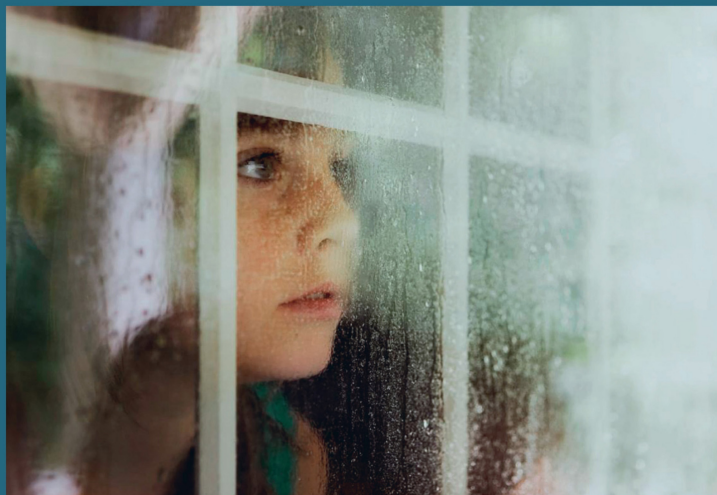


Морис Поро



ЗАМЕЩАЮЩИЙ РЕБЕНОК



Морис Поро

Замещающий ребенок

текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66224008
Замещающий ребенок: Когито-Центр; Москва; 2016
ISBN 978-5-89353-480-1

Аннотация

В книге дается одно из первых в современной психологической литературе систематическое описание феномена замещающего ребенка, рожденного для того, чтобы возместить родителям утрату их умершего ребенка. Материалом для исследования служат истории жизни знаменитых людей, а также случаи из медицинской практики. Дается анализ личностных переживаний замещающих детей, определены влияющие на них факторы, а также предупредительные и терапевтические меры, призванные ослабить возможные психологические последствия статуса замещающего ребенка.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Часть I	5
Глава 1 Биографии	9
А. Прошное	9
Первый из всех: Сиф	9
Винсент Ван Гог, или Три Винсента	9
Сальвадор Дали, или Близнецы	23
Людвиг ван Бетховен, или Неразбериха	28
Шатобриан, или Четыре Рене	37
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Морис Поро

Замещающий ребенок

© Éditions FRISON-ROCHE, 1993, 1996

© Когито-Центр, 2016

© О. В. Кондратова, 2016

* * *

*Моим внукам
Беранже,
Клеману,
Эжени,
Готье,
Адриану,
Жан-Батисту,
Николя,
Ромэну*

Часть I

Предисловие

Молодая пара мечтает о ребенке. И вот, наконец, долгожданная беременность. Рождение ребенка приносит в дом радость. Но вскоре малыш умирает, оставляя пустоту и ужасное горе, которое тем сильнее, чем больше ждали ребенка. Работа горя очень трудна, почти невозможна. Кажется, что от этой боли есть только одно средство – новый ребенок.

Этот ребенок и станет замещающим.

Мы, как и другие авторы, предпочли этот термин таким, как ребенок подмены, ребенок-заложник, ребенок-ловушка, замещение ребенка и пр. Согласно толковому словарю *Petit Robert*, «замещать – значит наделять другую вещь свойствами первой». Это определение вполне соответствует статусу замещающего ребенка.

Роль, выпавшая на его долю, не так безобидна и обычна, как можно было бы подумать. С самого рождения он должен замещать старшего, умершего в младенчестве. Часто он носит то же имя. Он приговорен к небытию: ему запрещено быть собой.

На протяжении десятка лет мы изучали биографии известных людей, и теперь мы можем утверждать, что статус замещающего ребенка таит в себе опасность, а также что до

настоящего времени не существует исследования, объединяющего разрозненные публикации по этой теме.

В своих попытках определить если не прототип, то хотя бы общие черты замещающих детей, мы пришли к следующему выводу: сам ребенок и его близкие невольно становятся участниками жизненной драмы, в основе которой лежат три главные причины. Вот они: замещающий ребенок рождается в атмосфере незавершенного траура; его предназначение – занять место умершего, а значит, он не имеет права быть самим собой; и наконец, он испытывает необъяснимое чувство вины.

Эти три травмы рождения не проходят без последствий для формирования личности замещающих детей. Некоторые из них успешно справляются с этим. Остальные хотят прожить свою собственную жизнь, найти себя. В этих поисках они бессознательно пытаются выбраться из социальных рамок, установленных для них теми, кто видит в них кого-то другого. Одним словом, им нужно заявить о себе, чтобы отделиться от давно умершего, но в то же время очень живого младенца.

Два пути открываются перед ними: «гениальность» или «безумие», причем первое не исключает второе. «Безумие» прогрессирует от психической и социальной неустойчивости к более или менее структурированным неврозам и далее – вплоть до серьезных психических расстройств, требующих госпитализации.

Более счастливы те, кто может сублимировать свои проблемы, создавая творческие ценности в области литературы, музыки, живописи, скульптуры, а также в любой другой деятельности.

Анализ этих фактов и обобщения, которые мы попытались сделать на их основе, позволяют лучше понять некоторые особенности поведения, которые нельзя объяснить по-другому. Кроме того, нами сделаны практические выводы о том, что делать в этой ситуации. Эти выводы противоречат общепринятым взглядам, таким, например, как совет родить нового ребенка, чтобы успокоить безутешную мать; при этом не принимается во внимание, что ребенок существует сам по себе, что он не взаимозаменяемый объект и имеет право на свое собственное развитие.

Такое представление о замещающем ребенке кажется нам достаточно новым или, как минимум, отличным от общепринятого, и мы считаем возможным обобщить полученные нами данные в этой книге.

В ней вы найдете более двадцати биографий знаменитостей, двенадцать клинических наблюдений, описанных в предыдущие годы и описание десяти случаев, никогда ранее не публиковавшихся.

