

Антонио Менегетти

КИНО, ТЕАТР, БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

Том 1

ББК 88.6 УДК 159.964 К 41

Менегетти Антонио

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

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

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

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

Настоящее издание подготовили:

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

ББК 88.6 УДК 159.964

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

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

ISBN 5-93871-009-X

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Онтопсихология в постижении человеческой реальности

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОБРАЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ: КИНЕМАТОГРАФ

Глава первая. ОБРАЗ

1.1. Метафизика образа

1.2. Мнемический след .

1.3. Образ и бессознательное .

1.4. Искусство

1.5. Миф

1.6. Фантазия и научная фантастика

Глава вторая. БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

2.1. Место кинематографа в общечеловеческой культуре

2.2. Особенности кинофильма с точки зрения онтопсихологии

2.3. Рождение идеи фильма

2.4. Музыка в кино

2.5. Успех фильма

2.6. Актеры

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

2.6.1.1. Открытый диалог с актером Джанкарло Джаннини

2.6.1.2. Синемалогическая иллюстрация

2.7. Режиссеры

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

2.7.1.1. Открытый диалог с режиссером Тинто Брассом

2.7.1.2. Синемалогическая иллюстрация

2.8. Триада "Сверх-Я" в кинематографе США

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СИНЕМАЛОГИЯ

Общее понятие

Синемалогия инструмент онтопсихологий.

Глава первая. ВИДЫ СИНЕМАЛОГИИ

1.1. Терапевтическая синемалогия

1.2. Дидактическая синемалогия или синемалогия аутентификации

Глава вторая. МЕТОДОЛОГИЯ

2.1. Критерии онтопсихологического анализа

2.2. Природный критерий

2.3. Дидактическая методология

2.4. Познание

2.4.1. Вытеснение первичных процессов

2.4.2. Подавление

2.4.3. Компенсация

2.4.4. Проекция

2.4.5. Ассоциация — смещение

2.4.6. Идентификация

2.4.7. Рационализация

2.5. Этапы проведения синемалогии

2.6. Результаты синемалогии

2.7. Восприятие реальности

2.8. Интерпретация

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СИНЕМАЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

Глава первая. Психопатология женственности

"Ночной портье"

"Женщина-витрина" и феминизм

"Дневная красавица"

"Пикник у Висячей скалы"

Пустой эротизм

Три типологии ошибок

"Поднимая красный фонарь"

Четыре вида негативной женской психологии

"Роковой влечение"

Глава вторая. Мужская психопатология

"Поющие в терновнике"

Глава третья

Психопатология любви

"Город женщин"

"Красная пустыня"

Глава четвертая

Психопатология семьи и элементы педагогики

"Eguus"

Мать как выражение динамического континуума

"Обыкновенные люди"

Информация монитора отклонения

"Томми"

Негативная психология как селектор окружающей среды

"Крамер против Крамера"

"И катит воды река"

Аффективная привилегированность в детстве

Глава пятая. Социальная шизофрения и монитор отклонения

"Психо"

"Носферату"

"Будучи там"

"А теперь не смотри"

Электрическая цепь монитора отклонения

Глава шестая. Дидактика и психосоматика

"Волшебник страны Оз"

"Солярис"

Глава седьмая. Женская психология

"Повелитель приливов"

Профессиональный уровень в психотерапии

Типология "мужчины-червяка"

Трансцендентность над стереотипами

"Опаленные страстью"

Мистика женственности

Архетип "Старухи"

Психосоматическое смещение

Запечатление, осуществляемое фрустрированным человеком

Глава восьмая

Система и личность

"Расемон"

Процесс аутентификации и преодоление стереотипов

Идеальное "Я"

"Урга. Территория любви"

Феноменология стереотипов

Биологический и психический циклы

"Гамлет"

"Легенды осени"

Трансцендентность над первичными потребностями

Негативная женская психология

Психология первородства

Психическая констелляция

"На гребне волны"

Натуристическое Ин-се

"Двойная мораль"

"Адвокат дьявола"

Чувствительность к происходящему в экосистеме и сетевой эффект

Свобода воли

Закрытые системы

"Матрица"

Информация и семантическое поле

Реальность "Эшелона" и Big Brain

Чужеродные инкубации

Экзистенциальный вопрос

Происхождение монитора отклонения

Глава девятая

Психология лидера

"Нет выхода"

Этика победителя

" Храброе сердце"

Изменчивая женщина

"Плутовство"

"Sexygate"

Пример дипломатической стратегии: война в Косово

Относительность информации

Политическое будущее

Человек-изомастер

Глава десятая. Фантазия и фантастика "Звездные войны (эпизод первый)"

Введение

Онтопсихология в постижении человеческой реальности¹

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

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

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

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

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

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

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

6

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

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

Онтопсихология в высшей степени рационально, просто и методично, в позитивном смирении достигает первичных основ человека. Социология сводит первичные мотивации индивидуального поведения к анамнезу групповых стереотипов; психоанализ исследует "Эдипов комплекс",

формирующий или деформирующий взрослого индивида. Философия или религия легко допускают существование зла, пусть и в завуалированной форме, а онтопсихология, напротив, сосредотачивается исключительно на человеке.

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

7

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

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

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

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

9

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

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

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

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

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

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

10

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

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

Ошибка происходит, потому что подпитывается изнутри.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОБРАЗ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ: КИНЕМАТОГРАФ

Глава первая. Образ

1.1. Метафизика образа

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

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

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

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

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

14

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

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

Каждый образ в момент своего возникновения хорош и точно отражает реальность. Но в нас допущена возможность искажения, потому что образ, в реальности являющийся вторичным актом

Бытия, совпадает с саморефлексией Бытия в действии (эйдетическая функция или множественный потенциал рефлексивных модусов Бытия), что позволяет предпочесть образ самому Бытию.

