимает целый семестр, включает 52 академических часа лекционных и практических занятий и успешно проводится в Московской школе кино уже седьмой год. А с 2019 г. я веду его в открытом фор-

мате, за рамками школы. В курсе собраны концепции разных психологических школ и направлений, которые в большей степени ценны и удобны для использования их при создании фильмов. Каждый год я оптимизирую программу курса, немного меняю структуру и дополняю своими новыми разработками, которые рождаются благодаря практикам, накапливаемым за годы работы в этой сфере.

В 2014-м на русский язык перевели книгу Уильяма Индика «Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете»¹. Это стало громким и важным событием на сценарном рынке. Рекомендую эту книгу тем, кто ее еще не читал: в ней понятным языком освещены основные концепции главных представителей школы психоанализа.

К сожалению (или к счастью), у нас с Индиком оказалось мало пересечений. Поскольку я представляю другую психологическую школу (основная моя деятельность – частная психотерапевтическая практика в гештальт-подходе) и поскольку в свой курс я включала концепции разных направлений, психоанализ в нем занимает только первые четыре лекции из 24 и освещен он под иным углом.

За последние годы я устала отвечать «нигде» на постоянно задаваемый участниками сценарных конференций вопрос «где можно прочитать о том, что вы рассказываете?». Вопрос же «что бы вы рекомендовали почитать по психоло-

¹ Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019.

гии?» неизменно ставит меня в тупик: в психологии столько разных направлений и теорий, что бедному сценаристу можно закопаться в десятках книг в поисках чего-то мало-мальски ценного для себя. Но самый частый вопрос, который я слышу последние несколько лет: «Когда вы уже напишете книгу?»

Как, наверное, очевидно из столь долгого объяснения, судьба этой книги была предрешена – ей суждено было рано или поздно родиться. Увы, в нее невозможно вместить программу курса «Психология для сценаристов» целиком. Однако я постаралась включить сюда целостную теорию, напрямую затрагивающую психологические основы, на базе которых создаются глубокие характеры героев и психологически достоверные линии развития сюжета.

В этой книге психоанализу посвящена глава 2, в которой говорится о самых ценных для сценаристов концепциях Фрейда и Юнга. Если у читателей есть интерес к теориям и других психоаналитиков, то вы их найдете в книге Уильяма Индика.

Остальные главы по большей части написаны с опорой на гештальт-подход, а также на новейшие исследования в области социокультурных феноменов и их связи с психопатологиями нашего времени.

Каждая психологическая теория в этой книге адаптирована под цели кинодраматургов и интегрирована с ключевыми сценарными концепциями и структурами.

Все приведенные в книге клиентские кейсы являются собирательными и не обозначают конкретных клиентов. Исключение составляет сновидение клиента, приведенное в главе 5. Терапия этого клиента завершена много лет назад, и у него было получено разрешение на использование некоторого материала терапии для образовательных целей.

В конце вы найдете список из топ-6 книг, которые я рекомендую прочесть каждому сценаристу.

Поскольку в формате книги невозможно интерактивное обсуждение, будет здорово, если вы каждый раз сможете ненадолго останавливаться и вспоминать примеры из просмотренных фильмов или написанных вами сценариев, относящиеся к прочитанному материалу. Это позволит по-новому взглянуть на привычные вещи и лучше интегрировать психологические теории с вашими представлениями о кинодраматургии.

Несмотря на то что я постоянно апеллирую к сценаристам, книга будет полезна не только им, но и режиссерам, продюсерам, редакторам, кинокритикам, киноведам, киноманам и всем тем, кто интересуется кино и психологией.

В том, что эта книга случилась, есть не только моя заслуга. В первую очередь я благодарю Александра Талала, поскольку именно по его инициативе мною был создан курс «Психология для сценаристов». Он же стал первым читателем этой книги, и его комментарии позволили внести ценные корректировки в описание некоторых концепций.

Параграф про эволюцию героя в российских фильмах 1930–1990-х гг. написан с опорой на экспертные консультации Всеволода Коршунова, за которые я выражаю ему огромную благодарность.

Саша и Сева, ваша поддержка и искренний интерес к психологии для сценаристов – моя главная опора в работе над материалом.

Александр Молчанов своим личным примером, приглашением на сценарные онлайн-конференции и периодическими стимулирующими комментариями помог преодолеть сопротивление и прийти к внутреннему решению о необходимости написания книги.

Но главным человеком, который мотивировал, подстегивал, прикрывал тылы и обеспечивал пространство и возможность для работы над книгой стала моя мама. Спасибо, мам!

Также от всей души хочу поблагодарить своих главных учителей в мире психотерапии – Олега Немиринского, Джанни Франчесетти и Маргериту Спаниоло Лобб.

Последнее предупреждение: книга содержит множество спойлеров!

Список фильмов, упомянутых в книге

«12 разгневанных мужчин» (12 Angry Men, 1957)

«1984» (Nineteen Eighty-Four, 1984)

«451 градус по Фаренгейту» (Fahrenheit 451, 1966)

«Август» (August: Osage County, 2013)

«Авиатор» (The Aviator, 2004)

«Американская история ужасов» (сериал, American Horror Story, 2012–2013)

«Американцы» (Glengarry Glen Ross, 1992)

«Антихрист» (Antichrist, 2009)

«Аритмия» (2017)

«Армагеддон» (Armageddon, 1998)

«Беглец» (The Fugitive, 1993)

«Безумцы» (сериал, Mad Men, 2007–2015)

«Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999)

«Большая маленькая ложь» (сериал, Big Little Lies, 2017)

«Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde, 1967)

«Бразилия» (Brazil, 1985)

«Брат» (1997)

«Бунтарь без причины» (Rebel Without a Cause, 1955)

«Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 2018)

«Вкус меда» (A Taste of Honey, 1961)