Иногда биографов упрекают в бесцеремонном вторжении в личную жизнь великих людей, особенно когда речь идет об изучении их патологий. Марсель Пруст, безусловно, прав: художник и творец – не просто человек, он поднимается на

высшую ступень. Но освещать только одну сторону этой личности – не значит упрощать. Эта личность превзошла всех во многом благодаря тому несчастью, невинной жертвой которого она стала. Поэтому мы считаем, что появление этой работы оправдано очень серьезной недооценкой проблем, которые мы поднимаем.

Глава 1 Биографии

А. Прошлое

Первый из всех: Сиф

Согласно Библии, все мы замещающие дети, а точнее, потомки замещающего ребенка.

В Книге Бытия (Быт. 4: 25) говорится о том, что Адам еще раз познал Еву за пределами Рая. Это случилось после смерти Авеля, убитого Каином. «И она родила сына, и нарекла ему имя: Сиф, потому что, говорила она, Бог положил мне другое семя, вместо Авеля, которого убил Каин». Сиф стал первым из замещающих детей.

Ной был потомком Сифа в девятом колене. После потопа, который стер с лица земли все живое, за исключением Ноя и его семьи, спасшихся в ковчеге, три сына Ноя – Сим, Хам и Иафет – стали прародителями всех ныне живущих.

Итак, все мы потомки замещающего ребенка...

Винсент Ван Гог, или Три Винсента

Всем известно, насколько тесно был связан Винсент Ван Гог со своим младшим братом Тео. Мы знаем и о том, что у

художника был еще и старший брат по имени Винсент, который родился 30 марта 1852 года и умер в тот же день. Винсент II, будущий художник, родился 30 марта 1853 года, ровно через год, день в день после рождения и смерти своего старшего брата. Он был записан в книгу рождений под номером 29, как и его старший брат (Х. Урбан).

Среди ближайших предков художника можно насчитать, по меньшей мере, пять Винсентов. В те времена было традицией называть детей именами их умерших родственников. «Этот обычай отвечает добрым намерениям, приносит утешение родителям и вдобавок сопровождается магическим обрядом, для того чтобы предотвратить возможные несчастья и заручиться поддержкой «маленького ангела, поднявшегося на небо». Могила брата была на кладбище неподалеку от дома священника, и один вид ее заставлял Винсента страдать. Нельзя сказать, что это стало причиной всех его несчастий, но скорбный камень в мрачном саду давал богатую пищу его живому воображению, как считала его семья, и в особенности мать» (Дидье Поро).

Мать была старше отца, безропотная и почтительная и в то же время подверженная приступам гнева, которые плохо скрывали ее неприязненное отношение к мужу. Тот был кальвинистским пастором и не стремился ее понять. Мягкость его характера уравнивалась непреклонностью духа, исключавшей проявление любых чувств, кроме поверхностных.

Эта пара произвела на свет четырех мальчиков и трех девочек, в том числе умершего младенца и брата Тео. С 1872 по 1890 год Винсент написал брату около 650 писем, и во многих из них сквозит мука быть «двойником» или даже «ожившим трупом» первого Винсента. Вивиан Форрестер пишет, что каждое воскресенье маленький Винсент II шел в церковь Зюндерта на проповедь, которую читал его отец. Он проходил мимо могилы, на которой было написано его собственное имя, дата его рождения, а также смерти: «Винсент Ван Гог, 30 марта 1852. Пустите детей приходить ко мне» (Лк. 18: 16).

В то время он думал об одном: «Кто освободит меня от этой смерти?» или «Кто меня избавит от этого трупа?». Отец записал для него отрывок из стихотворения:

*Освободит ли кто-то навсегда
От мертвеца, что подчиняет нас себе.*

Тот же автор отмечает, однако, что в своих письмах Винсент II ни разу открыто не говорит о невидимом, но в то же время гнетущем присутствии первого Винсента. Винсент II должен был не замечать реальность, держаться на расстоянии от этого покойника, «другого себя», который мешал ему существовать. Был ли он одержим другим собой, жившим в царстве мертвых, когда пытался проповедовать в Боринаже, куда завлекли его «те, кто работает во мраке, в недрах

земли»? В письме к Тео он пытается шутить по поводу того, что «глупо притворяться мертвецом раньше, чем получишь право стать им, умерев по-настоящему».

Винсент II должен был создать барьер между собой и мертвым ребенком, будучи не в силах выносить «вину и угрызения совести, от которых он, несомненно, страдал всю жизнь» (В. Форрестер). Первым барьером стал художник Монтичелли, о котором он сказал в 1887 году: «Мы попробуем доказать разным милым людям, что Монтичелли не спился за столиками кафе на Ла Канебьер, что он живехонек». В течение долгих лет он считал одного себя «продолжателем дела» этого художника. В перерыве между пребыванием в психиатрической лечебнице, уже после того, как он отрезал себе ухо, он писал Тео: «Послушайте, дайте мне спокойно работать; если это сумасшествие, тем хуже для меня... Я усердно тружусь с утра до вечера, чтобы доказать тебе, что мы идем путем Монтичелли».

Его горячая любовь, даже безумная привязанность к брату Тео, который был на 4 года младше, могут, конечно же, объясняться его физическим и духовным одиночеством. Но, как считает В. Форрестер, «каж дому из братьев, и, преж де всего, Винсенту, нужно было прятаться за живым щитом от маленького мертвеца, опасного, но притягательного и таинственного „маленького призрака“». Не потому ли они были связаны накрепко взаимным влиянием и слиянием и в то же время скрытой враждой, постоянными противоречиями,

лихорадочностью отношений, обоюдной страстью – крепкой и изматывающей, нерушимой, но хрупкой». Винсент писал: «Очень приятно чувствовать, что есть на свете живой брат, который ходит по земле».

