

Библиотека
психоанализа

Бенджамин
Килборн

Исчезающие
люди:

Стыд и внешний облик



Бенджамин Килборн
Исчезающие люди.
Стыд и внешний облик
Серия «Библиотека психоанализа»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9370824

*Исчезающие люди: стыд и внешний облик / Пер. с англ. – : Когито-
Центр; Москва; 2007*

ISBN 978-5-89353-231-9

Аннотация

Автор книги, имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, рассматривает вопрос о том, как человек, контролируя свой внешний облик, пытается совладать со своими чувствами. Считая, что психология внешнего облика еще не достаточно исследована, Килборн объединяет в своей книге примеры из литературы и своей клинической практики, чтобы сделать следующее утверждение: стыд и внешний облик являются главной причиной страха, возникающего и у литературных персонажей, и у реальных людей. Автор описывает, что стыд по поводу своего внешнего облика порождает не только желание исчезнуть, но и страх исчезновения. «Исчезающие люди» являются неким гибридом прикладной литературы и прикладного психоанализа, они помогают нам

понять истоки психокультурного кризиса, потрясающего наше ориентированное на внешность, побуждающее к стыду общество. Книга будет интересна не только психоаналитикам и студентам, изучающим психоанализ, но и широкому кругу читателей.

Содержание

Предисловие редактора русского издания	7
Проблемы стыда	7
Благодарности	12
Предисловие автора к русскому изданию	15
Предисловие	21
Вступление	26
Эдипальный стыд и происхождение тревоги, связанной с собственным обликом	31
Тревога по поводу внешнего облика как культурный феномен	35
Тревога по поводу облика, наблюдение и восприятие	36
Видение, знание, образ и внешний вид	38
Эдип, стыд и чувство пустоты, связанное с избеганием	43
Глава 1	45
Психический размер и самоуважение	45
Асклепий, высокий человек и маленький народ	49
Бробдингнег и Лилипутия	56
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Бенджамин Килборн

Исчезающие люди:

Стыд и внешний облик

Benjamin Kilborne

Disappering Persons
Shame and Appearance

Утверждено редакционно-издательским советом Института практической психологии и психоанализа в качестве учебного пособия

Под общей редакцией
Е. А. Спиркиной

Научная редакция:
М. А. Гавриленко, И. Ю. Романов

Перевод с английского:
Е. Лоскутова (благодарности, предисловие, вступление, главы 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10),
З. Баблюян (главы 5, 6, 7, примечания),
Е. Спиркина, В. Старовойтов (Когда травма поражает ду-

шу: стыд, расщепление и душевная боль),
В. Старовойтов (Дилеммы Супер-Эго),
Т. Драбкина (Конфликты стыда и трагедия в «Алой бук-
ве»).

Печатается с разрешения автора

© Kilborne В., 2007

Предисловие редактора русского издания

Проблемы стыда

Американский психоаналитик Бенджамин Килборн является как практикующим психоаналитиком и музыкантом, так и теоретиком психоанализа, написавшим уже немало книг и статей. Русскому читателю предстоит познакомиться с его творчеством впервые.

Судьба привела его в психоанализ через музыку, философию и этнографию. Прожив много лет во Франции и занимаясь там этнографическими исследованиями, он вернулся в Америку и окончил институт психоанализа в Лос-Анджелесе, где и занимался психоаналитической практикой и преподаванием психоанализа. Для него психоанализ – это часть европейской культуры, литературы и философии. И это хорошо видно в его произведениях, пронизанных лингвистическими параллелями и литературными аллюзиями.

Главным предметом его интереса является человеческое страдание, связанное со стыдом за самого себя, с чувством собственного изъяна, неполноценности. Это глубоко гуманистическое, сугубо человеческое, какое-то глубинное со-

мнение в собственном совершенстве присутствует у любого человека. Переживание стыда за самого себя и связанных с этим разнообразных страданий о несовершенстве своего внешнего вида, фигуры, одежды, формы глаз, ушей или носа, или ощущение своей тотальной неполноценности, никчемности, неадекватности и нелюбимости или физической немощи – это то базовое переживание, избежать которого не может практически никто. Стыд – это категория экзистенциальная, это часть человеческого бытия, он живет в каждом. Автор предположил, что ни один индивид, даже не демонстрирующий никаких симптомов стыда, все равно несет его в себе как имманентное человеческое свойство, культурально обусловленное необходимостью человеческого взаимодействия и вытекающими отсюда понятиями личностной зрелости, автономности, личностных границ, предполагающих взаимность и отдельность, а также необходимостью предъявления себя другим таким, каким ты хочешь, чтобы тебя видели, а это означает дуализм внешнего и внутреннего, славу и позор, маску и сущность.

Задачу книги можно рассматривать как попытку показать широкую панораму проявлений стыда в истории человеческой культуры и напомнить нам о том, что стыд присутствовал всегда и что в практике психотерапии и психоанализа мы видим его работу и его проявления повсеместно. Природу стыда автор видит в несовпадении надежд и фантазий о всемогуществе с несостоятельностью в реальности, связыва-

ет стыд с разочарованием и крушением надежд. Стыд – это потеря социального лица, стыд – это публичное обнажение своих недостатков. Стыд в представлении Килборна – это не болезнь, не патологическое развитие личности, хотя при патологических развитиях личности он бывает невыносим, и тогда человек вынужден от него защищаться разными средствами, например, отрицанием или расщеплением. Стыд в представлении автора – это сущность, или суть, или имманентная часть нашей души, нашего Я.

Килборн предлагает другую трактовку пьесы Софокла об Эдипе, отличающейся от трактовки Фрейда, положившего сюжет пьесы в основу психологического комплекса Эдипа, приводящего к чувству вины. Килборн убедительно показывает, что Эдип страдает не от вины, а от стыда. Он высказывает предположение, что главные переживания Эдипа заключаются не в том, что он хотел убить отца и спать с матерью, а в том, что он как раз не хотел этого делать: он стремился освободить граждан города Фив, сделать их счастливыми, а в итоге оказалось, что он сам совершил цепочку преступлений и стал виновником трагедии. Он выколол себе глаза, чтобы не видеть, как его видят другие, из-за ужасного чувства стыда и позора. Автор возводит чувство стыда к самому началу человеческого существования – к Адаму и Еве, их изгнанию из Рая, позору отделения от Творца, стыду за несоответствие ожиданий от них, за обнаружение в себе греха.

Перевод этой книги на русский язык актуален не толь-

ко потому, что русская литература, особенно литература XIX–XX в., по мнению автора, наполнена глубокими художественными описаниями страданий и ощущением стыда за беспомощность в сочетании со страстным желанием изменить жизнь – в этом смысле размышления автора особенно понятны и близки русскоязычному читателю. Читая эту книгу, в ней можно увидеть не только сугубо экзистенциальный и психологический аспект, но еще и нравственный. В каком-то смысле стыд можно рассматривать как оборотную сторону свободы и ответственности, как категорию падения и греха, как страдание не только и не столько психологическое, но как страдание души за свое несовершенство по сравнению с божественным замыслом человека. И в этом смысле история грехопадения Адама и Евы носит не только личностный, но еще и надличностный характер.

Категория стыда не относится к главным психоаналитическим категориям или понятиям. В практике психоанализа проблемой стыда занимаются мало – она не встречается на главных магистральных путях современной психоаналитической мысли, – однако работа Килборна привлекает наше внимание к этому переживанию и указывает на то, что оно занимает значительно большее место, чем нам бы того хотелось. Возможно, что та степень беспристрастности и честности, с которой аналитики вглядываются в себя и свои отношения с клиентами, ставшие в последние годы предметом особого внимания исследователей, сделала возможным

с меньшим количеством стыда говорить о стыде.