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

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

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

¹² "Эйдетический" — отражающий действие.

15

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

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

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

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

16

1.2. Мнемический след

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

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

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

17

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

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

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

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

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

деформирующей решетки, оперирующей на клеточном уровне рецептивной системы. В процесс опосредования сознанием организмического целого внедряется селективное реле, которое предопределяет порядок и форму поступающих в

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

18

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

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

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

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

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

19

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

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

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

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

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

1.3. Образ и бессознательное

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

20

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

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

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

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

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

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

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

1.4. Искусство

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

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

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

22

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

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

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

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

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

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

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

23

1.5. Миф

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

- 1) он всегда располагается в сфере трансцендентной и оттого недостижимой;
- 2) является кратчайшим путем убеждения: произошедший однажды контакт с мифическим образом нелегко прекратить.

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

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

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

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

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

24

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

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

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

1.6. Фантазия и научная фантастика

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

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

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

25

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

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

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

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

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

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

26

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

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

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

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

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

27

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

Такая эстетика повторяет схему, сковывающую человека изнутри и превращающую его в робота. Точно так же, согласно диалектике психоанализа, человек является продуктом прошлого, воспроизводимого "здесь и сейчас". Полученный им первый опыт становится матрицей психологической структуры, приводящей к повторению прошлого в ущерб нынешней ситуации, в

которой находится индивидуация. Чем отличаются положения этой теории от принципов функционирования компьютера? Айзек Азимов в книге "Я — робот" приводит некое подобие десяти заповедей робота, который должен быть скромным, послушным и уважать этику человека.

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

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

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

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

28

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

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

Например, возбуждение, будучи психической реакцией на возбудитель, возникает как в ответ на образ, так и на конкретную реальность. Как ни парадоксально, но соматическое возбуждение

порой возникает только при обращении к образам, к какой-то детали — взгляду, линии ног, улыбке. То есть человек может сексуально возбудиться, только следуя этим диапозитивам, образам-стартерам, вызывающим психосоматические изменения.

29

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

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

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

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

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

Глава вторая. Бессознательное

2.1. Место кинематографа в общечеловеческой культуре

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

Это происходит потому, что каждый фильм в соответствии с феноменологией наших систем коммуникации *отображает кинематический комплекс человеческого бессознательного*. Уже длительное время ведутся интенсивные исследования относительного синтаксиса невербальных языков, непосредственно обусловленных кинетической эмотивностью тела. Многие сказано по поводу естественной эффективности таких языков, известны стремления к распознаванию смысла невербальной "речи" — в различных культурах — через поведение тела и его взаимодействие с другими телами, через расположение тела в пространстве. Невербальные языки рассматриваются как иррациональные, и после нахождения базовых структур невербальных "высказываний", совершаются попытки их сведения к понятным разуму формам"².

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

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

2.1.1.

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

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

2.1.2.

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

³ Там же, с. 154.

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

33

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

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

2.1.3.

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

Переход от психологии к психоанализу был неизбежен, что подтверждается проведенными исследованиями⁷. Кроме того, семиологическая тотальность кино подверглась многообразной ги-

перкритической фильтрации. В данной работе не рассматриваются детали кинотеоретизирования, дабы полнее представить оригинальный метод синемалогии.

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

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

34

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

2.1.4.

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

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

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

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

35

2.2. Особенности кинофильма с точки зрения онтопсихологии

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

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

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

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

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

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

36

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

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

2.3. Рождение идеи фильма

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

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

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

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

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

37

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

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

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

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

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

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

38

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

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

Кино, так же как театр и большая часть современного искусства, выражает шизофреническую свободу псевдозрелых людей, а относительная семантика кинокартины порождает лишь шизофре-

нию, несмотря на видимость катарсиса. Произведения искусства, способствующие росту самосознания, способны создать только здоровые и зрелые люди.

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

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

39

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

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

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

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

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

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

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

40

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4. Музыка в кино

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

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

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

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

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

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

42

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

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

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

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

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

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

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

43

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

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

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

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

44

2.5. Успех фильма

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

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

2.6. Актеры

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

45

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

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

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

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

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

46

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

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

Исполнительское искусство признает тоску не только прерогативой человека, но и считает высшим художественным достижением. Многие полагают, что рожденное от навязчивой идеи искусство может помочь человеку в жизни. Невротическая тревога, подспудно присутствующая в исполнительском искусстве, непосредственно выявляется в субъективном организмическом переживании, регистрируемом при контакте с действием актера. Субъективное переживание — это исходная точка, мотивирующая и обосновывающая всякую внешнюю объективность.

Висцеральный анализ заявляет о контакте с реальной данностью (страх, неуверенность, инфантильность, вытеснение, вина), которую экспонирует актер, играя роль. Наши комплексы идентифицируют именно те моменты, которые отмечает (с любопытством, удовольствием или отвращением) эмоциональность.

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

47

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

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

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

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

Как актеру удастся положительно высказать вытесненное действие?

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

48

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

49

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

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

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

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

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

2.6.1.1. Открытый диалог с актером Джанкарло Джаннини

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

50

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

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

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

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

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

51

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

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

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

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

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

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

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

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

52

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

А.М.: Следовательно, вы утверждаете, что киносъемки приносят очищение, освобождение, по крайней мере, актеру. Мне бы хотелось более подробно остановиться на этом вопросе: катарсический эффект является аксиомой, принятой всеми, — критиками, философами еще с

древнегреческой поры. Однако можете ли Вы сказать по собственному опыту, что действительно чувствуете себя освобожденным?