Он считал себя «в лучшем случае заместителем умершего брата, в худшем – его убийцей» (В. Форрестер) и чувствовал свою связь с ним настолько сильно, что сомневался в собственном существовании, особенно в том, что он художник. Сезанн был для него лишь халтурщиком, Дега разочаровал его, но в то же время, когда Орье, художественный критик, публикует первую хвалебную статью о его творчестве, он протестует без ложной скромности, говоря, что «статья была бы более правильной, если бы вы, прежде чем говорить обо мне, воздали бы должное Гогену и Монтичелли». И подчеркивает: «Уверяю Вас, роль, которую играл или буду играть я, навсегда останется второстепенной». Постоянный страх (или вина?) занять место в мире живых, как будто обстоятельства его рождения приговорили его к небытию. И еще уверенность в том, что он может быть лишь вторым.

Едва зарубцевавшись, его рана вновь откроется, когда Тео, исполненный благих намерений, назовет своего сына Винсент-Виллем! Помолвку, а потом и женитьбу Тео на Ио Бонгер он будет переживать как непростительное предательство. Тео совершит невольный промах, написав Винсенту: «Кто знает, может быть, мой сын выбьется в люди?» Тщеславие молодого отца, конечно же, умиляет, но Винсент в пси-

хотическом приступе понимает лишь то, что он сам теперь — пустое место.

Винсент будет относиться к племяннику как к помехе, новому двойнику и навязанному попутчику. Он добавляет: «Я ведь годен лишь на то, чтобы занимать промежуточное положение, играть незаметную и второстепенную роль».

В. Форрестер замечательно излагает суть драмы Винсента Ваг Гога: «Страх быть выжившим, страх заявить о себе, быть на виду. Его разрушали вина, непонятные угрызения совести, которыми он будет мучиться всю жизнь, приступы, с которыми он не мог справиться, так как не знал, против чего бороться. И еще невыразимое, необъяснимое страдание, когда в молодости, перед тем, как поехать в Боринаж, он чувствовал себя мертвым, похороненным, разделившим судьбу первого Винсента. Он писал: «Люди часто бывают не в состоянии действовать, как будто заперты в какую-то ужасную клетку. Нельзя сказать наверняка, что их держит взаперти, но я ощущаю иногда, словно вокруг меня какие-то засовы, решетки, стены». Все это будет у него через много лет, в больнице Арля, а затем в приюте для умалишенных в Сен-Реми, как будто это было ему предначертано.

Нажера, которого цитирует Саббадини, внимательно изучил влияние отсутствия/присутствия умершего брата на жизнь Ван Гога. Он пишет: «Брат, умерший при рождении, никогда не смог стать реальной личностью, и именно поэтому воображением родителей была создана идеальная лич-

ность: он был замечательным ребенком, соединившим в себе все добродетели, таланты и доброту. Он наверняка делал бы все очень хорошо, и там, где живой Винсент терпел неудачу, мертвый был бы обречен на успех. Такая чрезмерная идеализация мертворожденного ребенка... объясняет и завышенный уровень идеального Я, который художник для себя установил, и его страх потерпеть неудачу... и в то же время страх преуспеть... Он мог лишь проигрывать, стремясь достичь сильно завышенного идеального Я.

Другой важный аспект этих конфликтов – неосознаваемый ужас соперничества с мертвым идеальным Винсентом. Бессознательно художник должен был чувствовать, что его успех – это преступление против памяти об умершем, попытка занять его место в сердцах родителей. Такие иллюзии очень противоречивы... потому что братья и сестры умершего ребенка чувствуют себя в некоторой степени ответственными за его смерть... Кроме того, возможно, благодаря именно этим обстоятельствам Винсент пришел к принятию смерти, в чем и преуспел. Для того чтобы окружающие признали тот факт, что он не хуже брата, а то и лучше, необходимо было умереть, как и тот». В конце концов, Ван Гог покончил жизнь самоубийством меньше чем через месяц после рождения другого Винсента, сына его брата Тео.

Бенезек и Аддад в 1984 году также обратили внимание на то, как влиял на жизнь Ван Гога, «изгоя общества», как они его назвали, статус замещающего ребенка: «Художник при-

шел в этот мир с идентичностью, которая не принадлежала ему целиком, потому что в восприятии своих родителей он замещал умершего брата. Очевидно, что его жизнь омрачалась судьбой первого Винсента. Нам известно, что когда один ребенок замещает другого, умершего в младенчестве, возникают определенные проблемы.

Родители склонны накладывать на родившегося ребенка сохранившийся у них идеализированный образ первенца. Тревога родителей, которые боятся потерять и второго ребенка, порождает у того сильное чувство своей уязвимости, что, вероятно, усугубляется чувством братоубийственной вины».

Винсент писал: «Тео, мой добрый Тео, если бы это могло однажды случиться со мной, если это ужасное невезение во всем, что я пытался делать, и в чем так и не смог преуспеть, тот поток упреков, который я слышал или чувствовал, если все это могло бы однажды заставить меня отступить <...>. В твоём письме была фраза, поразившая меня: „Я хотел бы уйти от всего, я сам всему причиной и доставляю другим лишь неприятности, я один навлек эту беду на себя и других“. Эти слова так поразили меня потому, что точно такое же чувство, в точности то же самое, ни больше и ни меньше, испытываю в душе и я <...>. Я не в ладах с жизнью».

Дидье Поро в своей книге «Винсент Ван Гог, или Летучий Голландец», вышедшей в 1989 году, продолжил наблюдения В. Форрестер относительно тяги Винсента ко всему, что на-

ходится под землей, и развил эту тему, отталкиваясь от содержания картин художника.