- «Во все тяжкие» (сериал, Breaking Bad, 2008–2013)
- «Воин» (Warrior, 2011)
- «Волк с Уолл-стрит» (The Wolf of Wall Street, 2013)
- «Вор» (1997)
- «Ворошиловский стрелок» (1999)
- «Время желаний» (1984)
- «Вторая жизнь Уве» (En man som heter Ove, 2015)
- «Глянец» (2007)
- «Гонгофер» (1992)
- «Горько» (2013)
- «Горько-2» (2014)
- «Гравитация» (Gravity, 2013)
- «Декстер» (сериал, Dexter, 2006–2013)
- «День сурка» (Groundhog Day, 1993)
- «Догвилль» (Dogville, 2003)
- «Доктор Хаус» (сериал, House, M. D., 2004–2012)
- «Другие» (The Others, 2001)
- «Дурак» (2014)
- «Духless» (2011)
- «Духless-2» (2015)
- «Дьявол носит Prada» (The Devil Wears Prada, 2006)
- «Дюба-дюба» (1992)
- «Елена» (2011)
- «Жизнь в розовом цвете» (La môme, 2011)
- «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange, 1971)
- «Застава Ильича» (1964)

- «Звездные войны» (Star Wars, первый фильм – 1977)
- «Звоните ДиКаприо!» (сериал, 2018)
- «Зоология» (2016)
- «Игра» (The Game, 1997)
- «Идентификация» (Identity, 2003)
- «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)
- «Исчезнувшая» (Gone Girl, 2014)
- «Казино» (Casino, 1995)
- «Касабланка» (Casablanca, 1942)
- «Коммунист» (1957)
- «Красота по-американски» (American Beauty, 1999)
- «Красотка» (Pretty Woman, 1990)
- «Кремниевая долина» (сериал, Silicon Valley, 2014 – настоящее время)
- «Крестный отец» (The Godfather, 1972)
- «Кровавая жатва» (Haute tension, 2003)
- «Курьер» (1986)
- «Левиафан» (2014)
- «Лекарство от здоровья» (A Cure for Wellness, 2017)
- «Летят журавли» (1957)
- «Лицо со шрамом» (Scarface, 1983)
- «Лобстер» (The Lobster, 2015)
- «Лучше не бывает» (As Good as It Gets, 1997)
- «Любовники» (сериал, The Affair, 2014 – по настоящее время)
- «Маленькая мисс Счастье» (Little Miss Sunshine, 2006)

- «Мама, не горюй!» (1997)
- «Матрица» (The Matrix, 1999)
- «Миллиарды» (сериал, Billions, 2016 – по настоящее время)
- «Молодая гвардия» (1948)
- «Молодой Папа» (сериал, The Young Pope, 2016)
- «Москва слезам не верит» (1979)
- «На игле» (Trainspotting, 1995)
- «На окраине города» (Edge of the City, 1957)
- «Настоящий детектив» (сериал, True Detective, 2014 – по настоящее время)
- «Нелюбовь» (2017)
- «Неоновый демон» (The Neon Demon, 2016)
- «Нимфоманка» (Nymphomaniac, 2013)
- «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1959)
- «Одержимость» (Obsessed, 2009)
- «Одержимость» (Whiplash, 2014)
- «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962)
- «Окраина» (1998)
- «Она» (Her, 2013)
- «Особо опасен» (Wanted, 2008)
- «Отпуск в сентябре» (1979)
- «Персона» (Persona, 1966)
- «Пианистка» (La Pianiste, 2001)
- «Плюмбум, или Опасная игра» (1986)

«Под покровом ночи» (Nocturnal Animals, 2016)

«Подозрительные лица» (The Usual Suspects, 1995)

«Поймай меня, если сможешь» (Catch Me If You Can, 2002)

«Полет над гнездом кукушки» (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)

«Полеты во сне и наяву» (1982)

«Последнее танго в Париже» (Ultimo tango a Parigi, 1972)

«Психо» (Psycho, 1960)

«Путь наверх» (Room at the Top, 1959)

«Разговор» (The Conversation, 1974)

«Рассказ служанки» (сериал, The Handmaid's Tale, 2017 – по настоящее время)

«Роковое влечение» (Éperdument, 2015)

«Самый лучший день» (2015)

«Секретарша» (Secretary, 2001)

«Сломанная стрела» (Broken Arrow, 1950)

«Служебный роман» (1977)

«Сплит» (Split, 2016)

«Сталкер» (1979)

«Стив Джобс» (Steve Jobs, 2015)

«Страна глухих» (1998)

«Стыд» (Shame, 2011)

«Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life, 1963)

«Таксист» (Taxi Driver, 1976)

«Телесеть» (Network, 1976)

«Титаник» (Titanic, 1997)

«Тони Эрдманн» (Toni Erdmann, 2016)

«Три билборда на границе Эббинга, Миссури» (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017)

«Удивительная миссис Мейзел» (сериал, The Marvelous Mrs. Maisel, 2017 – по настоящее время)

«Умница Уилл Хантинг» (Good Will Hunting, 1997)

«Унесенные ветром» (Gone With the Wind, 1939)

«Ученик» (2016)

«Форрест Гамп» (Forrest Gump, 1994)

«Хичкок» (Hitchcock, 2012)

«Хорошая жена» (сериал, The Good Wife, 2009–2016)

«Чапаев» (1934)

«Чего хотят женщины» (What Women Want, 2000)

«Черный лебедь» (Black Swan, 2010)

«Шестое чувство» (The Sixth Sense, 1999)

Глава 1

Психология и кино

Зритель ходит в кино, чтобы реализовать свою потребность в глубоких эмоциональных переживаниях.

РОБЕРТ МАККИ

Психология и кино – это две грани одного общего процесса исследования человеческой души. Показательно, что и психологи, и драматурги всего мира своим прародителем считают Аристотеля. Его трактат «О душе» – первый теоретический источник в области психологии, а из «Поэтики» берет свое начало драматургия.