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

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

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

53

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д.Д.: Лично я чувствую присутствие кинокамеры на съемочной площадке и нередко задумываюсь не столько над значением самого киноаппарата, сколько над тем, что совершаю перед ним. То есть киносъемочный аппарат сам по себе довольно далек от актерской работы. Например, я много играю в театре, где не используется киноаппарат. Но инстинктивная сила, побуждающая представить, показать и выразить себя, тем не менее, желает проявиться, даже если я и не могу объяснить, что за ней кроется. Я бы сказал, что киноаппарат — это элемент, ограничивающий воз-

возможности человеческой выразительности. То, что человек может совершить в том или ином пространстве, придав ему определенность своего голоса и тела, ограничивается кинокамерой. Есть голова, которая решает, что должен снимать этот объектив, о чем он должен поведать, но за этим стоит все тот же инстинкт. Это не значит, что я придаю большое значение киноаппарату. Он важен только технически, кинокамера для меня — техническое средство, которым необходимо уметь хорошо пользоваться. Меня больше интересует инстинкт самовыражения, нежели киноаппарат, его запечатлевающий.

56

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

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

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

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

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

57

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

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

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

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

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

58

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

2.6.1.2. Синемалогическая иллюстрация

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

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

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

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

59

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

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

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

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

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

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

60

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

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

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

М.: Насилие совершалось по-разному, поскольку в нем соучаствовали женщины трех различных типов. Первая, блондинка, жена Гуальтьеро, исполняла роль "матери", то есть той, которая сулит, обещает, побуждает к психической мастурбации, но никогда реально не отдается. Женой,

представляющей второй тип, главный герой пользовался для того, чтобы дать выход своим насильническим порывам. Его коллега по работе, женщина третьего типа, была кастрирующей женщиной, которая сама насильствовала главного героя. Как бы то ни было, во всех трех случаях отношения покоились на взаимном интересе. В конечном счете, эмоционально фильм меня почти не затронул из-за чрезмерного насилия. Я восприни-

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

61

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

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

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

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

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

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

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

62

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

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

действие, потому что стоило мне ослабить бдительность, как грязь нещадно проникала прямо в желудок.

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

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

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

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

²³ Преподаватель философии в университете, 42 года, холост.

63

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д.Д.: Честно говоря, не знаю. Но ведь именно в этом и заключается смысл фильма: поставить вопрос о том, что никому не известно. Открыть конверт и найти в нем листочки, на которых напи-

сано: "Не открывать". Какую тайну унес с собой Гуальтьеро? Какова тайна жизни этого человека? Неизвестно.

Т.: То есть цензура продолжается?

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

Женщина 36 лет, архитектор, замужем, трое детей.

66

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

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

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

А.М.: Пустоту, которая облапошивает человеческие существа, и больше ничего.

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

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

67

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

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

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

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

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

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

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

68

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

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

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

А.М.: Действительно, внутри нее нет ничего.

2.7. Режиссеры

Талантливый режиссер обладает двумя способностями:

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

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

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

Благодаря своей природной интуиции, режиссер в состоянии воспринять и представить комплексный пласт общественной жизни, формализовать содержание пульсаций бессознательного посредством своей специфической подготовки, а потому способен на диалог.

Выдающийся режиссер следует спонтанному устремлению, в котором бессознательное мастерски играет собственными образами.

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

69

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

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

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

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

70

Профессор Антонио Менегетти и режиссер Тинто Брасс(фото)

71

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

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

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

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

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

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

2.7.1.1. Открытый диалог с режиссером Тинто Брассом

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

72

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

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

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

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

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

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

73

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

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

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

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

А.М.: Как Вы считаете, удалось ли Вам реализовать задуманное, осветить выбранную тему?

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

74

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

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

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

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

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

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

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

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

А.М.: Эти слова означают: "Пациентом является мой сон, а не я".

75

2.7.1.2. Синемалогическая иллюстрация

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

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

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

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

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

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

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

Т.Б.: Я с этим согласен.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78

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

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

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

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

79

А.М.: Мы не взываем к морализму того или иного типа: под мастурбацией или навязчивой одержимостью подразумевается все то, что приуменьшает жизнь. Мы не можем признавать обещания, не исполняющиеся и оставляющие нас в состоянии фрустрации. Между прочим, главная героиня держит в руке яблоко, но так и не съедает его. Следует заметить, что ситуация, в

которой яблоко выскальзывает прямо изо рта, грязна и негативна; благодать же проистекает от съеденного яблока. Это единственная мораль, которой мы придерживаемся.

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

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

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

80

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

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

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

А.М.: Несомненно, этот фильм является шедевром, в том числе и потому, что соответствует нашим ожиданиям. Мы знаем о кино почти все, но, прежде всего, мы знаем многое о жизни. В

этом фильме я увидел совокупное выражение всех граней многоликого присутствия монитора отклонения в уме каждого человеческого существа. Не будем останавливаться на различных спосо-

81

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

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

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

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

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

82

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

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

автор рассматривает современное лидерование США как следствие, вызванное двумя мировыми войнами.