Е.А. Спиркина,

кандидат психологических наук,

*директор Института практической психологии и психо-
анализа*

Апрель 2007

Благодарности

Эта книга так долго вынашивалась, и трудности, которые сопровождали ее рождение, были настолько тягостны и приводили в такое замешательство, что она никогда не была бы закончена без великодушной помощи нескольких моих друзей, которым я обязан ее появлением. Дональд Ламм в самом начале увидел в этом проекте нечто стоящее. Мелвин Лански и Эндрю Моррисон предоставили дружескую поддержку и литературу, выразили пылкую преданность аналитической работе, а также приняли участие в проведении семинара «Динамика стыда» в рамках проходящей дважды в год встречи Американской психоаналитической ассоциации. Фигура Леона Вурмсера и его понимание чувства стыда служили путеводной нитью, его дружеское отношение и проникательность были чрезвычайно ценны. Эрудиция и аналитический склад ума Беннетта Саймона в трудные моменты оказывались источником надежды. Роберт Бенсон, Вернер Мюнстербергер и Дуглас Шейв поддерживали проект даже тогда, когда он был малопонятным. Работа Джозефа Адамсона о Мэлвилле и стыде напоминала мне, что мой труд может быть интересен всем, кто занимается литературными исследованиями. Его поддержка, неиссякаемый интерес и энтузиазм, неиссякавшие все эти годы, значили очень много. Урсула Малендорф предлагала меньше литературных при-

меров, но больше объяснений. Опыт Марион Фейб в кино стимулировал мою работу над главой о «Правилах игры». Дружба и ободрение Мелфорда Спиро были очень воодушевляющими. Стефен Розенблюм настоятельно советовал мне больше придерживаться клинического подхода. Пол Швабер высказал мнение, что в том, что касается Пиранделло, я «быю, значит, люблю». Анна-Мария Ризутто подтолкнула меня к тому, чтобы следовать феноменологическому подходу в аналитической работе. Уильям Килборн-младший был не только братом, но и редактором с исключительной остротой взгляда и готовностью не единожды читать черновики. Аллертон Килборн очень хорошо знает, о чем эта книга, и с самого начала с любовью ободряла меня. Ева Вуд, изумительно одаренная как поэт, подтолкнула меня к большей четкости выражения мысли (а ее стихи позволили мне понять, как можно постичь чувства, лежащие в основе книги). Филипп Блумберг поделился своими широкими взглядами и поддержал меня в трудные моменты. Я не знаю, что бы я делал без дружбы Михаэля Гилсенана, он провел много часов в Хэппи Пэнкейк, и хотя его мысли были заняты оперой, он сумел одолеть мои ранние наброски. Я также хотел бы поблагодарить троих анонимных читателей издания State University of New York Press, давших замечательные и содержательные рецензии; Джеймса Пельца – редактора, обладающего обходительными манерами и зорким глазом; Кристин Хамель, которая следила за подготовкой книги к печат-

ти; Джейн Кернер, чья дружба и редакторский труд спасли меня от стыда; и, конечно же, больше всего – моих пациентов.

Предисловие автора к русскому изданию

Я испытываю особую радость от того, что моя небольшая книга вышла в России – стране, язык которой я люблю, а культурные традиции – глубоко почитаю. Русские сказки передавались из поколения в поколение, рассказывались нарраспев, имели множество форм художественного выражения, и воображение рассказчиков, добавлявших к ним разные детали, делало их более выразительными. Темы моей небольшой книги близко перекликаются с темами русской литературы и русской философской мысли. Эта тема стыда, возникающего от ощущения всемогущих надежд и пустой реальности, страстного желания осуществить мечту, которое приводит лишь к осознанию того, насколько бессильно было это желание и как больно признавать свой стыд. И все же в этом признании кроется надежда и человечность. В нем заложены возможности быть увиденным, а также источники человеческих чувств и человеческих отношений.

Русскую музыку и русскую литературу пронизывает тоска, и одной из причин, которая делает ее столь пронзительной и столь сильной, является стыд, возникающий от осознания противоречия между радужными мечтами и серой реальностью, вымышленными мирами, недостижимыми и неприка-

саемыми, и ежедневной рутиной, постоянно вторгающейся в мысли и ограничивающей свободу людей, – той рутиной, которая, как тряпина, затягивает человеческие существа в свою безжалостную безнадежность. И перед лицом всего этого встает непокорное воображение, порой лишь делающее еще более глубокой ужасную могилу надежды, но отстаивающее свои права и непрестанно ведущее борьбу за свободу.

Многие рассказы и пьесы Чехова пронизаны болью несбывшихся надежд и отчаянием. Одной из характерных черт чеховского повествования, а также многих русских литературных и музыкальных произведений, является сила этой боли. Реальность и вымышленный мир тесно переплетаются, потому что реальность невыносима, а воображение нуждается в ощущении реальности. И в этих условиях надежда становится невероятно болезненной. И все-таки альтернатива – покорность и уход в себя – еще более неприемлема, потому что она приводит к смерти.

Чеховская «Чайка» начинается с вопроса, который Медведенко задает Маше: «Отчего вы всегда ходите в черном?» Это совершенно простой вопрос, который, на первый взгляд, относится к обыденной реальности. Ответ задает тон всей пьесе: «Это траур по моей жизни. Я несчастна», – говорит Маша. Неожиданный сдвиг эмоционального тона открывает пропасть, у которой не видна дна, – зияющий провал между рутиной обыденной жизни и внутренней печалью, для которой нет выхода и которую некому излить, что порождает еще

большую разобщенность между людьми. Эти чеховские мотивы одиночества, накладываясь, как в музыке, один на другой, углубляют и расширяют эмоциональный тон пьесы. И музыка, составляющая фон (меланхолический вальс), вместе с воем собаки, создает ощущение грусти.

Описанная Чеховым картина в начале пьесы также передает это ощущение: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно». Это вымышленное пространство, эта сцена скрывают вид озера и не дают увидеть, куда ведет тропинка. В мире Чехова никто не может видеть далеко, и это делает мечты все более желанными. И все же эти мечты не уносятся далеко, в них нет будущего – они приговорены к реальности. Как сказал Треплев: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Мечты поддерживают невыразимое ощущение изоляции, одиночества и отчаяния, и все-таки все персонажи продолжают жить. Как и в декорации пьесы, у них нет перспективы – озеро скрыто от глаз.

Пьеса Треплева также окутана мечтами, и это придает незабываемую тональность всей работе. Каденции пьесы, в исполнении

Нины, резонируют с темами погружения в мечты и оторванности от жизни, колебаниями между крайним идеализ-

мом и полным отчаянием. Персонажи стремятся к тому, что не достижимо: Маша влюблена в Костю, Костя – в Нину; напрасные мечты и желания лишь обостряют боль и усиливают отчаяние.

В «Дяде Ване» изображается отчаяние и безрадостное ощущение жизни дяди Вани, который говорит Соне: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» И Соня отвечает ему: «Что же делать, надо жить! – и продолжает: «...дядя, милый дядя, мы увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную. Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах.» Но успокаивающие, казалось бы, слова Сони лишь делают более очевидным неизбывное отчаяние и депрессию дяди Вани. Мы вновь видим пропасть между радужными мечтами и иллюзорными желаниями, с одной стороны, и непреложными фактами реальности и человеческой слабости, с другой.

В пьесе «Три сестры» почти в самом начале действия Ольга высказывается на ту же тему, когда, говоря о своей службе в гимназии, добавляет: «... я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растёт и крепнет одна мечта...» И ее сестра, Ирина, подхватывает: «Уехать в Москву». Москва – это город, до которого сестры никогда не доедут. Рефреном повторяющаяся мысль об отъезде в Москву символизирует собой неисполнимые мечты и острую тоску, граничащую с ощущением безнадежности.

Этот разрыв между мечтами и реальностью порождает

стыд. Но стыд не обязательно токсичный, так как он обладает способностью напоминать нам о нашей собственной человеческой уязвимости и недостатках и тем самым пополнять источники укрепления человеческих связей. Когда литературному произведению удастся достичь трудно постижимых сфер человеческих слабостей и страхов, тогда у читателя возникает надежда, что удастся справиться с чувством стыда.

Вспомним о том, что Чехов был первым значительным русским писателем, который вел свое происхождение из семьи крепостных. Возможно, поэтому у Чехова особое ощущение стыда. Этот стыд гуманный, потому что Чехов, в отличие от других писателей, никого не обвиняет. Страдания и печаль являются бесспорными и видимыми условиями человеческого существования, так как нет злодея, ответственного за них, нет никакой социальной структуры, соотносимой со злом, и даже нет самой концепции зла. Но нет и концепции добра или счастья, потому что главное в произведениях Чехова – это несчастные судьбы людей, неспособных уйти от своей судьбы. Самосовершенствование, возвышение над толпой, махинации, флирт или целенаправленное развитие силы воли – им это неведомо. Скованные стыдом своего человеческого несовершенства, они не могут избавиться от своей тоски и ее силы, которая в чеховских рассказах звучит особенно остро.