Любопытно, что психология как отдельная область научных знаний и кинематограф как новый вид искусства родились в один и тот же период, на одном этапе общественного развития – в конце XIX в. В 1879 г. Вильгельм Вундт открыл первую в мире психологическую лабораторию – это официальный год рождения психологии как науки, несмотря на ее многовековую предысторию. А в 1895 г. состоялся первый коммерческий сеанс короткометражек братьев Люмьер, что ознаменовало рождение кинематографа, хотя история развития драматургии также насчитывает десятки веков.

Ровесники со схожими интересами, эти две области чело-

веческой деятельности связаны между собой на глубинном уровне.

Психологию кино можно рассматривать под разными углами. Отправной точкой я предлагаю считать очень простой тезис – **автор** посредством своего **произведения** коммуницирует со **зрителем**. И в этом процессе есть три участника: автор, его история (сценарий фильма, сам фильм) и зритель. Согласно предложенной схеме, через призму психологии можно рассматривать все три аспекта.

1. *Кино и автор*: как рождаются наши истории; какие личные проекции, переживания, травмы мы в них вкладываем; как с помощью своих историй пытаемся компенсировать и решить нерешенные жизненные задачи; как складываются отношения между автором и его произведением?

2. *Психологические основы сценария*: какие психологические теории и концепции наиболее кинематографичны и могут быть использованы сценаристом; как создать психологически достоверного героя, его характер, мотивации, арку изменений, придать психологическую глубину сюжету?

3. *Кино и зритель*: какова психология зрительского восприятия; в чем психологическое воздействие кино на зрителя отличается от воздействия других нарративных форм искусства; какие потребности мотивируют зрителей смотреть кино?

Естественно, выделение трех этих аспектов весьма условно, поскольку все они являются частью единого процесса и

их существование по отдельности не имеет смысла.

Кино и автор

Первое, что важно подчеркнуть, – отношения между автором и его историями не являются фокусом этой книги. Это обширная и, безусловно, важная область исследования, рассматривающего следующий круг тем.

– Кто и зачем становится сценаристом (режиссером)? Какова мотивация прихода в эту профессию?

– Какие психологические причины толкают нас к созданию истории?

– История как проекция внутреннего мира автора. Личностные смыслы, которые мы вкладываем и не вкладываем в сценарий.

– Отношения между автором и историей: до какого момента историю пишем мы, а когда она «пишет себя сама», начинает жить своей жизнью? Контроль и воля автора как причины конфликта между ним и сценарием.

– Внутренние барьеры в процессе создания истории.

– Как история трансформирует автора?

– Внутренние критерии удовлетворенности сценарием и внешняя критика.

Эти вопросы в книге не освещаются, иначе бы она называлась «Психология создателей кино», а не «Психология в кино». Возможно, когда-то выйдет и такая книга тоже.

Кино и зритель

Люди всегда искали в искусстве возможность получить глубокий эмоциональный опыт, пробудить свою чувствительность, ощутить себя более живыми.

Нарративные формы искусства выступают хранителями и носителями вечных смыслов и ценностей, передаваемых через универсальные мифы, которые лежат в основе любого нарратива.

Психологическое воздействие кино по сравнению с другими формами нарративного искусства имеет свою специфику. Например, литература взаимодействует с читателем в знаковой форме, оставляя свободным пространство для воображения. Так, каким бы подробным ни было описание персонажа книги, каждый читатель все равно представляет его по-своему, активно создавая собственное видение. Наше воображение рисует уникальный визуальный образ этого персонажа, мы даже можем представлять звучание его голоса, дорисовывать жесты, движения. Пейзаж, в мельчайших деталях описанный автором, предстает перед каждым в виде совершенно разных картинок. Читая одну и ту же книгу, каждый из нас видит свое «кино». Мы самостоятельно выбираем и темп повествования. Кто-то медленно и со вкусом смакует сцены, делая паузы для осмысления, возвращаясь и перечитывая отдельные отрывки. Кто-то «проглатывает» кус-

ки текста, «проскакивая» описания природы и замедляясь на диалогах. Так или иначе, у каждого читателя происходит свой, уникальный контакт с текстом. Литература делает нас активным соучастником процесса чтения, задействует в той или иной мере все когнитивные психические процессы: ощущение, восприятие, внимание, воображение, память, мышление и речь.

Кино же взаимодействует со зрителем посредством и знаковой, и образной формы, используя, помимо языка, изображение, звук и даже порой тактильные ощущения, движения и запахи. Нам не нужно включать воображение для визуализации образов – это уже сделали за нас создатели фильма. Нам дают готовые образы персонажей, пейзажей, интерьеров и событий, разворачивающихся в заданном темпе. Кто-то уже проделал за нас всю работу, и в результате нам достается готовый для восприятия продукт.

Театр в этом смысле – промежуточная форма: в нем есть готовые образы, однако условность декораций и ограниченность визуальных приемов стимулируют зрителя задействовать воображение.

Итак, если автор книги или сценария говорит нам: «Вот такая история произошла», то режиссер (с помощью съемочной группы) говорит: «Посмотри, как Я вижу эту историю».

Такая специфика кино приводит к тому, что **зритель оказывается в пассивной позиции**. С психологической точки зрения это означает, что у зрителя притупляются про-

извольные психические процессы, воля и контроль, а также ослабевают психологические защиты. На первый план выходят восприятие и непроизвольное внимание, которое возникает и поддерживается независимо от сознания человека при условии, что действие на экране достаточно захватывающее, чтобы увлечь нас.

Благодаря снижению контроля и ослаблению психологических защит повышаются чувствительность, сентиментальность, эмоциональный отклик. Пробуждаются подавленные эмоции, внутренние конфликты, бессознательные желания и те области нашего душевного опыта, доступ к которым затруднен в повседневной жизни. Зритель становится максимально восприимчивым, по сути, он превращается в ребенка, впитывающего все, что происходит на экране, и дает фильму захватить себя полностью. Просмотр фильма в зале кинотеатра усиливает этот эффект, поскольку благодаря присутствию большого количества людей создается общее эмоциональное поле, обостряющее чувствительность каждого отдельного зрителя.