84

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

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

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

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

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

85

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

Отсюда проистекает современная система социальной помощи, это горячее желание многих народов, абсолютно доверяющих показанной в кино реальности, быть близкими США и приобщиться к американскому образу жизни. Мятежные молодые люди восстают в

обмундированном США стиле, в котором джинсы — отличительный знак номер один. То есть США пекутся о всеобщем благе, помогают всем и собирают деньги со всего мира. Я говорю об этом, чтобы разбудить в вас личностное самосознание, привести к пониманию игры, в которой мы все участвуем, выходя на экономико-политический уровень. Итак, для получения многомиллионного финансирования все кинематографисты вставляют в свою продукцию вышеназванную триаду, отчего достоинства фильма уже сами по себе не имеют значения, нужно как-нибудь да отснять его³¹.

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

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

86

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

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

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СИНЕМАЛОГИЯ

Общее понятие

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

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

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

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

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

90

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

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

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

В зависимости от того, в какой мере каждый из нас искажает глубинную объективность фильма, можно определить размеры неполноценности его "Я", или величину отнятого комплексом у "Я"

сознания. Следовательно, насколько субъект эмоционально захвачен фильмом, настолько он *обладает инструментом сравнения, позволяющим раскрыть себя самому себе.*

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

91

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

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

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

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

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

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

92

Синемалогия - инструмент онтопсихологии

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

Синемалогия в онтопсихологическом понимании представляет собой разбор фильма как определенного образа, постепенно все сильнее и сильнее захватывающего наше воображение, чувства, сознание. Фильм является также продуктом онейрической деятельности, а не только

производной культуры, которая носит преимущественно массовый характер, хотя могла бы быть культурой искусства и ума.

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

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

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

93

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

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

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

В чем заключается притягательность кинофильма? Почему это происходит?

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

Зная суть вещи, я волен содействовать ее дальнейшему развитию или деградации, поскольку знание того, кто есть данный человек, что собой представляет данное явление, идентифицируется

с их сущностной структурой. Таким образом, мое знание становится *властью над глубинным основанием* данного индивида или группы.

94

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

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

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

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

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

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

95

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

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

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

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

Практически синемалогия стоит на службе у жизни, аутентификации.

Глава первая. Виды синемалогии

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

1.1. Терапевтическая синемалогия

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

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

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

98

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

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

Такая форма выражает себя в материальных образованиях, или феноменах существования, соответствующих собственным индивидуациям бытия, то есть тому, чем является каждый из нас

как место действия жизни, как точка отсчета аффективной и социологической среды, как носитель истории.

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

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

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

99

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

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

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

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

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

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

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

100

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

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

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

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

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

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

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

101

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

1.2. Дидактическая синемалогия или синемалогия аутентификации

1.2.1.

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

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

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

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

102

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

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

1.2.2.

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

мира важнейших персонажей общественной жизни, признаваемых выдающимися деятелями науки, искусства, политики, экономики,

103

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

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

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

1.2.3.

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

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

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

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

104

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

Глава вторая. Методология

2.1. Критерии онтопсихологического анализа

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

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

106

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

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

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

2.2. Природный критерий

Что предполагается прояснить с помощью синемалогии? Анализируется не столько сам результат кинопроизводства или объективно существующее произведение, сколько фундаментальные темы, базовые предпосылки его создания и восприятия. Выделение призмы, через которую автор создает, а зритель воспринимает кинокартину, открывает возможность эволюции несущей

динамики внутреннего мира данного индивида и, как следствие, дает объективную проекцию, то есть объективное видение мира.

107

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

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

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

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

108

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

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

2.3. Дидактическая методология

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

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

109

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

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

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

2.4. Познание

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

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

110

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

Познание представляет собой не структурное восприятие объекта: оно происходит из акта сознания как интуитивного постижения объекта. Только при таких условиях познание становится

сущностным видением. За внешней множественностью наблюдаемых предметов движется одна динамика, зачастую скрытая от сознания смотрящих. В зрительном восприятии участвуют не только глаза: познает все тело целиком, подвергаясь внутри себя многочисленным энергетическим психосоматическим трансформациям, вследствие чего субъект становится объектом, оказывается другим.

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

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

Сознание динамического реализма образов фактически ускользает от рационального контроля.

111

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

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

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

2.4.1. Вытеснение первичных процессов

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

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

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

112

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

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

2.4.2. Подавление

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

113

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

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

2.4.3. Компенсация

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

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

114

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

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

Данная защитная структура обнаруживается в различных способах человеческого поведения:

- в *фальшивой смирности*, когда человек покорно принимает свою несостоятельность, но реально ничего не меняет в своей жизни; он осуждает сам себя для того, чтобы за него это не сделали другие⁴;
- в *минимизации*, когда индивид приуменьшает собственную вину или силу напряжения, спровоцированного некоторыми образами фильма, чтобы приуменьшить собственную ответственность;
- в *обобщении*, когда индивид идеализирует типичный для ограниченного числа людей стиль поведения, принимая его чуть ли не за универсальную норму. Групповая норма возводится в ранг общезначимой. В синемалогии этот вид защитного поведения часто наблюдается в случаях, когда зритель идентифицирует себя с идеалами и образом жизни, обнаруживающими, в конечном счете, свою негативность и невыгодность для него;
- и, наконец, в *самобичевании*, когда индивид сам подвергает себя наказанию, опережая вынесение приговора в свой адрес; при

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

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

2.4.4. Проекция

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

117

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

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

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

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

2.4.5. Ассоциация — смещение

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

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

118

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

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

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

2.4.6. Идентификация

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

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

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

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

119

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

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

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

2.4.7. Рационализация

При проведении синемалогии часто можно столкнуться со следующим феноменом: во время обсуждения клиент, рассказывая, например, о каком-либо персонаже или взволновавшей его сцене фильма, способен интуитивно уловить их внутреннее содержание, понять, но не прожить. Это

значит, что, несмотря на точность словесного высказывания, субъект улавливает суть через призму собственного привычного способа миропонимания. Он прочитывает содержание, пользуясь собственной действительностью, феноменологией. Речь идет о рационализации, к которой субъект прибегает тогда, когда он не *живет* тем, что говорит. Поэтому субъект не *становится* тем, кем он, казалось бы, должен стать, поняв это на рациональном уровне и заявив об этом.