В течение всей своей жизни и творческой деятельности Винсент был околдован местом, где находился его старший брат, – подземным царством. Путь к нему указывал маячок – маленькая могила, рядом с которой он провел свое детство.

Жизнь в Боринаже подогревала его интерес к подземному миру. Он спускался в шахту, куда идут, по его собственному выражению, «похороненные заживо» шахтеры, среди которых были и дети.

Не меньший интерес он испытывал к трупам, которые ему доводилось видеть. В Голландии он долго смотрел на труп утонувшего ребенка, пробравшись в дом, куда тот принесли, а потом подробно и красочно рассказывал об этом.

Его привлекали кладбища; он любил там гулять и говорил о них так, как будто это были городские кварталы. В Амстердаме одним из его любимых мест было Восточное кладбище, где он рвал подснежники, которые дарил Мендесу да Коста, своему учителю древних языков.

Приехав в Париж, он отправился на кладбище Пер Лашез: «Я увидел здесь мраморные надгробия, к которым я испытываю неопишемое уважение, но не меньшее уважение я испытываю к скромной могиле любовницы Беранже».

Некоторое время спустя он пишет, как будто противореча сам себе: «Не правда ли, ужасная судьба для художника: отдать Богу душу в больнице и потом быть брошенным в об-

щую могилу вместе с уличными девками».

Он сочувствовал маргинальным женщинам и ощущал свою близость к ним; не значит ли это, что в первой цитате он как будто говорит устами первого Винсента, а во второй читается горечь быть лишь жалким подобием кого-то?

Кладбища присутствуют на многих его полотнах. Мы видим их на картинах Братская могила, Еврейское кладбище, Кладбище Сент-Мари, Алискамп.

Они спрятаны также во многих пейзажах, таких как «Жатва», «Цветочное поле в Голландии» и «Вид на Ла Кро со стороны Монмажура», на которых простираются поля, похожие на погосты.

Когда он изображал тех, кто работал на земле (например, на картинах «Дорожные рабочие», «Огороды Монмартра», он обращал внимание на детали, которые наводили на мысль о том, что находится под землей.

Например, на первом плане «Желтого Дома» он изображает траншею в перспективе, которая подчеркивает ее, и та соединяет земные недра и домашний очаг, точно так же, как в Зюндерте были рядом кладбище и церковь.

Дидье Поро находит на знаменитой картине Винсента Ван Гога «Едоки картофеля» странный персонаж, на который, кажется, никто раньше не обращал внимание. Эта картина – первый значительный труд художника, в котором раскрылась его манера письма. «В этой картине отражены отношения между членами семьи Ван Гога, проблема, возникшая

в результате смерти первенца, и ее психологические последствия для всей семьи.



В центре картины – картофель, продукт подземного происхождения. Он лежит посередине стола на холсте, цвет которого Винсент называет «цветом очень пыльной картофелины». Группу людей на картине вполне можно назвать семьей.

Женщина, разливающая какой-то напиток, сидит отдель-

но от остальных, она одинока и печальна. Возможно, это Мозэ (так он называл мать).

Молодой мужчина слева, на стуле которого нацарапано «Винсент», неподвижно смотрит на нее, как будто хочет поймать ее взгляд.

Рядом с ним молодая женщина, которая заглядывает ему в лицо. Может быть, это Виль, сестра, с которой у Винсента были наиболее тесные отношения, а может быть, Марго, которая была влюблена в него.

Эта молодая пара отличается от той, которую образуют два персонажа справа: уже упомянутая женщина в годах и мужчина, похожий на отца, который протягивает ей стакан.

На переднем же плане находится загадочная фигура, по-видимому детская, которая напоминает дыру, пустое место на картине. Мы видим ее со спины, темную, но в ореоле света, она не участвует в трапезе, а лишь присутствует, вроде черного призрака умершего брата.

И действительно, на эскизе картины взгляд молодого человека направлен как раз на этого незнакомца.

Образ умершего старшего брата всегда будет психологически преследовать художника, и тот будет верить в то, что видел его воочию. Например, когда он увидел портрет художника Брийя кисти Делакруа в музее Монпелье, то нашел сходство между Тео, собой и изображенным художником, и сказал, что это лицо напоминает ему стихотворение Мюссе:

*«Куда б я шаг ни направлял,
Был некто в черном рядом с нами.
Страдальческим и скорбным взглядом
На нас по-братски он взирал».*

Брийя был рыжим, как и братья Ван Гоги, но на этом сходство заканчивалось. Винсент, тем не менее, верил, что брат, который никогда не жил, мог вырасти и стать художником».

В 1889 году он пишет «Пьету». Мадонна склоняется над своим мертвым сыном. Ее поза двусмысленна – она то ли принимает, то ли отвергает его: она распростерла руки над ним, как будто покидает его, или же отдает его миру. «Даже если традиционно считается, что ее лик был написан с сестры Елифании, с не меньшей вероятностью можно утверждать, что это материнская фигура. А именно потому, что лик Христа это еще один автопортрет художника.

Винсент, как и Иисус, принимает на себя все мирские страдания, коих действительно в его жизни немало; он хочет быть «принятым» матерью, знать, что она скорбит и беспокоится о нем.

Смерть уже случилась, но за ней обязательно последует воскрешение, так как речь идет о смерти Христа. Оно и случилось: в 1890 году была написана картина «Воскрешение Лазаря». Образ Винсента вновь проступает в чертах чудом спасшегося праведника. И перед ним, как и перед Лазарем, открылась новая жизнь.

Между ним и его матерью всегда стоял родившийся и

умерший до него, зачатый и потерянный первый Винсент. Мать начинает устанавливать отношения с новым ребенком лишь тогда, когда она сможет хотя бы отчасти примириться с утратой первенца. Иначе его тень внесет хаос, который всегда будет управлять их отношениями. Винсенту будет очень трудно идти собственной дорогой, он всегда будет жить с оглядкой на умершего брата и не оправившуюся от этой раны мать».