Мне живо вспоминается история про директора музыкальной школы, в которой я в детстве училась игре на скрипке. Суровый и сдержанный в повседневной жизни, он выглядел настолько строгим и неприступным, что внушал ученикам ужас одним своим видом. Перед каждым отчетным академическим концертом, на которых он предпочитал занимать центральное место в первом ряду, я дожидалась сво-

ей очереди у входа в концертный зал, дрожа всем телом. Как назло, напротив двери висел стенд с портретами учителей, и центр этого стенда занимал большой портрет директора. Его суровое лицо так безжалостно смотрело на экзаменующихся, что однажды от страха у меня подкосились ноги, и я села на свой смычок, переломив его пополам прямо перед выступлением. Словом, этот мужчина был моим персональным кошмаром до тех пор, пока в 1997 г. не вышел «Титаник» Джеймса Кэмерона. Наш класс (не из музыкальной, а из обычной общеобразовательной школы) повели в кинотеатр на коллективный просмотр, и на финальных титрах, наревевшись, я услышала сзади сморкания и всхлипы. Догадаетесь, кого я увидела, обернувшись? Он сидел в центре пустого последнего ряда, и по лицу его градом катились слезы...

Такая глубина эмоционального вовлечения возможна за счет той самой специфики кино, ослабляющей психологические защиты и **погружающей зрителя в детское состояние**. У создателей фильмов есть широкий арсенал инструментов, позволяющих пробиться к глубинным чувственным пластам зрительской психики.

Однако с каждым годом сделать это все сложнее.

Сначала доверие зрителя нужно заслужить. Прежде чем ослабить контроль и волю, позволив пробудиться чувствительности, каждый из нас неосознанно решает: можно ли доверять происходящему настолько, чтобы расслабиться, от-

даться процессу целиком и стать ребенком, которого берут с собой в увлекательное эмоциональное путешествие. Если это случается, то психологические границы между зрителем и внутренним миром фильма растворяются и зритель сливается с происходящим на экране.

Решение доверять или не доверять себя фильму, как правило, принимается в течение первых нескольких минут. Вот почему в сценарных учебниках так много внимания уделяется первому появлению героя в истории. От того, случится ли идентификация, зависит, пойдет зритель за героем фильма или тот отправится в свое мифологическое путешествие в гордом одиночестве.

Но даже если первичная идентификация достигнута и зритель вовлечен в эмоциональный контакт с событиями на экране, его достаточно легко «выбить» из этого состояния. И тогда внутреннее «не верю» автоматически включает психологические защиты и притупляет чувствительность. Слияние с фильмом прерывается, снова возникают границы между зрителем и историей, и зритель эмоционально дистанцируется от происходящего на экране.

Печальная новость для создателей фильмов в том, что с каждым годом доверие к метанарративу снижается. Чем более искушенным становится зритель, тем выше его скепсис и недоверие по отношению к очередному просмотренному фильму. Скепсис – главный враг иммерсии, а «насмотренность» и интеллектуальный снобизм приводят к тому, что

мы смотрим кино с «холодным носом», ищем «пасхальные яйца», все реже спускаясь с уровня рационализации до глубокого эмоционального погружения в сюжет.

Хорошая новость в том, что, несмотря на все интеллектуальные защиты, в каждом из нас по-прежнему живет маленький ребенок, которому не терпится перестать играть в заумного взрослого и отдаться во власть магии кино.

Сочетание этих двух факторов повышает ставки для сценаристов, бросает вызов их мастерству. Важно не просто из фильма в фильм копировать форму, принятую в сценарной традиции, а проникать в суть глубинных психологических процессов, лежащих в основе сценарных конвенций, структур и правил. Сегодня, как никогда, важно понимать психологию зрителя.

Люди идут в кино и к психологу по схожим причинам: они хотят исследовать себя, разделить с кем-то ценный эмоциональный и духовный опыт, получить поддержку чувственных сфер своей души, которым нет места в повседневной жизни. Чтобы завоевать доверие зрителя к фильму и удовлетворить их эмоциональные потребности, сценаристам необходимо знать психологические законы, лежащие в основе написания хороших сценариев.

Психологические основы сценария

Фильм успешен, когда вскрывает глубокий пласт конфликтов и переживаний зрителя, разворачивая их в определенной форме.

Хороший фильм бережит наши раны, заостряет и оживляет застывший внутренний конфликт, вскрывает глубинные эмоции, пробуждает замороженную чувствительность, нагнетает напряжение до предела – а затем дает мощную разрядку. Хороший фильм как хороший сеанс психотерапии.

Разница между ними в том, что кино может давать какой-то выход из переживания, а может просто отображать актуальный контекст, «отзеркаливать». Упрощенно: в фильме есть постановка проблемы, актуальной для зрителя, и есть ее решение (либо его нет). Без проблематизации не происходит узнавания героев и ситуаций, идентификации себя с ними, эмоционального вовлечения зрителя в фильм. Это обязательный этап.

Несмотря на современные технические возможности и спецэффекты, первичной в любом фильме все же является история, сценарий.

На мой взгляд, перед сценаристом, который собирается писать для кино, востребованного у зрителя, стоят две задачи.

1. Необходимо определить основные элементы фильма –

героя, конфликт как основу сюжета, ключевые переживания, концепцию – такую историю, которая найдет отклик у широкого круга зрительской аудитории. Для этого нужно понимать современный социокультурный контекст и ключевые фигуры нашего времени, которые интересны зрителям (см. главу 3).