120

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

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

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

Психотерапевт может проследить процесс рационализации двумя путями:

- 1) через *семантическое поле*: человек говорит, но не вызывает никакой эмоции в терапевте;
- 2) исходя из *конкретных последующих фактов*: если ситуация субъекта не изменилась или ухудшилась, значит на самом деле он ничего не понял, а только рационализировал.

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

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

121

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

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

Часто человек, которому не удается на деле полностью реализовать себя, приписывает максимальную значимость собственным делам. Неспособность соблюдения закона приводит к

тому, что субъект возводит в ранг закона свои действия, воспользовавшись собственным механизмом рационализации⁷.

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

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

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

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

122

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

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

2.5. Этапы проведения синемалогии

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

Первый этап

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

Далее следует демонстрация фильма.

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

123

Второй этап

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

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

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

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

Все зрители могут притворяться, потому что притворяются все.

Таким образом, важны два аспекта:

124

- 1) устранение преграды, обусловленной действием сознательного или логического "Я";
- 2) свободная предметная проекция бессознательного, благодаря которой выражается значительный его пласт.

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

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

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

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

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

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

125

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

Третий этап

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

На этом этапе выделяются три стадии.

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

Интересно проверить, почему зритель переживает данную эмоцию, видит этот факт или отношение точно определенным образом. Данная зрителем интерпретация может отличаться от объективного критического разбора кинематографического образа, потому что субъект

подстраивается под собственные эмоции. Столкнувшись с множеством интерпретаций идентичного факта, каж-

126

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

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

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

2.6. Результаты синемалогии

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

127

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

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

2.7. Восприятие реальности

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

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

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

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

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

128

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

2.8. Интерпретация

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

131

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

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СИНЕМАЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

Глава первая. Психопатология женственности

Ночной портье // *Il portiere di notte*

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

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

136

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

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

Вечное орудие убийства, которое применяет женщина против мужчины — это ревность, но, когда женщина противодействует, это означает, что она собственными руками уже убила себя внутри. Мужчина позволяет поймать себя в сети из-за потребности в материнском начале, из-за неуверенности, из-за объективных ошибок, однако, объективность его ошибок не решает внутренних противоречий женщины. Женщина несет динамику, которая движет жизненностью, но при этом безответственно и стереотипно пускает все на самотек по классическим схемам экзистенциальной шизофрении. Когда она страдает, когда разочарована, когда не находит себя,

она должна не обвинять другого, а безжалостно искать внутри себя, потому что причина ее страданий — именно там; мужчина появляется уже потом. *Первым, стартером ошибки всегда является сам субъект*; рана, страдание, отклонение сохраняются до тех пор, пока сам субъект вырабатывает извращение (даже если он делает это неосознанно или с лучшими намерениями).

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

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

137

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

"Женщина-витрина" и феминизм

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

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

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

138

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

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

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

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

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

139

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

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

Чтобы серьезно подходить к собственной жизни и решать ее, необходимы *научная точность и ответственность*. Каждая женщина должна достичь постоянной бдительности в отношении самой себя: она может делать все, что хочет, лишь бы она об этом знала. Когда она притворяется, что не знает, и оправдывается на словах, существуют подкоды, говорящие намного больше того, что происходит между клиентом и проституткой. Троянская война еще не закончилась: изменчивая Елена до сих пор присутствует в женском бессознательном.

Именно женщина должна войти в мир ответственной хозяйкой собственной энергии. Мужчина же оказывается перед следующим выбором: или быть самим собой без женщины, или погибать, идя за ней. Эта моя провокация — ничто иное, как отчаянная попытка ума, влюбленного в человеческий разум, который затем предстает в мужском или женском обличий.

В этом фильме основная интрига состоит в том, что девушка сама приманивает своего мучителя. Будьте внимательны к первым кадрам картины: к этому эротическому взгляду, контактам глаз и

рта, потому что, когда дело доходит до сексуальных отношений, уже поздно, все уже запрограммировано. В конце фильма женщина испытывает оргазм от садомазохизма.

С момента ее входа в отель мы попадаем в полный хаос. Понимает ли женщина, что происходит в момент встречи глаз? Если женщина становится поверхностной, она уже не может выбраться из этой ловушки, все уже предрешено. Тогда бесполезно оправдываться, при-

³ "Непрошенные оправдания — доказательство вины" (лат.). *Прим. пер.*

140

влекая юридические правила общества, которому недостает цели. Человек может оправдаться перед лицом моральных норм и гражданских законов, однако природа полагает и действует неумолимо, это совершенный порядок. В тот момент, когда действие продумано внутри, оно уже полностью совершено и вовне.

Тот, кто не умеет контролировать свою силу, не может стать хозяином "центра управления" жизни и остается раздавленным. И речь идет не только о сексе: это уже тотальная жизненная трагедия.

Женщине кажется, что она использует мужчину так, как решит сама; мужчина не может выбирать и осуществляет то, чего она хочет, на семантическом уровне. Отобранный и захваченный самой сильной эротической и чувственной волной женщины, он разрушит ее согласно тем историческим условиям, в которых они находятся⁴. И все же *он — лишь исполнитель убийства, уже запрограммированного и направленного на бессознательном уровне самой женщиной*. Мужчине не под силу что-то изменить, если только он не пройдет серьезную психотерапию аутентификации, — тогда он осознает обман и покинет эту женщину.