В своей книге «Исчезающие люди: стыд и внешний об-

лик» я попытался исследовать динамику стыда, используя материалы литературных произведений и клинических случаев. Как вы увидите, я надеюсь, динамика стыда во многом связана с человеческими трагедиями, а они, в свою очередь, – со стыдом. На протяжении многих лет я пытался развить особый подход к литературе, который дополнил бы психоаналитическое понимание, и к психоанализу, который позволил бы нам быть более чувствительными к эмоциональному воздействию литературных произведений. Такой подход, я думаю, прекрасно бы подошел к исследованию динамики стыда и человеческих страданий, которые она обнажает.

Хотелось бы выразить особую благодарность за подготовку этой книги к изданию на русском языке М. В. Ромашкевичу, Е. А. Спиркиной, а также переводчикам Е. Лоскутову и Б. Баблюяну

Б. Килборн
март, 2007

Предисловие

Эта книга писалась более десяти лет и пережила бесчисленные изменения, благодаря чему, я надеюсь, общий смысл теперь стал более понятным. Имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, я использовал гуманистическую традицию, чтобы описать психокультурный кризис. Мое основополагающее положение не оригинально и не может удивить: мы пытаемся контролировать, что и как мы чувствуем тем, что контролируем то, как мы выглядим. Однако я думаю, попытка соединить этот тезис с представлениями о стыде и конфликте является новой областью исследования.¹

¹ Основываясь на клинических трудах Х. Б. Льюис (H. B. Lewis), Пирса и Сингера (Piers and Singer, 1953), Вермсера (Wurmser, 1981, 1987), Шнайдера (Schneider, 1977) и Томкинса (Tomkins, 1962, 1963, 1991), с одной стороны, и на работах таких социально ориентированных авторов, как Бенедикт (Benedict, 1946), Дои (Doi, 1973) и Линд (Lynd, 1958), с другой, авторы последнего десятилетия энергично исследовали тему стыда с различных точек зрения. Моррисон (Morrison, 1989, 1996) и Бручек (Broucek, 1991), переняв подход, навеянный психологией самости, изучали стыд в его связи с нарциссизмом, как защиту от нарциссических ран, а также как выражение нехватки и недостатка. Лански (Lansky, 1992, 1996, 1997) перенял подход, более отчетливо сформированный семейной динамикой, основывающийся на концепции конфликта. Риззито (Rizzuto, 1992) явным образом подчеркивал бессознательный конфликт. Майкл Льюис (M. Lewis, 1992) выполнил полезный обзор. Натансон (Nathanson, 1987), следуя традиции Томкинса, представлял стыд как индивидуальный продукт биологической «прошивки». Задействовав судебную экспертизу, Миллер (Miller, 1993)

Позвольте мне сказать несколько слов о моих методах. Во-первых, эта книга родилась из трудностей клинического опыта: как определить, описать и проработать психологические процессы, отвечающие за вытеснение и цензуру, которые, как я выяснил, связаны с динамикой стыда, идеализацией и эдиповым конфликтом. Мои пациенты, вовлекшие меня в решение этой трудной задачи, все время вдохновляли и заставляли меня двигаться дальше своей настойчивостью и смелостью в собственном анализе, несмотря на мучительное смятение, страдание и отчаяние («болезнь к смерти», о которой говорит Кьеркегор). Отдельные моменты их анализа появляются на протяжении всей этой книги. Хотя, как клиницист, я придерживаюсь феноменологического, ориентированного на влечения и конфликты теоретического подхода, я старался избегать теоретической полемики и сложной терминологии, пытаюсь рассказать историю и поместить мои исследования в более широкий контекст. Наряду с тем,

рассматривает стыд как социально сконструированное последствие неудавшейся взаимности. Из философии пришли такие авторы, как Воллхейм (Wollheim, 1999), который сосредоточивается на «так называемых моральных эмоциях» (понятие, позаимствованное у авторов восемнадцатого века, подобных Адаму Смитту), и Уильямс (Williams, 1993), считающий стыд основой ответственности и моральных суждений. Из литературы – Адамсон (Adamson, 1997), обсуждающий стыд в произведениях Мелвилла (Melville, 1988) и других, и Кларк (Clark, 1999), которая пишет о стыде Секстон. Из социологии – Гоффман (Goffman, 1959), написавший о представлении себя в обыденной жизни, и Шефф и Ретцингер (Scheff and Retzinger, 1991), которые подчеркивали социальное значение страхов исключения (и стыда перед исключением). Обзоры работ, сгруппированные по различным дисциплинам, см., например: Kilborne, 1995a, 1997.

что описания психодинамических процессов отражают все важные перипетии, представляющие ценность для психоаналитиков и психотерапевтов, я надеюсь, что эта книга будет интересна студентам университетов, а также широкому кругу читателей.

Я использовал *психоаналитический* метод исследования в том смысле, в каком использовал этот термин Зигмунд Фрейд: без психоаналитических методов и клинического сеттинга я не смог бы определить свое поле исследования. Поэтому психоаналитическая практика была мне необходима для приближения к пониманию предмета. Но я подумал, что изучение этих динамических процессов не могло быть ограничено сугубо рамками психоанализа. Как антрополог я понимал, насколько важны культурные процессы для адекватного понимания индивидуальных психодинамических процессов, и наоборот. Мне повезло, что я мог пользоваться трудами таких учителей и друзей, как Маргарет Мид, Джордж Деверу, Вестон Ла-Барр и Мелфорд Спиро. Используя работы антропологов, ученых, занимающихся социальной теорией, философов наряду с моим клиническим опытом, я имел возможность переходить от личностных феноменов к социальным и обратно, поскольку, как подчеркивал Деверу, они, по существу, скорее дополняют, чем противостоят друг другу. Кроме того, я решил, что для моей книги лучшим будет описание и изложение фактов, чем просто указание на проблему, поскольку это делает материал

более ясным. Когда я начал размышлять о том, что должна из себя представлять эта книга, я столкнулся со своей непреодолимой тягой к текстам Луиджи Пиранделло, вызванной его обращением к такой теме, как облик² и вера человека в этот облик. Те, кому довелось читать первые наброски моей рукописи, удивлялись, что это не книга о Пиранделло. Этого не было в моих планах. Я старался понять динамику и трагические конфликты, окружающие феномены, которые оказались в центре моего внимания благодаря клинической практике. Творчество Пиранделло помогло мне исследовать и проверить мои идеи о стыде, конфликте и облике. Но, кроме того, я чувствовал в его творениях, как и в других литературных произведениях, порыв и боль, связанные с тем, что я пытался описать. В каком-то смысле Пиранделло удержал меня от того, чтобы я раздул свою теорию до размеров справочника «Золотые страницы».

В конце концов, двадцать лет, прожитых в Лос-Анджелесе, после того, как я жил в Париже достаточно времени, воспитывая ребенка, преподнесли мне контрасты, все еще до конца мною не понятые. В то время как Париж никогда не

² Англ. «*appearance*» – сложное многозначное понятие, наиболее общий смысл которого «совокупность внешних признаков человека или предмета в целом (фигура или форма, одежда, цвет, выражение лица) как они представляются взору или воспринимаются разумом. При этом внешность может рассматриваться либо сама по себе как постоянное свойство объекта, либо как переменное свойство, отражающее более глубокое внутреннее состояние человека или существо вещи, а также как противопоставление «истинному», «настоящему». – *Примеч. пер.*

переставал изумлять меня своей красотой и интенсивностью человеческих переживаний и связей, Лос-Анджелес живет иллюзиями и химерами и убеждает, что ничто не является тем, чем представляется. То, что в результате получилось, – это книга, в которой литература используется для размышления над психодинамическими концепциями, а психоаналитические темы – для прочтения литературных произведений. Если с одной, выигрышной, точки зрения последующие страницы – это гибрид прикладной литературы и прикладного психоанализа, то с другой точки зрения – это попытка со стороны клинициста привнести жизнь в понятия тревоги по поводу внешнего облика и Эдипова стыда, связав их с гуманистической традицией, и наоборот. Надеюсь, вы найдете результат интересным, волнующим и побуждающим к размышлениям.

Вступление

*Самоуважение – это надежное чувство,
которое до сих пор ни у кого не вызывало
подозрений.*

Х. Л. Менкен

Драму Софокла «Царь Эдип» Аристотель использует в своей «Поэтике» в качестве прототипа трагедии. В момент кульминации Эдип, обнаружив, что его жена и мать Иокаста повесилась, сорвал с ее одежды золотую застёжку и вонзил ее глубоко себе в глаза, восклицая:

Мои глаза, вы больше не узрите кошмара,
что терпел я и свершал.