2. Необходимо владеть всеми сценарными инструментами для создания такой формы истории, которая будет перекликаться с современными архетипами развития сюжета. А для этого следует понимать психологическую подоплеку сценарных инструментов. Их раскрытию посвящены все главы книги, кроме третьей.

Таким образом, чтобы завоевать доверие зрителя и добиться его эмоционального вовлечения, история и ее персонажи должны обладать психологической глубиной и достоверностью. Сегодня знание сценаристами психологических основ создания фильма критически важно.

Знакомство с теориями, концепциями и инструментами мы начнем с психоанализа – одной из самых востребованных среди кинематографистов психологических школ.

Глава 2

Психоанализ в кино

...Если внутренняя ситуация не осознается, она превращается во внешние события, подобные судьбе.

КАРЛ ГУСТАВ ЮНГ

2.1. Психоанализ Фрейда в кино

Большинство сценарных техник, которым учат в киношколах, так или иначе задействуют фрейдистский психоанализ.

Зигмунд Фрейд – основоположник этой школы, чьим революционным открытием, которое повлияло на все последующие направления общественной и философской мысли, стала концепция бессознательного. Именно Фрейд ввел это понятие.

Далеко не все мысли, мотивы, действия и поступки человека осознаются им. Есть много психических процессов, которые скрыты от нашего сознания, и именно они управляют нашим поведением и жизненным выбором.

К наиболее значительным достижениям Фрейда относят разработку структурной модели психики, концепции защит-

ных механизмов, теории психосексуального развития, метода свободных ассоциаций и анализа сновидений. И несмотря на то что теория Фрейда позднее подверглась критике, его учение необратимо повлияло на всю последующую культуру.

Фрейд считал, что человеком управляют бессознательные влечения, биологические инстинкты. Согласно его теории, в младенчестве и раннем детстве потребности ребенка сконцентрированы вокруг выживания (вопросов рождения, смерти и сексуальных отношений между родителями). Фрейд предложил модель, согласно которой ребенок в своем развитии проходит через сменяющиеся фазы: оральную, анальную, фаллическую, латентную и генитальную. То, на какой фазе раннего развития «застрял» человек (где произошла фиксация), определяет его личность и характер во взрослом возрасте. По Фрейду, фиксация на проблемах определенной стадии развития происходит, если влечения ребенка на этой стадии чересчур фрустрируют либо, напротив, чересчур им потакают. Согласно его теории, личность человека сформирована к шести годам. В дальнейшем последователи психоанализа и психологи из других школ предложили другие различные модели развития личности, опровергающие этот тезис.

Психоанализ рассматривает человеческую природу с точки зрения конфликта, борьбы противоположных сил и тенденций, которую сам человек зачастую не осознает. И этот конфликт оказывает влияние на всю жизнь человека, его вза-

имоотношения с людьми и миром.

В ранних своих работах источником невроза Фрейд считал конфликт между бессознательным (которое руководствуется «принципом удовольствия», энергией либидо) и сознанием (которое управляется «принципом реальности», стремлением к самосохранению). Фрейд утверждал, что в бессознательное вытесняются ранние подавленные сексуальные импульсы и влечения: мальчика – к матери (эдипов комплекс), девочки – к отцу (комплекс Электры). Согласно его теории, именно подавленная сексуальная энергия (либидо) лежит в основе психических заболеваний. Неудовлетворенные сексуальные желания могут найти выход не только в неврозах, сновидениях и оговорках, но и в творчестве, искусстве (сублимация).

Позднее коллеги не раз обвиняли Фрейда в том, что он преувеличивал значимость животного начала и секса как основных факторов, влияющих на человеческое поведение; именно это стало одной из причин шквала критики, который обрушился на фрейдистский психоанализ.

На мой взгляд, не эта часть его теории представляет наибольший интерес для кинодраматургов. Хотя и она не раз использовалась при создании фильмов. Наиболее ярким примером непосредственного использования фрейдистского психоанализа в кино является творчество Хичкока. «Психо» – это своего рода кинематографическая иллюстрация теории Фрейда: главный герой с неразрешенным эдиповым

комплексом превращается в маньяка, переодевающегося в свою мать и убивающего женщин в наказание за испытываемое к ним сексуальное влечение.

В «Психо» Хичкок всю использует и структурную модель психики по Фрейдю. Именно эта модель, на мой взгляд, наиболее ценна для кинодраматургов.

2.1.1. Структурная модель психики по Фрейдю

Прежде чем перейти к собственно структуре психики, важно рассмотреть уровни психической жизни. Согласно Фрейдю, психика человека функционирует на трех уровнях: бессознательное, предсознание и сознание.

Сознание охватывает лишь незначительную часть психических процессов. При этом содержащаяся в сознании информация может переходить в предсознание по мере того, как фокус внимания человека переключается.

Предсознание – это те ощущения, мысли и воспоминания, которые в данный момент не являются частью нашего актуального сознательного опыта, но легко доступны сознанию, если сфокусировать на этом свое внимание. Это такой предпороговый уровень, например, как в случае с воспоминаниями: я о них не думаю, но если постараюсь вспомнить, то они проявятся и станут доступными для осознания.

Бессознательное – это огромная область, в которую вы-

тесняются наши тайные мысли, желания, инстинктивные побуждения, эмоции, воспоминания, которые несут определенную угрозу. В бессознательном идет борьба эроса (любовного влечения, витальности) и танатоса (влечения к смерти и разрушению). В бессознательное вытесняются тайные желания и фантазии, сексуальные и агрессивные влечения, которые противоречат общественной морали, а также травмирующие воспоминания, которые слишком болезненны для осознания. Бессознательное недоступно сознанию, но является главной движущей силой наших действий и поступков и проявляется в сновидениях, невротических симптомах и творчестве.