Рассмотрим происходящее с самого начала. У мужчины уже есть "колпак" (зонт), поэтому, не появившись эта женщина, непременно возникла бы другая, которая бы в любом случае его активизировала. Он уже захвачен, разлажен, не обладает точностью в своих решениях, это уже не тот безупречный компьютер, который контролировал все и главенствовал над всем. В свете этого лидер выпускает власть из рук, оказывается побежденным как старыми товарищами, так и служителем.

Образ главной героини далеко не однозначен. В интерпретации Кавани она обворожительна, ее лицо излучает благородство, она — само олицетворение силы. Но что она, в конце концов, делает со всем этим?

Чтобы точно проанализировать всю ситуацию, нужно постараться рассмотреть ее отстраненно, то есть оценить спокойно и критически. Для занятий наукой на таком высоком уровне, как онтопсихология, необходима, прежде всего, умиротворенная критическая способность.

⁴ Мазохист посредством скрытых семантических полей бессознательно провоцирует партнера-садиста. См. также фильмы С. Сампери "Хитрость" (Италия, 1973 г.) и "Скандал" (Италия, 1976 г.).

141

Главная героиня заново переживает то, что ранее было ею воспринято как деспотизм. В каком-то смысле оживает бессознательное: то, что жертва пережила в реальности, уже было предначертано заложенной внутри нее программой, и даже если по-человечески ее действия объяснимы, все-таки она не осознавала, к чему ее это приведет.

Способен ли женский ум в подобных обстоятельствах отследить параметры ситуации и их последствия? Был ли у нее момент для освобождения?

Героиня присутствует на грандиозном концерте мужа. Она выбрала этого мужчину ради собственного благополучия, однако его творческие успехи отодвинули ее на второй план. То, что она связалась с портье, могло быть мотивировано скрытым возмездием социально дискредитированной женщины. Это, разумеется, не может быть оправдано, прежде всего, с позиции ума. Более того, находясь в такой среде — прекрасные люди высшего общества, возможность путешествовать по миру, иметь свой круг знакомых, — она уже обладает властью, способностью и силой, чтобы избежать выполнения многих традиционных обязанностей. Ее привлекает форма портье, и она ассоциативно переживает с ним прошлые факты своей жизни. В конце фильма мы видим в ней девочку лет девяти, в психологическом состоянии, предшествующем пребыванию в концентрационном лагере: таков результат действия психической матрицы.

Глубочайшая ошибка главной героини — это то, что она подготавливает себя к показу, и именно в этом ошибается каждая женщина. Основная установка настоящего способного мужчины — отправиться зарабатывать действия, лидерство, социальный имидж, деньги. Женщина же — судя по тому, как она одевается, ходит, важничает, — словно всегда готовится к тому, чтобы быть кем-то выбранной. Она готовится к торгам, но не назначает самую большую цену (это уже было бы тактикой ума): *она отдается тому, кто или что захватит ее первым.*

Многие женщины организуют свою жизнь в мельчайших подробностях, но нуждаются в мужчинах, которые держали бы их на поводке. Если мужчина отпускает поводок, женщина приходит в замешательство и либо находит другого хозяина, либо кажется неэффективной в собственной автономии. В то же время, когда она привязана, то словно постоянно стремится укусь.

142

Как только женщина выставляет себя на продажу, она уже не может реализоваться как личность. Это происходит уже утром, дома. Женщина должна расстаться с мыслями определенного типа, изменить стиль поведения, приветствия: то, как она садится в машину, как обращается к портье, как приветствует знакомых в баре и т.д. Таким образом, разница между мужчиной и женщиной состоит в том, что мужчина на первое место ставит заработок от действия, тогда как женщина выставляет себя напоказ для продажи тому, кто сможет сильнее ее "потребить".

Вокруг нее крутятся множество мужчин, и возможно, она разрушит нескольких из них, но, рано или поздно, найдется тот, кто ее уничтожит. Порой образуется целая свора мужчин с червивой позицией, которые ждут самую лучшую, самую значимую, чтобы заживо ее препарировать в соответствии со своим и ее комплексами. Но даже в таком случае сила, приводящая все в движение, принадлежит самой женщине. Она — руководитель этого убийства, потому что, вступая в какую-либо ситуацию, она несет динамику, переворачивающую все планы, и запускает новые игры. Женщина может побеждать, лишь сохраняя единство личности и творчества.

Я не претендую на то, чтобы вы меня поняли, и даже на то, чтобы вы согласились со всем, что я сейчас сказал, но таков мой анализ. Лучшие женщины извлекут из этого много полезного для своего ума. Да и многие мужчины получают возможность переосмыслить некоторые вещи, ибо и мужчина не свободен от огромной ответственности. Совет, который я мог бы им дать, — никогда не становиться соучастниками инфантильных игр, так часто разыгрываемых женщинами. При первых признаках такой игры не следует поощрять женщину в подобной стратегии, ибо все это — лишь извращенный способ жизни, разрушающий сначала ее саму, а затем и остальных.

Я специально не рассмотрел здесь всю ситуацию, связанную с монитором отклонения, потому что хотел, чтобы вы поняли силу женщины. Монитор отклонения — это нечто, что действует непосредственно через фантазии, коллективные стереотипы, всевозможные формы культурных и моральных традиций нашего общества. Его тысячелетиями продолжавшиеся внедрение и наладка привели к структурным изменениям в процессах деятельности определенных нейронов нашего мозга.