Уж слишком долго вы смотреть посмели
на тех, кого касаться взгляд не должен был,
не видя то, что должно вам увидеть.

Впредь потому пребудьте в темноте³.

Это апогей трагической ситуации, которую мы примем за отправную точку. Эдип не в силах видеть то, что он сделал; иначе он должен был бы испытывать сильнейшие мучения и непереносимую боль от того, насколько он был слеп по от-

³ Перевод с англ. языка. Ср. более известный перевод С. Шервинского: «... зреть очам не должно / Ни мук его, ни им свершенных зол, / Очам, привыкшим видеть лик запретный / И не узнавшим милого лица».-Примеч. пер.

ношению к себе и собственной судьбе, ввергнув в разрушение Фивы как раз в тот момент, когда он поверил, что установил закон и порядок. Поняв, что он жил как слепец, в ярости, унижении и отчаянии он ослепляет себя. Трагедия Эдипа порождена не только ужасом и ощущением вины за то, что он невольно совершил убийство отца и женился на матери. Она состоит также – и, может быть, еще в большей степени – в его собственной слепоте относительно того, кто он есть: человек, в младенчестве брошенный своими родителями, с пронзенными ступнями, которого поручили умертвить пастуху, оставившего его беспомощного в чаще, потому что он был не в силах исполнить порученное.

Подобно Аяксу, с которым в самом начале одноименной драмы⁴Софокла сыграл злую шутку Аполлон, заставив поверить, что стадо овец – это его враги, и который не смог вынести стыда, осознав, что его обманули, Эдип претерпевает унижительное поражение. Не только от того, что он был слеп, но, что еще хуже, его слепота превратила в посмешище его устремления и его облик, продемонстрировав всему миру их тщетность и пустоту. Когда Эдип не мог более «не знать», что он совершил, когда он понял свою роль в том, что Фивы, для которых он как царь публично пообещал найти избавление, постигли бедствия, он ослепил сам себя. Мало того, что он был подвергнут остракизму и сам приговорил себя к ссылке (т. е. того, что он изолировал себя), более

⁴ О вызванных стыдом гнев и самоубийстве Аякса см. (Lansky, 1996).

существенный конфликт – и человеческая дилемма – определяет его отношение к себе самому. Наказание, которому подвергает себя Эдип, словно объединяя психическую и физическую слепоту, выражает его неспособность вынести то, как он выглядит в глазах других, и поэтому он должен их уничтожить, «по-настоящему» сделав себя слепым. Когда он говорит «впредь пребудете в темноте», он выражает суицидальный, уничтожающий гнев, направленный на других, тех, кто видит его насквозь, а также нападает на то, что связывает его с обществом и с другими человеческими существами⁵.

Эдипальное поражение (нечестную конкуренцию и унижительную беспомощность), бесспорно, нельзя отделить от эдипального гнева, и драма Софокла иллюстрирует это как нельзя лучше. Даже если Эдип является царем, он по-прежнему должен противостоять своей брошенности во младенчестве и бороться со стыдом за свою эдипову победу (убийство собственного отца и сексуальные отношения с матерью). Он должен сопротивляться оглашению поражения, своей неспособности справиться с чудовищными бедствиями, потому что было необходимо продемонстрировать народу Фив, что он могущественный защитник. Его позорный крах и унижение в качестве царя эхом отразили горе и унижение, которые он пережил, будучи ребенком. Именно эти горе, унижение и боль – боль оттого, что у него были же-

⁵ См., например, классическую работу Биона (Bion, 1959), посвященную нападениям на связи.

стокие, бросившие его родители, обрекшие его на смерть, – сделали его эдипальный стыд невероятно токсичным, вызвав огромный гнев.

Фрейд интерпретировал «Царя Эдипа», сосредоточившись на вине, а также вине вместе с агрессией⁶. С тех пор аналитики склоняются к тому, чтобы связывать Эдипов комплекс с влечениями (т. е. с желанием спать с матерью и убить отца, вместе с теми защитами, которые порождаются подобными импульсами). Затем в 1970-е годы Хайнц Кохут и сторонники психологии самости сделали акцент на дефиците, а не на вине, и придали большее значение крушению идеалов Эго, чем агрессии, таким образом подчеркнув важность преэдипальной динамики в противоположность эдипальной. Но нет необходимости смотреть на психодинамику по-манихейски, как будто есть либо одно, либо другое, так как это накладывает ненужные ограничения на свободу аналитической работы⁷.

В социокультурном анализе Рут Бенедикт (Benedict, 1946), Е. Р. Доддс (Dodds, 1951), Дж. Б. Перистайни (Peristiany, 1965), Г. Пайерс, М. Сингер (Piers, Singer, 1953)

⁶ См., например, «Недовольство культурой» (Freud, 1930), где Фрейд поясняет, что, поскольку сексуальные и агрессивные влечения способны пересиливать все остальные интересы, цивилизация зависит от вины и вытеснения. В этом тексте Фрейд утверждает, что социализирующей эмоцией перед лицом агрессии является вина, и вообще практически не упоминает стыд и чувства поражения.

⁷ Как должно быть безоговорочно ясно, при понимании динамики стыда невозможно обойтись без литературы об объектных отношениях.

и другие использовали двойственный подход к вопросу, проводя различие между культурами, основанными на вине, и культурами, основанными на стыде. Эта дихотомия тоже не является необходимой. Мы увидим, что вина и стыд сосуществуют, также как агрессия и дефицит, в разнообразных сочетаниях. Не существует культуры, принадлежащей исключительно одному или другому типу. Во многих работах последнего времени, например, Ричарда Воллхейма «Об эмоциях», вина и стыд, как «так называемые моральные эмоции», рассматриваются вместе и вообще не разграничиваются.

Имея в виду континуум стыд-вина, и то, как одно переживание может скрывать другое, я сосредоточусь на спектре, относящемся к феномену стыда, в частности, на эдипальном стыде: чувстве полного провала (проигранная конкуренция), уничтожающей самокритики (рухнувшее чувство собственного достоинства), беспомощности (безответные крики о помощи), гнева – и базовых угрозах представлению о себе и психической жизнестойкости. Я постараюсь прояснить взаимоотношения между эдипальным стыдом и тревогой, связанной с собственным обликом, двигаясь в своем анализе от индивидуальных психодинамических процессов к культурным феноменам и обратно.

Эдипальный стыд и происхождение тревоги, связанной с собственным обликом

Эдип выколол себе глаза, потому что не мог видеть, как другие смотрят на него с презрением и насмешкой, он не смог выдержать провала своего грандиозного образа и пожелал никогда больше не видеть самого себя. Тот облик, который он хотел воплотить, был разрушен жалким образом; он предстал совершенно другим человеком, нежели тот, каким он старался быть. Вместо того чтобы чувствовать победу над собственным отцом (не зная, что это его отец) и торжествовать по поводу овладения своей матерью (не зная, что это его мать), он предстал перед взорами толпы как пешка в руках судьбы. Разве это не говорит о том, что Эдипов конфликт является гораздо большим, чем просто интернализированным конфликтом между родителями, один из которых является сексуальным объектом, а другой – соперником?

Почему Эдип поражает свои собственные глаза? Согласно исследованиям по развитию младенцев, младенец смотрит в глаза своей матери, находясь в зависимости от ее откликов, для того, чтобы почувствовать себя спокойно в этом мире. Если мать не реагирует, младенец раздражается плачем. Т. Б. Брацелтон (см. Tronick,

Wise, Brazelton, 1978) и другие (например, Demos, 1993) продемонстрировали, что отсутствие ответа со стороны матери порождает сначала гнев, а потом депрессию, когда младенец сдаётся и отворачивается к стене.

На что мать откликается (или не откликается)? Матери вряд ли когда-либо смогут дать удовлетворительный ответ. Очевидно, что и младенцы не могут ответить. Как только младенец получает возможность смотреть в направлении своей матери, она фантазирует о том, что он видит, кто он и кем он станет. Младенец откликается на фантазии своей матери о том, как она ему видится. Эти фантазии неизбежно становятся частью мира младенца, и относительно них он должен сформировать свое поведение. Соответственно, младенец изо всех сил старается узнать, что чувствует его мать, и усилия младенца сознательно и бессознательно улавливаются матерью. Таким образом, отклики младенца вносят свой вклад в формирование фантазий матери о нем, а также о ней самой как о матери⁸. К тому времени, когда младенцу исполняется пять или шесть месяцев, у матери уже есть история ее фантазий о том, как она выглядит в глазах своего ребенка, и есть история ее попыток контролировать то, как ребенок

⁸ Мать и ребенок не только воображают видение, когда смотрят, обоняние, когда обоняют, они также используют межчувственные фантазии: когда они видят, то воображают слушание, когда слышат – воображают касание, когда касаются – воображают обоняние и т. д. См., например, (Brazelton, Koslowski and Main, 1974), (Novick and Novick, 1991, 1992), и (Weissman, 1977). Базовыми здесь остаются работы Шпица (Spitz, 1950, 1957, 1965).