В фильмах бессознательное часто встречается в виде различных образов (особенно в хоррорах и триллерах): темные подвалы, куда героям фильмов ужасов обязательно нужно спуститься по каким-то своим делам; глубокие ямы, шахты, колодцы, населенные потусторонними мистическими существами (например, в фильме ужасов «Звонок» призрак вылезает из колодца), глубокие темные водоемы и пр. Все темное, пугающее, неизведанное ассоциируется с животной иррациональной силой и опасностью бессознательного.

В продолжение модели уровней психической жизни Фрейд позже выделил три структурных элемента личности: *Оно* (или Ид, нем. Das es), *Я* (или Эго, нем. Ego) и *Сверх-Я* (или Супер-Эго, нем. Das Über-Ich) (рис. 2.1).



Рис. 2.1

Оно (Ид) – темная, недоступная, врожденная, полностью бессознательная и иррациональная часть личности, которая подчиняется принципу удовольствия. Это неуправляемый бурлящий котел примитивных биологических влечений, чувств и желаний, агрессивных и сексуальных импульсов. Это хищное животное начало, вместилище человеческих страстей. Все греховные с точки зрения общества помыслы и фантазии сосредоточены здесь. Поскольку эта область психики полностью непостижима, она часто демонизируется: нас пугает все неизвестное. Если на секунду представить, что Оно прорывается наружу, не сдерживаемое ничем, то в нашем воображении рисуется страшная картина

монстра монстра, который сеет вокруг себя хаос и разруху, сексуальное и физическое насилие, кровь и убийства, жестокость и садизм, животный секс и секс с животными... К счастью, такое возможно, только если человек находится в остром психозе. Или если легализовать запретные импульсы, сделать их «правильными» и положить в основу общественной морали, что и произошло в случае с фашизмом, когда массовые убийства и садизм стали основой государственной идеологии. Ид есть в каждом из нас – именно поэтому мы так любим хорроры, триллеры, эротику и боевики, которые дают нам легальную и здоровую форму переживания запретного опыта.

Итак, к счастью, есть другие части личности, которые балансируют наш психический аппарат.

Я (Эго) – это та часть личности, которая находится в контакте с окружающим миром и помогает адаптироваться к социальным условиям и требованиям. Эго имеет сознательные и бессознательные аспекты. Сознательная часть Эго – это то, как я осознаю свое «Я», бессознательная включает в себя защитные механизмы психики. Эго является посредником между внешним миром и внутренними процессами. Также Эго выступает посредником между Ид и Супер-Эго: с одной стороны, прорываются животные импульсы и тайные желания, с другой – довлеют моральные правила и запреты. Между этих двух огней Эго стремится удерживать баланс с помощью бессознательного создания защитных механиз-

мов. Это способно меняться в течение всей жизни человека, и эффективность его функционирования Фрейд называл «силой Эго». Человек с сильным Эго объективен в оценках, его жизнь организована, он способен к поступку, социально успешен. Человек со слабым Эго инфантилен, импульсивен, его действия определяются моментом, он подвержен невротическим симптомам.

Сверх-Я (Супер-Эго) – часть личности, которая формируется под влиянием общества и представляет собой моральные принципы и запреты, нормы поведения, этические стандарты. Именно здесь хранятся родительские установки из разряда «что такое хорошо, а что такое плохо». По сути, это то, что мы называем совестью, моральными идеалами.

Таким образом, согласно Фрейду, наша психическая жизнь упрощенно и схематически выглядит так: из нижнего уровня (Ид) прорываются импульсы и желания, из верхнего (Супер-Эго) – запреты и ограничения, и между ними находится наше Эго, которое постоянно выбирает, как поступить.

Цель роста человека – достижение генитальной фазы развития², то есть способности любить и работать. Это происходит, когда человек познает свои инстинкты («Там, где есть Ид, также должно быть Эго») и осознает их подавление. Зрелость есть результат компромисса между социальным и ин-

² Генитальный характер считается идеальным типом личности в психоаналитической традиции. – *Здесь и далее примечания автора.*

дивидуальным.

2.1.2. Концепция защитных механизмов психики

Итак, нашему бедному Эго приходится постоянно противостоять всевозможным угрозам внешнего мира и желаниям Ид, которые сдерживаются Супер-Эго. Для того чтобы уладить этот конфликт, наше Эго вырабатывает защитные механизмы.

Предложенная Фрейдом концепция защитных механизмов – настоящая находка для сценариста, поскольку они очень кинематографичны и не раз успешно использовались в фильмах.

Вот основные из них.

Вытеснение (репрессия, подавление) – травмирующий элемент полностью вытесняется в область бессознательного, и человек его не помнит. Однако этот элемент не перестает влиять на поведение человека. Это может быть какое-нибудь воспоминание, событие, факт, переживание или запретное желание, которое приносит слишком сильную душевную боль и потому полностью удаляется из сознания.

Вытеснение защищает человека от травмирующих болезненных воспоминаний. Например, при посттравматическом стрессовом расстройстве тяжелый травмирующий опыт вытесняется из сознания, забывается, но затем может пресле-

довать человека в виде флешбэков (Фрейд называл этот феномен «возвращением вытесненного»).

Вытеснение – механизм защиты, очень часто используемый в кино. Прекрасным примером служит фильм «Другие», который полностью построен на этом механизме. Героиня Николь Кидман с двумя детьми живет в доме, где происходят странные события, причем странность по мере развития сюжета нарастает. Весь фильм мы напряженно следим за тем, как нагнетается тревожная атмосфера и в жизнь героини все настойчивее врывается потусторонний мир, мир мертвых. И вдруг в конце нам открывается страшный факт, который заставляет переосмысливать все события фильма с самого начала: героиня с двумя детьми давно умерла. Это они призраки из потустороннего мира, которые бродят по дому обычных живых людей. Просто ужасающий факт своей смерти героиня Кидман вытеснила из сознания, «забыла» о нем. А вместе с ней и мы, зрители, пребываем в полной уверенности, что с самого начала следим за жизнью обычной матери с двумя детьми, сопереживаем им, тревожимся, волнуемся за их благополучие. Такой «перевертыш» очень мощно воздействует на зрителя, поскольку вынуждает его помимо воли сначала идентифицироваться с мертвецами, проживая их опыт на протяжении всего фильма, а затем – снова и снова прокручивать все события с самого начала через призму открывшегося страшного факта. При этом ловкий ход не заставляет зрителя чувствовать себя в дураках, ведь героиня

ня не обманывала нас, не водила за нос – она сама искренне верила в то, что жива. Просто вытеснила свою смерть из сознания.