Нам осталось лишь указать на то, к каким психологическим проблемам привел Винсента Ван Гога статус замещающего ребенка. Его «болезнь» была предметом многих исследований, результаты которых хорошо обобщены в книге Дидье Поро. Первым, кто поставил ему диагноз, был доктор Ф. Рей, работавший ассистентом в больнице Арля в то время, когда Винсент туда поступил. Он говорил о «своего рода эпилепсии, характеризующейся галлюцинациями и эпизодами возбуждения и спутанности сознания, причем приступы были спровоцированы приемом алкоголя». Можно лишь отдать дань уважения этому коллеге, который средствами, доступными в то время, вынес заключение, в целом принятое сегодня. По мнению Х. Гасто, который пользуется авторитетом в данной области, Ван Гог страдал временной эпилепсией, предположительно, височной доли правого полушария. Ф. Минковска также подтверждает это предположение. Авторы выдвинутых гипотез заслуживают доверия, и мы не можем с ними здесь спорить. Мы можем лишь утверждать, что

Ван Гог не был сумасшедшим ни в бытовом, ни в медицинском понимании этого слова.

Большой интерес для нас представляют его собственные слова: «Я борюсь изо всех сил, стараясь преодолеть любые трудности, потому что знаю: работа – это наилучший громоотвод для недуга <...>. От таких недугов есть лишь одно лекарство – напряженная работа». Эти слова подтверждают, что у замещающего ребенка, кандидата в «безумие», есть лазейка – «гениальность», талант, который может раскрыться только в труде. С. Онженэ говорил: «Любой творческий процесс – это процесс самовосстановления».

Сальвадор Дали, или Близнецы

Вдохновленный творчеством Сальвадора Дали, Ц. Шамула посвятил ему свою докторскую диссертацию, в которой обратил внимание на очень важную ошибку в автобиографии художника. Дали в книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим» утверждал, что у него был старший брат, которого также звали Сальвадор. Дали пишет, что брат умер в семилетнем возрасте, за три года до его появления на свет. Однако, изучая архивы мэрии Фигераса, Шамула обнаружил, что старший брат умер не в семь лет, а в двадцать один месяц и двадцать дней, и не за три года, а ровно за девять месяцев и десять дней до рождения своего младшего брата, художника. Сопоставив сроки, можно прийти к

выводу, что младший был зачат прямо в день смерти старшего. Не подлежит сомнению, что Дали стал замещающим ребенком, и это состояние незримо присутствует в его жизни и творчестве.

Другой почитатель Дали, П. Румежер, раньше, чем Ц. Ша-мула, делает вывод о том, что умерший брат Дали стал для художника фактически двойником, созданным его шизофреническим воображением. Это следует из особенностей личности художника, из того, как он изображает тело, а точнее, из его представлений о схеме тела. Этот двойник стал «мифическим двойником, который заморозил Дали: в Сальвадоре Дали и его жене Гале воплотился диоскурийский миф о близнецах Касторе и Поллуксе (или Поллуксе и Елене, согласно другим источникам), небесных близнецах». Вспомним также, что эта пара появилась из одного яйца, рожденного Ледой от союза с Зевсом, принявшим облик лебедя. Это яйцо присутствует на многих полотнах в театре-музее Дали в Фигерасе.

Его эксцентричные поступки, по его признанию, имели одну цель: «Мои выходки помогали мне убить память о моем брате. Благодаря этой постоянной игре, я воплотил в жизнь миф о Касторе и Поллуксе: один брат умер, а второй бессмертен» (так вот скромно...) И поскольку Дали никогда не оставался в долгу у своего воображения, он призывает на помощь Дарвина, чтобы объяснить, что брат просто не мог выжить: он отдал все свои жизненные силы своему преемнику

– младшему брату.

Отец обоих Сальвадоров, первого и второго, носил то же имя – Сальвадор. По мнению Шамула, мать обоих Сальвадоров-сыновей, должна была очень тяжело переживать смерть первого из них. Ее беременность Сальвадором II – по ее желанию или нет – сразу же после смерти его предшественника, резко блокировала (автор говорит «зажала») процесс горевания. Принимая во внимание обстоятельства, при которых будущий художник был зачат, можно думать, что ее горе усугубилось бессознательным чувством вины. Ференци утверждает, что у многих людей вскоре после утраты возрастают сексуальные потребности, и это приводит к зачатию ребенка сразу после смерти предыдущего. Он цитирует Торока, который утверждает, что все те, кто признавался в том, что пережил подобное повышение либидо, испытывали чувство стыда.

Патологическое состояние матери оказало влияние на сына. Он писал: ««Я пережил свою смерть прежде, чем прожил свою жизнь. Мой семилетний брат умер от менингита за три года до моего рождения. Это потрясло мать до самой глубины души. Раннее развитие, гениальность, прелесть, красота этого брата были ее отрадой. Его смерть стала для нее ужасным шоком, который она с трудом пережила. Родители справились с безысходностью только после моего рождения, но скорбь продолжала переполнять их. Уже во чреве матери я чувствовал их тоску, и мой плод плавал в адской плаценте.

Их горе так и не отпустило меня. Я глубоко переживал это навязанное мне присутствие брата, как потрясение – похожее на полное отсутствие чувств, и в то же время как состояние обреченности».

Все мои чудачества, вся эта неразбериха – это постоянная трагедия всей моей жизни. Я хочу доказать себе, что я не умерший брат, что я жив. Как в мифе о Касторе и Поллуксе: убив брата, я получил бессмертие».