ее видит, для того чтобы контролировать свои собственные чувства к ребенку и к себе самой. И к этому времени младенец уже помогает матери чувствовать себя так, как она хочет себя чувствовать в отношениях с ним. Это и есть способ младенца попытаться сделать мир безопасным местом.

Короче говоря, на основе врожденных стремлений младенец «создает» мать, в то же самое время «создавая» себя самого и мир. Из частей и кусочков его взаимодействий с ней, используя то, что он может понять (это также включает и то, что он может вообразить) о ценностях и страхах своей матери, связанных с ним, ребенок мастерит восприятие себя самого и мира. И там, где матери не удастся предоставить ребенку необходимые комфорт и безопасность, ребенок фантазирует об условиях, в которых она могла бы дать ему то, в чем он нуждается. Таким образом, ощущение себя младенцем включает как восприятие, так и фантазии о себе и о своем мире, а также о матери. Плоды воображения и фантазии родителя и ребенка закладывают фундамент для чувства и идеалов красоты, порядка и благополучия. Психологи много говорят о взаимоотношениях между идеализацией и стыдом. Стыд может вынудить детей идеализировать родителей, и стыд может возникнуть, если дети не могут этого сделать (например, сделать родителей лучше, чем они есть на самом деле).

Когда Эдип ослепил себя, он исчез из собственного поля зрения, погрузив мир во мрак. Как и Эдип, те, кто не может

выдержать стыда своих травм и бед, обрекают себя на круговорот стыда, обмана и гнева. Чем больше они впадают в гнев по поводу собственного стыда, тем более вопиющими становятся для них различия между представлениями и версиями того, кем они являются⁹. И все более одержимы они фантазиями о своем облике и тревогой по поводу собственного разоблачения.

⁹ Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964) и феноменологи в целом пытаются анализировать опыт Я, тем самым по определению игнорируя картезианскую логику. Они используют методики, опирающиеся на гегелевские понятия отрицания (негации) и диалектики. Как Гегель (Hegel, 1807), так и Сартр (Sartre, 1964, 1975, 1983) явным образом относятся к самосознанию как к чувству, а не только «объективному» знанию; оба они стремятся описывать феномены, предшествующие рационализации; оба стремятся анализировать межличностные процессы, порывая с обычными логическими формулами; и оба убеждены, что истина заключается в том, что известно о Я, находящемся не в изоляции (как, например, у Канта [Kant, 1781, 1790]), а в отношении к другим. Однако оба они склонны сводить иррациональное к чему-то рационально постижимому. «Легче сфабриковать семь фактов, чем одну эмоцию», – саркастически отмечал Твен.

Тревога по поводу внешнего облика как культурный феномен

В конце тысячелетия тревога, связанная с внешними проявлениями, возрастает, и неизбежно возникают общественно-культурные реакции на подобные тревоги. Тревога по поводу внешнего облика часто имеет отношение к фотографии и масс-медиа, к миру моды, пиару и имиджмейкерству, пластической хирургии, бодибилдингу, косметике, телевидению и всем тем средствам, на которые мы полагаемся, чтобы выглядеть так, как мы того хотим, и почувствовать, что мы контролируем видение нас другими. Контролируя то, как мы выглядим в глазах других, мы стараемся контролировать то, как мы выглядим в собственных глазах (и то, что чувствуем по этому поводу). В каком-то смысле дихотомия между общественной и личной сферами жизни, можно сказать, зависит от общекультурных иллюзий власти, а они, в свою очередь, – от внешних проявлений. Парадоксально, но именно эффективность технологии и медицины и возможности, полученные с помощью обезболивающих лекарств и анестезии, поддерживают иллюзии могущества и стабильности, не допускающие страхов боли, беспомощности, нужды, уязвимости и стыда, которые необходимы для чуткого и ответственного человеческого взаимодействия.

Тревога по поводу облика, наблюдение и восприятие

Социальные науки проводят четкое различие между наблюдателем и наблюдаемым, диалектика «экспериментального наблюдения» влечет за собой возникновение визуального контакта¹⁰. До сих пор дисциплины, зависящие от наблюдения за испытуемыми, часто пренебрегают тем фактом, что те, за кем наблюдают, сами наблюдают, и что динамика, связанная с наблюдением, действует обоюдно¹¹. Исследования каннибализма кладут конец предположениям о преимуществах экспериментального наблюдения за испытуемыми.

Некоторые социальные теории предполагают, что стыд – это социальный клей, который скрепляет общество. В своем классическом труде по изучению таланта, который имплицитно представляет собой изучение конкуренции и предъ-

¹⁰ См., например, работы Деверье (Devereux, 1972, 1976, 1980), одного из немногих авторов, пытавшихся описывать наблюдение с эпистемологической точки зрения.

¹¹ См., например, Килборн (Kilbome, 1992a). Для того, кто смотрит, естественно хотеть «не видеть», «не знать», что кто-то видит, как он смотрит, поскольку эмоции описать гораздо труднее, чем поведение. В психоанализе подобной тенденции следуют Реник (Renik, 1995, 1996, 1998) и другие. Реник стремится описывать «риск нейтральности» почти так же, как Деверье, настаивая на необходимом и неизбежном влиянии наблюдателя на наблюдаемого. Говоря о не вызывающем возражений переносе, Фокс (Fox, 1998) и другие расширяют поле исследования.

являемого облика, Марсель Мосс, племянник Эмиля Дюркгейма, говорит о стыде и о том, что значит потерять лицо для китайцев, представителей народа квакиутль и народа хайда, американских индейцев северо-западного побережья. Для них «потерять лицо – это утратить дух, который на самом деле представляет собой «лицо», танцующую маску, право воплощать дух и носить символ или тотем»¹². Для некоторых людей, в том числе и пациентов (например, Сюзен из главы 5), это означает утрату образа понятного мира и своего собственного бытия и, следовательно, чувство уничтожающей дезорганизации и изоляции. Для Мосса то, что позволяет «сохранять лицо», – это, без сомнения, социальная связь, представленная общим полезным результатом, взаимными обязательствами, без которых индивидуум исчезает.

Аналитики пытаются понять, как пациенты зависят от своего предъявляемого облика, и что это означает. Естественно, это включает и то, какими аналитики представляются своим пациентам, и то, как они хотели бы выглядеть в своих собственных глазах. Непроанализированный стыд самого аналитика осложняет или делает невозможным понимание витков развития защитного стыда пациента. Нераспознанный или избегаемый стыд вызывает разрушающие действия и горе в любых человеческих взаимоотношениях.

¹² Mauss (1967, p. 38).

Видение, знание, образ и внешний вид

Зависимость от того, как мы выйдем, влечет за собой утаивание всего, что человек считает неприемлемым: это реакция, которую мы связываем со стыдом. Интересно, что слово «стыд» (англ. – *shame*) происходит от индоевропейского корня «*skam*» или «*skem*», что означает «скрывать, прятать». От того же самого корня происходят еще два слова: «*skin*» (англ. – *кожа*) и «*hide*» (англ. – *скрывать, прятать*). Точно так же, как идея «праведности» определяет чувство, что Господь доволен увиденным, идея «позора» вызывает чувство порицания, переживание того, что те, кто наблюдал, как мы обесчестились, взирают на нас с насмешкой и презрением.