Дневная Красавица // *Belle De Jour*

Режиссер: <i>Луис Бюнюэль</i>	Сценарий: по одноименному роману <i>Джозефа Кесселя</i>
В главных ролях: <i>Катрин Денев, Жан Сорель, Мишель Пикколи, Пьер Клементи, Франсиско Рабаль, Франсуаза Фабан, Мария Латур, Жорж Маршал</i>	Оператор: <i>Саши Верни</i>
Композитор: <i>Рене Лонже</i>	Производство: <i>Robert e Raymond Hakim Paris Film Production /Five Films, Франция, 1966 г.</i>
Награды: <i>Золотой Лев Святого Марка Венецианского кинофестиваля (1967г.).</i>	
Сюжет: <i>Северина (Денев) живет двойной жизнью, пытаясь освободиться от внутреннего ощущения подавленности: в дневное время она посещает бордель, где занимается тем, что называют «первой древнейшей профессией» и где все ее знают как Дневную Красавицу; в остальное время она -великосветская жена врача, пользующегося большим уважением в обществе (Сорель). Все выходит из-под контроля после ее знакомства в публичном доме с Марселем (Клементи), молодым преступником: он влюбляется в нее и ищет способ избавиться от ее мужа, поскольку хочет, чтобы она принадлежала только ему.</i>	

Сюжет данного фильма строится вокруг женщины: женщины как красоты, ума и загадки жизни; следовательно, женщины как матери, любовницы, жены, подруги, как секса, искусства, поэзии, лидерства. Особенность этого фильма заключается в том, что главную роль исполняет актриса, реальная история жизни которой очень близка к вымышленной. В главной героине нашла свое отражение двойственность женщины.

Женщина слишком сложна, ее никак не удастся понять, и, даже проживая великую реальность, она не способна понять себя сама. Не понимает ее и мужчина, и который почти всегда становится жертвой этого непонимания. Действительно, в жизни женщина очень часто строит из себя жертву, чтобы затем убить своего мучителя, — это древний закон амбивалентности, царящей внутри женщины.

В начале фильма мы видим женщину, у которой есть все, однако, в конце она проигрывает. Почему? Женственностью этого типа обладают многие женщины, такова конкретная реальность их внутреннего мира. С помощью данного фильма мне хотелось бы показать вам способ преодоления раздвоенности личности.

Настоящая, реальная жизнь любого человека, и в особенности женщины, заключается не в том, что он делает, а в том, что думает. Каждой женщине свойственен свой образ мыслей, который она не раскрывает никому — ни мужчине, ни даже другой женщине: у каждой есть своя особенная фантазия, которой она живет, но никогда о ней не рассказывает.

Этот мир фантазий путешествует из века в век по тропинкам женской психики. Карета означает ничто иное, как стереотип, монитор отклонения, который постоянно захватывает вновь прибывших и периодически поглощает их.

Никто из героев фильма не выглядит счастливым, реализованным, даже невзирая на ту неограниченную свободу, которой они обладают.

Актеры, занятые в этом фильме, и сам Бюнюэль — точно так же, как и многие другие режиссеры — не могут устоять перед притягательной силой женственности такого типа, они боготворят ее. По их мнению, это загадка жизни женщины, которая, даже будучи проституткой, остается непорочной.

Что же все-таки не функционировало? Я хотел бы услышать ваши высказывания, которые помогут мне понять саму проблему. Советую говорить только женщинам, ибо не считаю мужчин достаточно подготовленными для понимания психологии такого типа.

ИРИНА: Полагаю, для кинематографа такая женщина является идеалом: блондинка с длинными волосами, красавица. Однако сразу бросается в глаза — и режиссер это мастерски изобразил — ее сильнейшая разрушительная сила. Она постоянно находится в поисках объекта для разрушения. Уже по тому, как она одевается, видно, что для этой женщины очень важны внешние детали. Например, черным плащом наподобие военного она напоминает ее последнего молодого партнера, который, по-моему, отражает ее собственную деструктивность. В сущности, исторический факт убийства уже давно свершился. Она нашла тот объект, который сможет помочь ей разрушить близкого человека.

145

Ее стремление к саморазрушению было предопределено заранее: все ее фантазии наполнены сценами ужаса, смерти, как, например, момент, когда она облачается в одежды невесты и ложится в гроб. Невеста должна давать начало новой любви, а она, наоборот, несет смерть. Возможно, внешне она хотела, чтобы в ее доме все оставалось неподвижным, статичным, однако, чего она в действительности желала, — так это разрушения.

МАРИЯ: Я не думаю, что она желала разрушить себя: этого она достигла бессознательно. Реальный страх ее охватил только в тот момент, когда пришел друг ее мужа: она испугалась, что могут пойти разговоры относительно ее занятий проституцией.

НАТАША: Полагаю, следует остановиться на двуличности этой женщины, живущей двумя параллельными жизнями. В каждой из этих жизней она свободна, но они никогда не пересекаются. Вся проблема состоит как раз в том, что эти две жизни не могут слиться друг с другом, и поэтому нет ни одного момента, в который бы ощущалось счастье, здесь отсутствует полнота жизни.

А. МЕНЕГЕТТИ (А.М.): По-твоему, эта амбивалентность зависит от образа жизни, который она вела, или от чего-то, что не сложилось в индивидуальной жизни?