Идентичный прием используется в фильме «Шестое чувство», где факт собственной смерти вытесняет уже герой Брюса Уиллиса.

Важно отметить, что механизм вытеснения является основой для многих других механизмов, поскольку вытесненный элемент никуда не исчезает и может проявляться в различных формах. Помимо трансформации в другие механизмы защиты, вытесненные элементы психики проявляются в описках, оговорках, случайных действиях, сновидениях, в творчестве, а также управляют поведением человека, влияя на всю его судьбу и жизненный сценарий.

В кино механизм вытеснения можно использовать множеством различных способов и не обязательно так прямолинейно, как в «Других» или «Шестом чувстве». Главное – уловить суть явления: есть что-то страшное, травматическое в прошлом героя (или у героя есть тайные, невозможные для его личности желания и порывы), что подавлено им, но тем не менее преследует его на протяжении всего фильма как некая внешняя сила. По этому принципу, например, строится большинство триллеров и фильмов ужасов, когда нечто жуткое, преследующее героев, на самом деле символизирует их же вытесненные из сознания грехи и пороки.

Отрицание – человек отрицает информацию, факт, со-

бытие, чувства, которые не может принять: как будто если он этого не признает, то этого и не существует в реальности. Отрицание и вытеснение на первый взгляд схожи между собой, но вытеснение считается зрелой защитой, а отрицание – примитивной. Главное отличие между ними в том, что при вытеснении травмирующее событие осознается и затем уже подавляется, чтобы избежать боли, то есть потом это событие человек может вспомнить и присвоить. При отрицании же человек не признает событие как происходящее с ним или чувства как принадлежащие ему. Отрицание считается примитивной защитой, поскольку похоже на детское «если я этого не признаю, то этого и не существует». Ребенок может закрыть глаза и думать, будто он спрятался и окружающие не видят его.

Отрицание является одной из стадий переживания смерти близкого человека или любого травмирующего события. Маленькие дети отрицают смерть любимого домашнего животного – в их воображении котенок не умер, а просто переселился в сказочный мир. Жена может использовать механизм отрицания, игнорируя явные сигналы и доказательства измены мужа. Часто матери отрицают факт инцестуальных домогательств к ребенку со стороны отца, даже если ребенок напрямую говорит об этом. Алкоголик отрицает свои проблемы с алкоголем. Люди, живущие по принципу «позитивного мышления», могут отрицать любые «негативные» импульсы: «Нет-нет, я вовсе не злюсь», «О нет, мне не больно,

все хорошо и прекрасно!» и т. д. Этот «позитивный взгляд на мир» часто базируется на маниакальном отрицании негативных сторон жизни. Но мания – это обратная сторона депрессии, которая всегда где-то рядом у чрезмерно позитивных людей.

Мы постоянно отрицаем нежелательную информацию, подгоняя реальность под удобную нам картинку мира. Все истории из разряда «и где раньше были мои глаза» ровно об этом. Излюбленное многими «был белым и пушистым и вдруг оказался сволочью» не что иное, как результат отрицания «не белых» проявлений новоявленной сволочи в прошлом.

При диссоциативном расстройстве идентичности³, которое часто используется в кино («Сплит», «Бойцовский клуб», «Черный лебедь» и др.), может отрицаться как сама травма, ставшая причиной расстройства («со мной этого не было» или «это было не со мной»), так и наличие других субличностей.

Например, в триллере «Кровавая жатва» Мари едет погостить в дом своей подруги Алекс. Маньяк-психопат проникает в дом, убивает всю семью Алекс, а саму девушку увозит в своем фургоне. Мари, чудом спасшаяся от смерти, пытается вызволить подругу. Следует череда погонь, стычек, кровавых сцен... пока мы не узнаем, что Мари, сама того не

³ Диссоциативное расстройство идентичности (DID) – расстройство, при котором у человека могут формироваться множественные личности.

подозревая, и есть тот самый психопат, убивший всех: она просто страдает диссоциативным расстройством и ее психика защищается отрицанием наличия у нее субличности ма-
няка-психопата. По тому же принципу построен сценарий фильма «Идентификация» и других триллеров.

Драматургически суть механизма отрицания заключается в том, что какая-то информация упорно игнорируется до тех пор, пока игнорируемые факты не накапливаются, превращаясь в ошеломляющее героя и/или зрителя открытие.

Кстати, именно механизм отрицания заставляет зрителя «не замечать» моменты, негативно характеризующие симпатичного им героя, пока тот в конце концов не оказывается главным злодеем, как, например, в «Обычных подозреваемых». Есть множество фильмов, при повторном просмотре которых мы видим, что открывшаяся в конце информация была очевидна с самого начала, но мы все же попались в ловушку заблуждения. Этот механизм незаменим при создании детективных историй.

Хорошим примером осознанного применения отрицания в кино является фильм «Жизнь прекрасна», где папа, попавший в концлагерь со своим маленьким сыном, долгое время умудряется создавать для своего ребенка атмосферу, в которой отрицаются окружающие его ужасы и происходящий кошмар воспринимается как обычная игра.