Со времен Платона слово «видение» использовалось в качестве метафоры понимания («рефлексивного» мышления), его значение было значительно усилено культуральными идеями о воображении (слово происходит от того же корня, что и «образ»), а также такими метафорами, как «свет разума» или «Просвещение» и т. п.¹³ Проводя различие меж-

¹³ Деррида пишет: «Toute notre philosophie est une photologie. La metaphore de l'ombre et de la lumiere (de se montrer et de se cacher) (est) la metaphore fondatrice de la philosophie occidentale comme metaphysique». «/.../ [вернуться] к этой метафоре тени и света (показывания и сокрытия себя), являющейся базовой для

ду видимым и невидимым¹⁴, Платон и его последователи говорили не о том, что на самом деле доступно глазу, а скорее о воображении или о способности, позволяющей нам «видеть». Платоновский внутренний взор видит только тогда, когда можно постичь идеальную сущность, на основе которой восприятия наделяются смыслом, эта идея была передана при помощи аллегории о пещере в «Государстве». Для Платона мышление и видение – сопоставимые процессы, следовательно, свет и истина являются функционально равноценными¹⁵. В соответствии с этим же направлением

западной философии как метафизики /.../ вся история нашей философии оказывается фотологией» (Derrida, 1967, p. 45). Вообще, на французском существует гораздо более обширная литература о зрении, чем на английском. Лувр предоставил Деррида карт-бланш на организацию выставки (Memoires d'aveugle) в 1990-1991-х годах, и был выпущен ее каталог (Derrida, 1990). Один из самых известных французских текстов на тему слепоты – это текст Дидро «Lettres aux aveugles a l'usage de ceux qui voient» («Письмо о слепых в назидание зрячим»). Две другие работы, приходящие на ум, – труд Вернана (Vernant, 1985) в области классической филологии и Старобински (Starobinski, 1961) – в области литературы. Слепота Эдипа впечатляет тем более на фоне пророчества слепого Тиресия, который знает, но не видит.

¹⁴ Суть теорий Платона о видимом и невидимом изложена в «Федоне» и «Республике».

¹⁵ В том, что «видеть – значит верить» (базовое допущение определенных скептических позиций), наша греческая рационалистская (платоническая) традиция сходится с нашей иудео-христианской традицией (например, с представлением о божественном свете), укрепляя связи между видением и пониманием. А именно, когда Платон (скажем, в «Республике») проводит различие между «видимым» и «постижимым», процессы видения и понимания остаются концептуально сопоставимыми. Беренсон отмечает, что «репрезентация – это компромисс с хаосом, будь он визуальным, вербальным или музыкальным» (Berenson, 1953, p. 27).

Леонардо да Винчи полагал, что понимание приходит через видение и воображение. То, что Леонардо подчеркнул глубокие связи между видением, знанием и воображением, стало отличительной чертой гуманизма Возрождения и не только повлияло на художественную традицию¹⁶, но и внесло свой вклад в развитие эмпиризма, а также в основы научного исследования и сущность доказательства¹⁷.

Мы можем заметить наличие тревоги, связанной с внешним обликом, в спорах как по поводу природы восприятия, так и по поводу проблемы соотношения тела и психики. Вслед за Галилеем, рациональность и зрительное восприятие были особенно тесно объединены в противовес телесным ощущениям (например, Декарт, Спиноза, Кант). Стало легче забывать о почтительности к человеческому телу как божьему творению и всецело фокусироваться на тоске по чему-то чистому и незапятнанному смущением, связанному с телом и его смертностью. После Первой мировой войны гештальт-

¹⁶ Такие художники, как Корреджо, следуя традиции Леонардо, стремились сделать невидимое видимым. Как недавно написал Зиммер (Zimmer, 1997), Корреджо «обладал и настойчивостью, и гением, необходимыми для того, чтобы изобразить реальным воображаемый мир сновидений». Зиммер ссылается на картину Корреджо «Ио» (сейчас находится в Вене), на которой Юпитер, принявший вид облака, заключает в объятия нимфу. «Вы чувствуете, что перед Вашими глазами действительно происходит невозможное».

¹⁷ Исследование того, как наше восприятие научных проблем в социальных науках влияет на наши теории, см. в (Devereux, 1976a). Об изобразительных искусствах Беренсон пишет, что они сочетают то, что мы видим, и то, что мы знаем (а также то, что мы не видим, и то, что мы не знаем) (Berenson, 1953, p. 37).

тисты предложили новый подход к проблеме соотношения психики и тела, сосредоточившись на восприятии и психологическом процессе соприкосновения¹⁸. Для того чтобы какое-либо восприятие было «значимым», должен существовать «фон», служащий основой для восприятия, и в этом заключаются основные эпистемологические трудности, относительно которых Жан-Поль Сартр и Морис Мерло-Понти не могли прийти к согласию всю свою жизнь. В своей работе «Видимое и невидимое» Мерло-Понти описывает феноменологию мнимого (воображаемого), скрытого, невидимого, что можно было бы рассматривать как часть феноменологии того, что можно увидеть¹⁹.

¹⁸ Но полезно было бы спросить – соприкосновения чего? Здесь может показаться, что это «что-то» (чем бы оно ни было) есть чувство телесной самости, организованной вокруг некоего фантазийного центра (см., например, Bloomer and Moore, 1977, p. 39ff). Начиная с периода, непосредственно предшествовавшего Первой мировой войне, Берлинская школа гештальт-психологов демонстрирует, что наше рациональное восприятие происходит на фоне иррациональных переживаний, стремящихся «организовывать» воспринимаемое нами так, что мы этого не осознаем.

¹⁹ «Faire une phenomenologie de l'autre monde comme limite d'une phenomenologie de l'imaginaire et du 'cache'. Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un «punctum caecum», que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction. Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible /.../ un non-visible. Il faut comprendre que c'est la visibilite meme qui comporte une non-visibilite» (Merleau-Ponty, 1964, p. 300). «Я стремлюсь к феноменологии другого мира как пределу феноменологии воображаемого, скрытого. Когда я говорю, что все видимое невидимо, что восприятие – это невосприятие, что у сознания есть слепое пятно, что видеть – это всегда видеть больше, чем видишь, – это не сле-

Не удивительно, что наша иудейско-христианская традиция, которая всегда придавала особое значение взору сердца, испытывала сходные трудности с проблематикой состояния видения и состояния быть видимым (например, священная власть всевидящего ока Господа, и запрет на наблюдение, что может быть символически выражено изображением глаза на долларовой банкноте). В древнем иудаизме не только никто не мог смотреть на Завет, но и предполагалось, что никто не мог ничего знать о том, что в нем содержится. Так, табу на высеченные изображения может быть связано с желанием наблюдать и опасностью оказаться униженным в глазах бога, каким бы его себе ни представляли.

дует понимать как противоречие. Не воображайте, что я добавляю к видимому нечто невидимое. Это сама видимость включает в себя невидимость».

Эдип, стыд и чувство пустоты, связанное с избеганием

До тех пор, пока Эдип мог избегать своей судьбы, видя себя в глазах восхищенного народа Фив, до тех пор, пока он мог надеяться, что другие не видят того, что он сам не может принять, он мог продолжать функционировать²⁰. Совсем не царь и не спаситель народа Фив, Эдип стал их бедой из-за того, что он не видит и больше не будет видеть. Эдип заставил мир исчезнуть, выколов себе глаза; обесчещенный тем, что его бросили собственные родители, он становится бесчестным, слепо пытаясь противостоять судьбе. В рамках нашей западной традиции, неведение, «не видение» часто переживается как постыдный знак какого-то глубокого изъяна (например, Адама и Евы или Эдипа), и оно может быть усилено и еще больше усложнено доверием к кому-то еще, кто не видит того, что человек не хочет признавать. Если смотреть с этой точки зрения, акцент на облике в нашей культуре подпитывает иллюзию, что мы можем *реально* контролировать то, что в нас видят и не видят другие. Нам более комфортно избегать того, чтобы другие видели, как мало мы знаем самих себя, чтобы они не видели те части нас, которые мы не

²⁰ Концепции психического размера и тревоги размера в общих чертах были описаны в более ранней работе (Kilbome, 1996), которая представляет собой независимую версию материала данной главы.

можем осознать; отрицать и избегать то, что мы не видим в самих себе и какими другие не хотели бы нас видеть, а также того, что мы не можем вынести в своем существовании.

Положение, в котором оказался Эдип, это и наше положение. Когда наш стыд невыносим, мы также стараемся избежать или освободиться от того, чего мы стыдимся, и предотвратить унижение от проигрыша в конфликте, который не можем понять. И когда становится невыносимым не видеть то, что видят другие, и то, что мы сами знаем, возникает ужас, страх, гнев, отчаяние и изоляция, как это случилось с Эдипом. Отрицая постыдное, присущий нашей современности акцент на облике создает пустоту, которая должна быть спрятана еще более тщательно, тем самым причиняя серьезный вред нашей уверенности в том, кто мы есть, и нашей способности видеть и выносить боль и страдание, неотъемлемые от человеческого существования.