Шамула предполагает, что травмированное либидо матери Дали с ее неутоленной любовью и неотреагированным горем было направлено на Сальвадора II, а он воспринимал это как насильственную любовь, несущую смерть, как травмирующее «внешнее инородное тело» (Ж. Лапланш). До конца жизни Сальвадор II все время пытался отделить от себя это иррациональное, преследующее его чужое инородное тело. Вот откуда возник его параноидально-критический метод, о котором так много говорят.

В 1929 году Сальвадор II, уже всемирно известный художник, разрывает отношения со отцом. Надо сказать, что раньше его уже выгоняли из дому: отец узнал о его инцестуозных отношениях с сестрой – девушкой, которую он всегда изображал со спины на своих первых картинах.

Отказом от отца или отказом отца (которого тоже звали Сальвадор) от него художник символически освобождается от первого имени своего умершего брата, которое было очень тяжело носить. Но Сальвадор I имел и второе имя

– Гало. В этом же году он встречает Галу (женский вариант имени Гало, как говорит Ж. Лапланш) и освобождается еще больше, он отбрасывает второе имя, переведя его в женский род. И Гала становится «Галой Сальвадора»... Ее освобожающее воздействие на художника огромно; он пишет: «Я люблю Галу больше матери, больше отца, больше Пикассо и даже больше, чем деньги». Прогресс налицо: над родительским сдерживающим сверх-Я воцарился сюрреализм, дающий свободу его импульсам.

Вероятно, творчество помогло ему избежать сумасшествия, и теперь становится понятной его знаменитая шутка: «Единственная разница между сумасшедшим и мной в том, что я не сумасшедший...»

Ж. Гийота вполне обоснованно считает, что если бы можно было поставить художнику психиатрический диагноз, то он звучал бы как хроническая гипомания, однако этого не достаточно для того, чтобы судить о его гениальности.

Он пишет, что Дали, который был очарован картиной Милле «L'Angélu», пытался просветить ее в рентгеновских лучах, чтобы найти там очертания тела младенца у ног женщины и мужчины. Это типичный пример поступка человека, одержимого идеей соединения воображаемого и реального, а также навязчивыми мыслями об умершем и похороненном брате.

Дали постоянно говорил, что не хочет иметь детей: «Эмбрионы повергают меня в ужас, внутриутробное состояние

вгоняет в тоску. Как все гении, я могу дать жизнь лишь крестину». Но Гийота предполагает, что реальный ребенок отнял бы у него двойника, которого он перенес на Галу.

Людвиг ван Бетховен, или Неразбериха

Всем известно, что Бетховен был глухим и своим обликом напоминал льва. Однако этого слишком мало для того, чтобы описать такую необычную личность. Его современники не считали его привлекательным: некрасивое лицо, шевелюра, нескладное тело, неуклюжесть, безалаберность, доверчивость, а еще он совсем не умел считать – даже самым простым способом.

В биографиях членов семьи Бетховена мы видим три общие черты: они много переезжали с места на место, в каждом поколении были музыканты, и, как правило, у них было особое отношение к алкоголю – либо им торговали, либо его употребляли, либо делали и то, и другое одновременно.

Его отец был домашним тираном и запойным пьяницей. Узнав о его смерти, курфюрст кельнский (у которого тот был придворным музыкантом) отметил: «Бетховен умер... Доходы от алкоголя пошли на убыль».

И, конечно же, его мать, тихая, чахоточная, печальная женщина, не могла донести до сына прелести супружеской жизни. Любила ли она его? Во всяком случае, он ее очень любил.

Но не только отсутствие благополучия в семье бессознательно давило на него: Людвиг был к тому же замещающим ребенком. Меньше чем за год до его рождения в этот мир пришел его брат, которого также звали Людвигом. Он прожил всего 4 дня, Людвиг получил в наследство не только имя, но и право быть старшим. И это право он ожесточенно отстаивал всю свою жизнь. Сегодня мы знаем, что это наследство повлекло за собой очень серьезные последствия.

Кроме старшего брата, у Людвига было еще три брата и две сестры. Из них выжили только двое: его братья Каспар-Карл и Николас-Иоганн, которые родились сразу вслед за Людвигом. Таким образом, из семи детей, родившихся в этой семье за 17 лет, остались в живых всего трое, что было вполне обычно для того времени, но не столько из-за высокой детской смертности, сколько потому, что отец был алкоголиком, а мать болела туберкулезом.

Людвиг II потерял мать в 17 лет, а отца – в 22. Он, «расчитывая только на себя» (как говорил Лакан), стал главой семьи и взял на себя заботу о братьях, которым было 18 и 16 лет на момент смерти отца. Наконец-то он определил свою роль, свой социальный статус.

Идеальные отношения между братьями, к чему он все время стремился, он воспел в финале Девятой симфонии, в замечательном хоре «Ода к радости» на слова Гёте¹: «Братья мои, оставьте ваши жалобы, только веселье может соединить

¹ На самом деле текст принадлежит Ф. Шиллеру. – *Прим. пер.*

наши души: радость должна царить среди нас. Радость!»

Три вещи оказывали влияние на жизнь Бетховена: глухота, алкоголизм и его отношения с женщинами.

Для музыканта потерять *слух* – это худшее, что только может с ним случиться. По крайней мере, так принято считать. На самом деле, это спорно. Как могла повлиять глухота, внезапно настигшая Людвиг ван Бетховена в зрелом возрасте, на его личность и творчество? Конечно же, она ожесточила его, и без того очень ранимого человека, изолировав его от мира. Но он никогда не жаловался, что она мешала ему творить. И действительно, музыка звучала у него в голове, он лишь записывал ее, а за инструментом проверял себя. Есть мнение, что иногда глухота играет на руку композитору, не давая творцу становиться лишь исполнителем.