Проекция – один из наиболее распространенных и драматургически ценных механизмов защиты, при котором че-

человек свои неприемлемые мысли, чувства, импульсы, черты характера считает чужими, то есть приписывает их другим людям и окружающей среде, тем самым избегая ответственности за эти «теневые» стороны своей личности. При этом зачастую человек испытывает потребность нападать и бороться с внешним объектом, на который спроецировано его собственное психическое содержимое, при том что этот объект может вообще не иметь ничего общего с тем, что на него спроецировано. Происходящее внутри человека воспринимается как исходящее извне.

Наиболее яростные борцы за мораль на самом деле борются со своими внутренними демонами. Воинствующие гомофобы отыгрывают свою латентную гомосексуальность, поскольку по каким-то причинам считают ее ненормальной. Мы нападаем на других за то, что подавляем в самих себе.

Прекрасный пример проекции – героиня Джессики Лэнг во втором сезоне «Американской истории ужасов» монахиня Джуд. Она яростно борется с малейшими проявлениями сексуальности в психбольнице, которой руководит, видит кругом сплошной разврат и в борьбе с грехом доходит до откровенного садизма. Позднее мы узнаем, что сама Джуд – бывшая проститутка и алкоголичка и на самом деле воюет с собственным естеством. Но ее подавленная теневая сущность берет свое – и Джуд пускается во все тяжкие...

Отличным примером проекции является также «Бойцовский клуб», в котором невротичный и депрессивный глав-

ный герой настолько подавлял собственную агрессивную часть под гнетом общественных правил и запретов, что она, будучи спроецирована вовне, породила отдельную субличность. Тайлер Дерден – воплощенная проекция всего, что запрещал себе герой Нортон.

По сути, все сценарные модели подразумевают использование механизма проекции, когда в схватке с антагонистом герой борется со своими внутренними демонами и, на глубинном психологическом уровне, выходит из нее победителем.

Замещение – эмоции, чувства, действия, которые человек направляет не напрямую адресату, к которому они изначально обращены, а на нейтральный объект либо потому, что он безопаснее, либо потому, что истинный адресат недоступен.

Девочка, выросшая без отца, может во взрослом возрасте заводить романы с женатыми мужчинами, которые намного ее старше, пытаясь реализовать свою потребность в близости с отцом. Ребенок, которого бьют родители, бьет кукол или других детей, так как выражать ответную агрессию родителям небезопасно. Сексуальные маньяки и педофилы чаще всего сами в детстве испытали физическое или эмоциональное насилие, но не смогли ответить обидчику. Тихий офисный клерк, подвергаемый регулярным нападкам со стороны начальства, может оказаться домашним тираном и выплескивать свою агрессию на близких. В последних приме-

рах речь идет не только о замещении, но и об отыгрывании – механизме защиты, при котором человек бессознательно реализует пугающий его сценарий, изменяя в нем свою роль с пассивно-жертвенной на активно-действующую.

Можно найти множество примеров замещения как в повседневной жизни, так и в кино.

Этот механизм филигранно использован в сериале «Молодой Папа». Герой Джуда Лоу, оставленный родителями, замещает мать и отца церковью и Богом. Его отношения с Богом амбивалентны: наполнены одновременно любовью и гневом, желанием быть под защитой и отделиться, вырваться на свободу, признательностью и обвинениями, идеализацией и обесцениванием – словом, стандартным набором противоречивых чувств, которые дети испытывают к своим родителям. По сути, весь сезон держится на синхронном разворачивании этих двух параллельных линий – отношений Пия с Богом и его отношений с родителями, воспоминаний и попыток их найти. И любое событие из второй линии тут же отражается на первой – Пий не сможет примириться с Богом, пока не найдет успокоения в своих отношениях с матерью и отцом. Там же пунктирно прописана еще одна замещающая линия – история Эстер и ее мужа, которые очень хотели ребенка (в отличие от родителей Пия, отказавшихся от сына) и которые благодаря молитвам Пия были вознаграждены рождением сына. Этот треугольник «мама – папа – сын» настолько манит Пия, что он как будто стремится слиться с

этим малышом, и в итоге молодая семья попросту сбегает от его навязчивой любви.

Еще один прекрасный пример использования механизма замещения – «Декстер». Трехлетний малыш Декстер стал свидетелем кровавого убийства своей матери, и энергия ярости, разрушения, смерти была направлена его отчимом на замещающий объект – преступников, избежавших законного наказания. Один простой механизм защиты – и восемь сезонов неугасающего интереса зрителей всего мира.

Мы заключаем браки с партнерами, похожими на любимого родителя, или нас всю жизнь бесят люди, похожие на нашего обидчика, – все это замещение. «Я поступаю так с тобой потому, что не могу сделать это с тем, кому мои действия на самом деле адресованы» – данную формулу можно использовать при создании сценария множеством различных способов.

Рационализация – человек находит рациональные объяснения, чтобы оправдать неприемлемые мысли, поступки или неудачи. При рационализации реальность искажается и человек бессознательно использует только ту часть информации, которая позволяет воспринимать его поведение как приемлемое и не противоречащее обстоятельствам.

Например, мы говорим себе и окружающим «не очень-то и хотелось», когда не достигаем цели, и находим тысячу разумных объяснений, почему без желаемого нам даже лучше. Абыюзер, избивающий близких, объясняет себе и жертвам

своей агрессии, что они заслужили его побои и что иначе с ними нельзя. Алкоголик находит рациональные доводы (поводы) для очередного возлияния.

Ирония заключается в том, что сам психоанализ стал прекрасным подспорьем для рационализации: целые поколения оправдывают свое поведение проблемами в детстве, как будто эти проблемы снимают ответственность с людей за их поведение во взрослом возрасте. Об этом я еще не раз упомяну в последующих главах.

Есть такая расхожая шутка, что концепция эдипова комплекса – это результат рационализации Фрейдом его сексуального влечения к матери.

Самая яркая иллюстрация использования рационализации в кино – герои Вуди Аллена, неудачники, подменяющие поступки многословными психоаналитическими разглагольствованиями.

Реактивное образование – исходный импульс преобразуется в противоположный.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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