Глава 1

Оскорбление от карлика королевы. О психическом размере

Никто меня так не раздражал и не оскорблял, как карлик королевы. До моего приезда во всей стране не было человека ниже его (ибо я в самом деле думаю, что ростом он был неполных тридцать футов), и потому при виде создания, в несколько раз меньшего, карлик становился нахальным и всегда подбоченивался и смотрел на меня свысока, когда проходил мимо в передней королевы; видя, как я стою на столе и беседую с придворными... он не пропускал случая кольнуть меня и бросить остроту насчет моего роста.

Джонатан Свифт. «Путешествия Гулливера»²¹

Психический размер и самоуважение

В «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла Алиса падает в колодец, достигает дна и пытается изменить свой размер, выпивая содержимое бутылочки с надписью «Выпей меня».

²¹ Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. М.: Правда, 1987.

Она чувствует, что уменьшается²². «Какое любопытное чувство, – восклицает она, – я, должно быть, складываюсь, как подзорная труба». В свете диалектики наблюдения (например, когда другие представляются видящими и не видящими), такой образ, как подзорная труба, имеет очень интересный смысл. И на тот случай, если читатель не уловил смысла, Кэрролл заставляет Алису принять решение съесть торт, чтобы вернуться к своему «нормальному» размеру. «Все страньше и страньше! – восклицает Алиса, – Теперь я раскладываюсь, как самая громадная подзорная труба в мире. До свидания, ножки». Соответственно, Алиса никак не может стать «такой, как надо», всегда оставаясь или слишком большой, или слишком маленькой.

Алиса обречена быть заметной и «не такой, как мы» для тех, кто ее окружает. Точно так же создания, населяющие Страну чудес, обречены быть для нее «не такими, как она». Она не может узнать себя в них, а они не могут узнать себя в ней. Эта неузнаваемость, эта тревога по поводу невозможности вообразить, каков ты в глазах других, делает книгу целостной. С помощью абсурда Кэрролл готовит нас к своей беспокойной магии и делает спутанность идентичности более приятной. Когда Алиса усиленно пытается «найти» себя в тех, кто ее окружает, каждая ее попытка оборачивает-

²² Концепции психического размера и тревоги размера в общих чертах были описаны в более ранней работе (Kilborne, 1996), которая представляет собой независимую версию материала данной главы.

ся абсурдом. Когда Гусеница настойчиво задает вопрос: «Ты кто?» – вопрос кажется нелепым, кошмарным и не имеющим ответа.

Алиса никак не может уяснить, как ей следует вести себя в окружающем мире, она не может понять, как ей следует контролировать свой облик. Поэтому она выдвигает собственные предположения о том, как себя вести: этикет определенно неуместен. Вместо того чтобы чувствовать беспокойство, Алиса кажется самодовольно убежденной, что Страна чудес является именно тем, чем и представляется: бессмыслицей.

Как основополагающий опыт и знание, с помощью которого мы постигаем взаимоотношения, психический размер – это внутреннее или разделенное переживание *относительного* размера, зависящее от стандартов оценки и сравнения. Взгляните, например, на слово самоуважение (*англ.* – *self-regard*) в свете французского слова *le regard*, «взгляд». Фрейд писал: «Нам представляется, что самоуважение является выражением размера Эго»²³. Здесь, я думаю, Фрейд говорит не об объективном размере, а, скорее, о пропорции. На его взгляд, Эго должно быть достаточно большим, чтобы противостоять силам (иногда объединенным) Ид и Супер-Эго. Говоря о динамической природе пропорции и о своем ощу-

²³ «Нам представляется, что самоуважение прежде всего является выражением величины Эго; каковы те различные элементы, что идут на установление его размера, неважно. Все, чем владеешь и чего достигаешь, всякий подтвержденный опытом остаток примитивного чувства всемогущества содействует поднятию самоуважения» (Freud, 1914a, p. 98).

щении правильности, Рудольф Арнхейм предположил, что «правильность представляет собой не безжизненную неподвижность, а действующий баланс согласованных сил, в то время как неправильность видится как усилие, направленное на уход от неудовлетворительного состояния»²⁴.

²⁴ Arnheim (1955, p. 218).

Асклепий, высокий человек и маленький народ

Изображение размера всегда имело большое значение. В древнем Египте фигуры царей были намного больше, чем чьи-либо еще. В древней Греции, а также почти везде в Средиземноморье, людям во сне являлся «высокий человек» – отличительный признак снов, которые несли особое послание. В начале сновидения «высокий человек» стоял над головой сновидца, лежащего перед ним. А потом высокий человек объяснял сновидцу: «Так и так, ты спишь», – и тогда сон на самом деле начинался. Такое традиционное изложение сна служило для того, чтобы отделить сновидение от обыденного опыта, согласовать взаимодействия между богами и людьми и подчеркнуть статус человека в сравнении с богами и их посланниками. Возвышающиеся фигуры из сновидений в греческой литературе являются признаком соответствующего статуса, их присутствие еще раз напоминает смертным о том, как велики боги.

Подобные традиционные изложения также можно найти среди поклонников культа Асклепия, наиболее распространенной религии в ранний христианский период, которая, как тогда считалось, представляла наибольшую угрозу для ростков христианства. Асклепий, бог исцеления, связанный

с *caduceus*²⁵ – символом медицинской профессии, возникал в исцеляющих сновидениях точно так же, как «высокий человек» в древней Греции²⁶. Бывало, больным пилигримам виделось во сне, что бог исцеления возвышается над ними. Тогда он обычно вынимал свой нож и начинал оперировать их, давал совет или каким-то образом облегчал их недуг. Может быть, психоаналитическая позиция (аналитик сидит в кресле и может видеть пациента, пациент лежит на кушетке и не может видеть аналитика) претерпела влияние традиции культа Асклепия? Фрейд был хорошо знаком с ней и вполне мог идентифицировать себя с Асклепием. Возможно также, что эта традиция исцеляющих сновидений внесла свой вклад в развитие фрейдовской концепции переноса, наиболее важной составляющей которой являются сны об аналитике.

Распространенная у разных народов вера в истинность сновидений и в значимость богов, являвшихся во сне, придала еще больший вес психологической важности ступени иерархии и физического размера. Например, в своей работе «Пигмеи и гиганты из снов» Килтон Стюарт в деталях описывает сновидения филиппинской группы пигмеев, которым снились такие же большие гиганты, как и он.

Распространенные обороты явно свидетельствуют о том, насколько наша оценка самих себя зависит от сравнения

²⁵ Посох, увенчанный крыльями, который обвивают две змеи, – символ медицины, в частности, в США. – *Примеч. пер.*

²⁶ Edelstein and Edelstein (1945).

себя с другими. Рассмотрим, например, такие выражения, как «высокая планка», «мелочный человек» или выражение «смотреть сверху вниз» («смотреть свысока»), которое весьма недвусмысленно передает определенное отношение. Продолжением этого списка являются такие выражения, как: «высокие устремления» (или «низкие поступки»), «возвышенный», «высокий пост», «мелкий ум», «низший (или высший) класс». В греческой традиции Олимпийские боги возвышаются над всеми нами смертными, как над нами возвышались родители, когда мы были маленькими. Мы смотрим «снизу вверх» на жителей Олимпа – родительские или мифические фигуры. Понятия о таких качествах, как «маленький» и «большой», формируются в процессе нашего младенческого и детского опыта, в процессе взросления, «вырастания». Заметьте, мы растем вверх (*англ. – grow up*), а не вниз (*англ. – grow down*). Все, что относится к «верху», ассоциируется с ростом и с тем, к чему каждый стремится. Мы хотим достигнуть (*англ. – live up to*)²⁷ того, чтобы оправдать ожидания, как собственные, так и других.

В то время, когда древние греки поощряли подобные раз-

²⁷ Ощущение верха – чрезвычайно важная часть нашего чувства осязания. Арнхайм, в разделе «Динамика архитектурной формы», озаглавленном «Видение приспособляется к вертикали», поясняет, что мы воспринимаем и используем при организации восприятия именно вертикальную плоскость и что «в горизонтальной плоскости ни одно направление пространственно не выделено» (Arnheim, 1977, p. 35). Интересно – значит, наше чувство иерархии, верха и низа, влияющее на наше восприятие высоты тела и «психического размера», может быть соотнесено с более общими понятиями пространственной ориентации.