Сегодня мы точно знаем, что Бетховен злоупотреблял *алкоголем*. Это подтверждено протоколом вскрытия, описывающим признаки атрофического цирроза Лэннека. Но важно понять, почему он это делал. Возможно, это помогало ему справиться с тяготами семейных проблем, в частности с его неприспособленностью к жизни – ведь он был замещающим ребенком, и не мог быть самим собой. Может быть, он желал найти свое место в обществе или преодолеть вечные трудности в отношениях с женщинами. Мы не можем знать наверняка.

Третьей проблемой Бетховена были его отношения с *женщинами*. Важное место в его жизни занимали женщины трех

типов: те, кто заменял ему мать, те, кого он любил, или же они любили его, и те, кого он ненавидел.

Бетховен был очень привязан к матери. Когда она умерла, ему было 17 лет. Ее многострадальная семейная жизнь не могла вдохновить Людвига на создание своей собственной семьи, как бы он того ни желал.

Очень быстро он стал искать себе «приемных матерей». Например, в Бонне ею стала Елена фон Бренинг, мать в культурной и гостеприимной семье, в Вене – княгиня Кристина Лихновски, в доме которой он жил. Ее опека иногда даже раздражала Бетховена. Еще одной «приемной матерью» была графиня Мария Эрдеди, «пленительная и волнующая страдающая сирена», как назвал ее Ромен Роллан, почти постоянно прикованная к постели и лишь изредка ковылявшая по дому на своих опухших ногах. Последней из них стала Нанетта Штрейхер, замечательная пианистка, по доброй воле помогавшая Бетховену по хозяйству, с которым не мог справиться этот холостяк, плохо приспособленный к жизни. Отношения с этими «матерями» были сплошной чередой ссор и примирений.

Женщины и любовь всегда вносили сумятицу в жизнь Бетховена. Его сексуальная жизнь, в широком понимании этого слова, представляла собой цепь недоразумений: он никогда не видел в женщине личность, а лишь предмет, которым можно завладеть или который можно выбросить.

Все его отношения с женщинами были неустойчивыми и

дисгармоничными: он не заходил настолько далеко, чтобы достичь желаемого, или, наоборот, заходил слишком далеко и терпел фиаско. Женщины его пугали. Отметим, что он имел обыкновение вступать в такие же тесные отношения с братьями или мужьями любимых им женщин, как и с самими женщинами. Эта «непостижимая страсть» (М. Соломон) проявлялась во всей его любовной жизни. Она воплотилась в песне «К далекой возлюбленной»: идеальная и именно поэтому недостижимая.

Тем не менее, Бетховен притягивал женщин, и его сердце никогда не пустовало. Однако никто не знает, заканчивалась ли когда-нибудь его влюбленность интимными отношениями. Он стыдливо умалчивает об этом. А если он иногда казался презрительным или злым, то это была лишь защита от врага, от женщины.

Среди наиболее известных его возлюбленных мы назовем семнадцатилетнюю Лорхен фон Бройнинг из Бонна, сестер Брунsvик из Вены – старшую Терезу, умную, сдержанную, благочестивую, излучающую доброту, и младшую Жозефину, по прозвищу Пеппи, более хрупкую. Они, как и их дальняя кузина Джульетта Гвиччарди, маленькая кокетливая брюнетка, занимали особое место в сердце Бетховена. Возможно, что именно к Пеппи Людвиг был особенно привязан, даже после ее замужества и после того, как она овдовела в браке с графом Деймом.

Сердце Людвигу никогда не было свободно: доказатель-

ством тому служат его последние отношения с Терезой Мальфатти и в особенности с Беттиной Brentano, о которой биографы музыканта любят писать, что она приручила Бетховена и заставила его плясать под свою дудку.

Никто никогда не узнал и уже не узнает, сколько их было – тех, кто любил его, молча и безнадежно. Одна из них – юная Фани Джаннастасио. Ее девичий дневник, наивный и целомудренный, сохранил для нас трогательные воспоминания.

Всему миру известно письмо к «Бессмертной возлюбленной». Оно было и остается объектом нескончаемых домыслов, «неразрешимой и поэтому мучительной загадкой» (Ж. и Б. Массен). Это письмо было найдено после смерти Бетховена в секретном ящике его рабочего стола. А о том, кому оно было адресовано, до сих пор ведутся споры.

В течение двадцати лет Бетховен испытывал лютую ненависть к двум своим золовкам. Он считал их порочными, обвинял во всех смертных грехах (они не были идеальными), но самым страшным их преступлением было то, что они стали женами его братьев, которых он считал своей собственностью, если не своими рабами. Судебное дело о назначении Бетховена опекуном его племянника Карла занимает много томов. Людвиг хотел отобрать его у матери, Иоганны, которую называл «Царица ночи». Терезу, жену Иоганна, наименее симпатичного из братьев Бетховенов, Людвиг прозвал «стерва», что полностью отражало его отношение к ней.

Людвиг хотел сам воспитывать племянника и считать его

собственным сыном. Карл воспитывался в пансионе, разрываясь между матерью и дядей, вел распутную жизнь, ходя по лезвию бритвы, пытался себя убить и, наконец, незаметно вышел из игры.

Как и все замещающие дети, Бетховен был приговорен к небытию. Возможно, он надеялся, что сможет самореализоваться в своем племяннике – единственном, кто принадлежал бы только ему одному.

Был ли нормальным Людвиг ван Бетховен с точки зрения психолога? На вопрос, поставленный таким образом, ответить нельзя. Бетховен не был сумасшедшим, в общепринятом смысле этого слова. Но его характер и привычки всегда удивляли (мягко говоря) его современников и биографов. Очень важно познакомиться с документом, озаглавленным «Хайлигенштадтское завещание». Оно поможет нам понять личность Бетховена. Этот документ адресован обоим братьям композитора – Иоганну и Карлу. При этом очень символично, что Бетховен в трех местах, где должно стоять имя Иоганна, оставляет пустое место. Стиль документа – печальный, эмпатичный, романтический. Мы видим здесь и мысли о самоубийстве, и одиночество, и резкое недовольство. Все это говорит о высокой «сенситивности».