личия и сравнения в размерах, христианский мир, наоборот, избегал их. Не только запрет на скульптурные изображения не давал возможности «определиться с размерами» бога. Не было никакого способа соответствовать тому, что невозможно увидеть, и поддерживалось мнение, что любое сравнение физического размера человека с Богом было предосудительным. Бог был так велик, что любые намеки на сравнение следовало выбросить из головы как богохульство. Гуманизм Ренессанса стал оспаривать центральное место, изначально отданное Богу, и сделал Человека центром сконструированной вселенной, символическим выражением которой стала изображенная Леонардо да Винчи фигура человека, вписанная в геометрические формы. Человек стал – по крайней мере, в принципе, – мерилom вселенной.

Ощущение нашего размера относительно важных для нас людей коренится также и в телесных ощущениях²⁸. Внутреннее представление о размере уходит корнями в телесные воспоминания, детские переживания и семейные взаимоотношения. Оно оказывает влияние не только на восприятие и опыт физического тела человека, но также на восприятие и опыт его семьи. И наоборот, семейная динамика идеализа-

²⁸ Говоря об образе тела и его связи с архитектурой, Блумер и Мур подчеркивают скорее психологическую, чем физическую концепцию. Они определяют образ тела как «завершенное чувство или поддерживаемый человеком в каждый момент времени трехмерный гештальт (ощущение формы) его пространственных интенций, ценностей и его знания личного, переживаемого на опыте тела» (Bloomer and Moore, 1977, p. 37).

ции, конкуренции, враждебности, зависти и стыда влияет на переживание психического размера. Когда наше тело меняется в процессе роста, изменяется и наш психический размер; когда мы растем, мы делаем «подгонку», примеряя собственные образы. Один очень высокий пациент (2 м 6 см), когда ему было немного за двадцать, говорил о своей подруге: «Я знаю ее с тех пор, когда во мне было полтора метра росту».

Иногда физический размер вымышленных персонажей (например, Гаргантюа, Поля Баньяна²⁹) может быть защитой от чувства «ничтожности». Или крохотные герои могут символизировать тех, кто чувствует себя ничтожными, как в случае с Маленьким Народом в Ирландии³⁰. Также можно вспомнить большое количество вымышленных существ, которые представляются *значимо* (в противовес незначительности) маленькими. Таким образом, положительная или отрицательная оценка больших и маленьких размеров не зависит от реальной величины. Люди «слишком большого размера» часто чувствуют не меньше тревоги по поводу своего роста, чем необычно маленькие. К этой «калибровке» нужно еще добавить людей с нарушениями образа тела (например, страдающих пищевыми расстройствами). То, что ты большой, может рассматриваться и как ценное качество, и

²⁹ Поль Баньян – легендарный американский дровосек, герой серии сказок, известный своей необыкновенной силой и гигантским ростом. – *Примеч. пер.*

³⁰ В фольклоре «Маленький народ» – это феи и эльфы. – *Примеч. пер.*

как главный изъян. Точно так же то, что ты маленький, может быть и символом нежности («моя маленькая птичка» или французское «*mon petit chou*» — «душенька», дословно «моя маленькая капуста»), и символом незначительности, ничтожности. И здесь снова первичной является психическая реальность³¹.

Пауль Шильдер и другие психоаналитики подчеркивали, что так же, как восприятие³² в целом, зрительное восприятие зависит от телесных (например, осязательных) ощущений, воспоминаний, образов, переживаний и значений. Шильдер употребляет понятие «образ тела», чтобы описать «картину нашего собственного тела, которую мы создаем в нашей голове, т. е. то, как тело представляется нам»³³. Это представление о себе самом создается посредством как внутренних переживаний (например, боль и болезнь, удовлетворение и удовольствие), так и опыта отношений с окружающими. Более того, как конструкция³⁴, представление о себе са-

³¹ Здесь можно описать множество видов различия, из которых самое очевидное – различие половое, поскольку женщин склонны представлять и «видеть» иначе, чем мужчин. Но я хочу подчеркнуть процесс сравнения и динамику того, что берется в качестве сфантазированного стандарта.

³² Согласно Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964), восприятие – это то, что происходит внутри познающего субъекта, репрезентируя то, что существует вне себя. См., например, статью Мэдисона (Busch and Gallagher, 1992, p. 84).

³³ Schilder, 1950, p. 11.

³⁴ Шильдер пишет (Schilder, 1950): «Образ тела сконструирован» и непрерывно подвергается проверке, «чтобы обнаружить, какие части соответствуют плану и соответствуют целому. /.../ Образ тела, если выразиться парадоксально, никогда

мом не является постоянным. Оно все время меняется. По существу, это потенциальный источник тревоги.

не является законченной структурой; он никогда не статичен: всегда существуют разнонаправленные тенденции» (р. 286–287).

Бробдингнег и Лилипутия

Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» легко обращается с динамикой, связанной с размерами, описывая чувства величия и ничтожности, беспомощности, конкуренции, зависти, гнева и стыда. Как и Кэрролл впоследствии, Свифт использует сравнение, чтобы подчеркнуть зависимость человека от окружающих. Свифт остроумно описывает реакции Гулливера на его положение в обществе, зависящее от роста жителей той страны, в которую он попал, – будь это одна двенадцатая от роста обычных смертных (в Лилипутии) или двенадцатикратно увеличенный рост (в Бробдингнеге). Неважно, какой у Гулливера рост, Свифт масштабирует его восприятия тех земель и морей, которые он посещает, с точностью картографа. Вспомните, например, ту сцену, в которой Гулливер оказывается в Бробдингнеге на поле со жнецами, где его чуть было не растоптали. Исполин был описан так: «ростом с колокольню», «каждый его шаг равнялся десяти ярдам», он говорил «голосом, звучавшим во много раз громче, чем наш голос в рупор»³⁵. Когда этот жнец подошел поближе, Гулливер почувствовал себя крайне маленьким, беспомощным, напуганным тем, что может быть раздавлен великаном, который, будучи таким огромным, даже не узнал бы, что стер жизнь с лица земли. Это можно

³⁵ Gulliver's Travels (Swift, 1726, p. 124).

сравнить с чувствами букашки, на которую собирается сесть чемпион-тяжеловес. Говоря словами Гулливера:

«Я горько сетовал на свои безрассудство и упрямство, толкнувшие меня на второе путешествие вопреки советам родных и друзей. В этом расстроенном состоянии я невольно вспомнил Лилипутию, жители которой смотрели на меня как на величайшее чудо в свете... Я представил себе унижение, ожидающее меня у этого народа, где я буду казаться таким же ничтожным существом, каким казался бы среди нас любой лилипут»^{36 37}.

Ужаснувшись, Гулливер делает то, что все мы делаем, когда чувствуем себя крохотными: представляем то время, когда мы были «на высоте положения» и чувствовали свое превосходство над другими. Все равно, идет ли речь о маленьких сестричках и братишках, животных, плюшевых медведях – короче, то мог быть кто угодно из тех, кто ясно даст нам почувствовать себя больше по сравнению с собой. И Свифт добавляет: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятия великого и малого суть понятия относительные»³⁸. Другими словами, то, что мы «видим», всегда определяется тем, что мы «воображаем»; воображение пи-

³⁶ Ibid., p. 125.

³⁷ Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. По изд.: Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М.: Правда, 1987.

³⁸ Ibid.

тает сравнение, а сравнение влияет на восприятие.

Тогда как в Лилипутии Гулливер (Гигант) был оценен по достоинству благодаря военно-морскому флоту (будучи способным определять исход баталий, он был вознагражден за свою силу и рост), в Бробдингеге Гулливер (Малютка) является игрушкой королевы и детей: с ним играют, но не принимают всерьез. В Лилипутии он является объектом зависти; в Бробдингеге он постоянно подвергается унижению и чувствует себя совершенно ничтожным. Завистливые лилипуты пытаются выколоть Гулливеру глаза, пока он одурманен, думая, что если он не видит их, он не может воспринимать их как маленьких. Если он не видит, насколько они малы, то они могут быть настолько большими, насколько пожелают, избежав унижения видеть самих себя его глазами. Подобным же образом некоторые родители не могут выносить детей, которые могли бы унижить их пониманием того, что они являются «не такими» родителями; семейная пара карликов в Ирвине, Калифорния, хотела прервать беременность, в результате которой должен был родиться ребенок нормального роста, а в Огайо семейная пара глухих не хотела ребенка, который мог слышать³⁹

³⁹ New York Times, December 29, 1995.

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.