Бетховен – с нашей точки зрения – принадлежал к «сенситивному типу», в том смысле, который вкладывал в это понятие немецкий психиатр Кречмер. Согласно Жану Сюттеру, Кречмер описывает людей этого типа как личностей уязви-

мых, чувствительных, зависимых, скрупулезных, неуверенных в своей сексуальности.

В глубине души они таковы, но, кажется, при этом понимают, что эти качества делают их легкой добычей для доминирования над ними более активных людей; они стараются выглядеть уверенными в себе, энергичными, непокорными: их поведение (и это хорошо заметно по высокомерному выражению лица) отмечено постоянным стремлением к компенсации.

Начиная с 1915 года другой немецкий психиатр, Крепелин, описывал психопатологические реакции на прогрессирующую глухоту, приводящие к тому, что он назвал «паранойей глухих», которая очень схожа с сенситивной паранойей Кречмера. Его описание очень напоминает то, что мы знаем о характере Бетховена.

Мы уже видели, что постоянная и глубокая психическая неустойчивость музыканта может быть объяснена множеством причин. Но все-таки изначально он страдал от того, что был замещающим ребенком. Он изо всех сил пытался найти доказательства своего существования, чтобы установить нормальные отношения с родными и близкими.

Эту точку зрения может подтвердить следующий факт. Майнард Соломон отмечает, что Людвиг ван Бетховен никогда не знал свой точный возраст, и более того, не хотел его знать. Долгое время он считал, что родился в декабре 1772 года, а не в декабре 1770. Многие из его близких друзей по-

казывали ему копии его свидетельства о рождении, и каждый раз он оспаривал их правильность: он был уверен, что там говорилось о его старшем брате, Людвиге-Марии. 2 мая 1810 года он писал Вегелеру и просил его прислать «правильное» свидетельство. ««Но прошу обратить внимание на одно обстоятельство: у меня был брат, родившийся до меня (и он это подчеркивает), и его звали Людвиг, а второе имя Мария, но он умер. Чтобы восстановить мой истинный возраст, надо найти его <...>. У нас была семейная книга, но она потерялась, Бог знает как. Не пренебрегай этим, я очень тебя прошу, постарайся найти Людвиг-Марию и настоящего Людвига, родившегося после него»».

Он получил этот документ, надлежащим образом заверенный в мэрии Бонна, в котором стояла дата 17 декабря 1770 года. Он зачеркнул ее и написал на обороте: «1772. Полагаю, свидетельство неправильное, ибо до меня был другой Людвиг».

Он упорно стремится оспорить дату своего рождения, отодвинуть ее вперед, чтобы увеличить расстояние между собой и умершим ребенком. Объяснение этому одно: он хочет отдалиться, оттолкнуться от него для того, чтобы стать более уверенным в своей собственной идентичности и не удовлетворяться лишь тем, чтобы быть дублем, приговоренным к небытию. «Он мнил себя „ложным“ сыном, который никогда не сможет занять место умершего брата», – пишет М. Соломон, который придерживается той же точки зрения,

что и мы. Он считает, что умерший брат играет в «семейном романе» роль законного и счастливого ребенка, а бедный младший – незаконного и страдающего.

Другими словами, чтобы второй Людвиг мог существовать, нужно было, чтобы первого никогда не было.

Шатобриан, или Четыре Рене

У Рене-Огюста де Шатобриана, графа Комбургского (отца писателя), и его жены в течение 14 лет родилось 10 детей, четверо из которых умерли в младенчестве, а двое закончили свою жизнь на гильотине.

Рене-Огюст, наживший свое состояние на морской торговле, был одержим желанием передать по наследству свое имя, титул и богатство. Он был жестоким и безжалостным. Жители Комбура ненавидели его так сильно, что в начале революции разрыли его могилу у приходской церкви и сожгли тело на городской площади.

В 1754 году, через год после свадьбы, у него родилась дочь, которая очень быстро умерла. Такое же несчастье постигло долгожданного сына, Жоффруа-Рене-Мари, появившегося на свет в 1758 году. Следующий, 1759, год стал более удачным: родился Жан-Батист-Огюст, старший из мальчиков (он был казнен в возрасте 35 лет). Этому будущему главе семьи отец, Рене-Огюст, должен был оставить свои преференции и накопления по примеру герцога де Кастри.

4 сентября 1768 года, через десять лет после рождения первого Рене, умершего в младенчестве, появился на свет второй наследник мужского пола. Его называли Франсуа-Рене. Впоследствии он прославил имя Шатобриан как писатель и общественный деятель.

Следует отметить, что имя Рене (re-natus = вновь рожденный) входило в состав двойных имен отца, старшего умершего мальчик и писателя. Была ли это семейная традиция, или отцовское желание символического воскрешения?

Двух Рене разделяют десять лет, но кажется, что в восприятии отца они слиты воедино. Об этом, конечно же, говорили в семье, ведь недаром Франсуа-Рене писал в «Замогильных записках»: «Не было и дня, чтобы, размышляя о том, кто я есть, я не представлял себе скалу, на которой я родился, комнату, в которой мать подарила мне жизнь, грозу, шум которой меня убаюкивал, а еще несчастного брата, отдавшего мне имя, которое для меня почти всегда отождествлялось с несчастьем. Кажется, что Господь собрал все это вместе, чтобы вложить в мою колыбель образ моей судьбы». Жюль Лемэтр говорил, что с рождением Шатобриана дело обстоит не так просто.

Еще более примечательно, что Франсуа-Рене Шатобриан, сознательно или нет, все время отвергал имя Рене и так сильно «верил» в то, что его зовут Франсуа-Огюст, что даже вступил в брак под этим именем.

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.