НАТАША: Думаю, второе. В этом мне видится мистика женщины, в ней постоянно присутствует этот феномен. Видимо, ее рок заключался в том, что она жила с мужчиной, рядом с которым не имела возможности реализоваться, который обращался с ней, как с маленькой девочкой, хотя она и не была той девочкой, каковой он ее себе представлял. Поэтому он ошибочно выстраивал свои отношения с ней, то есть, не знал, как себя вести. По-моему, очень важно, что она скрывалась за двумя личинами. Именно эта трагедия не дала ей возможность реализоваться.

А.М.: По-вашему, как следует отнестись к тому факту, что мужчина не знал? В нашем обществе мужчина часто находится в затруднительном положении, потому что жены уже официально обвиняют мужей в изнасиловании. Тот факт, что изнасилование так сильно превозносится, ставит мужчину в еще большую зависимость. Многие мужчины предпочитают отступить, чтобы не подвергать себя риску быть обвиненными в агрессии.

146

Четверо женщин из публичного дома должны были казаться пассивными, так как все мужчины, приходившие туда, были великовозрастными детьми, которым для занятий сексом была необхо-

дима максимальная пассивность со стороны женщины. Так же происходит в мазохизме: именно женщина должна насиловать мужчину. Все это — разновидности комплексов.

ОЛЬГА: Я поняла, что этот комплекс был внедрен в нее, когда она была ребенком. В фильме показана небольшая сцена из ее детства: все пошло оттуда. Должна сказать, в моей жизни была похожая ситуация, но сейчас все нормализовалось. Когда я поняла, что должна полностью порвать отношения со своей семьей, в моей жизни произошли положительные изменения. Раньше я, как и эта женщина, была причиной многих неприятных ситуаций, возникавших в семье, но тогда я не могла этого осознать, потому что хранила в себе эту первичную сцену, прожитую мною в возрасте шести-семи лет. Еще я хотела бы сказать, что тайная жизнь позволила ей реализовать ее фантазии: ей удалось впустить в свою жизнь мужчину, который ее уничтожил. Видя своего мужа парализованным, она понимает, что это результат ее работы.

ЛЮЧИЯ: Я тоже хотела об этом сказать. Она не могла заниматься сексом без некоторого насилия со стороны мужчины. Это желание активного начала со стороны мужчины, которое компенсаторно реализовывалось в фантазиях: в них она постоянно представляла себя связанной. Она желала насилия, и это ее желание подтолкнуло мужчину в черном осуществить насилие, завершившееся попыткой убийства ее мужа. Когда происходит несчастье, она понимает, что сама является причиной случившегося. Вероятно, вначале она не хотела, чтобы все закончилось смертью мужа, однако потом согласилась с тем, чтобы его друг все рассказал ему: она хотела избавиться от чувства вины, которое ей пришлось бы нести всю жизнь.

А.М.: Однако есть еще одна проблема: стоит мужчине немного переборщить — вовсе даже без насилия, — как у женщины появляется право окрестить его "свиньей". Так вот, мужчина может любить женщину, но ему совершенно не хочется прослыть животным. Это проблема, которую вы не должны терять из виду.

ВАНЕССА: Мне кажется, что сцена из ее детства действительно является ключевой для объяснения всего, что там происходит,

147

потому что именно в тот момент в нее проникла ситуация, в которой она одновременно испытывает желание и страх. Это желание затем находит свое отражение в сновидениях. Сны и реальность меняются местами.

А.М.: Это амбивалентность первичной сцены, которая желаемая и одновременно отвергаема на протяжении всей жизни. Первичная сцена приводит человека к действию в повторении. Человек может хотеть ее разрушить, но в то же самое время она все более насильственным образом вынуждает его повторяться.

НИНА: Я думаю, эта женщина перед замужеством плохо представляла себе свои желания. И еще одно: в своей семье она не могла реализовать себя как женщина — не в смысле личности, а именно как женщина, — поэтому и приняла решение реализовать себя в борделе. Однако там произошло разрушение ее личности. Она вновь запустила первичную сцену, о которой мы только что говорили, то есть агрессивность со стороны мужчины. В сущности, в момент первичной сцены она не проявила ни малейшего сопротивления. Это объясняется ее инфантилизмом, который определил и все последующие события.

ТАТЬЯНА: Я считаю, что в момент первичной сцены в нее был заложен конфликт, который она пронесла через всю свою жизнь. Именно эта первичная сцена привела ее к разрушению. Она понимала, что все произошедшее было грязным, точно так же, как и ее фантазии, в которых она представляет себя забрызганной грязью. Кроме того, не следует забывать об ее желании очиститься, когда она сжигает свое нижнее белье.

А.М.: В случаях, с которыми я работал, имел место именно этот феномен: стремление избавиться от нижнего белья и даже не появляться дома, пока это не сделано. Вы должны прийти к пониманию самого важного: была ли у этой женщины возможность полностью реализовать свое счастье. Под "счастьем" я понимаю постоянно растущую удовлетворенность самой собой. Женщина идет на обман, однако сама же становится его жертвой. В действительности фильм заканчивается тем, что она ухаживает за мужем, прикованным к инвалидной коляске. Можно сказать, что эта женщина использует секс для того, чтобы убить мужчину из первичной сцены или привести мужчину к состоянию абсолютной пассивности. Возвращается амбивалентность.

148

РОЗА: Хотелось бы обратить внимание на характер отношений господина Хуссона и главной героини. До тех пор, пока он не может обладать ею, он ее любит и желает, однако, как только она становится для него доступна, он теряет к ней всякий интерес.

КЛАУДИЯ: Мне показался важным аспект, касающийся ее фантазий. Фильм начинается с фантазии, сопровождающейся звоном колокольчиков, и точно так же заканчивается. В каждой ее фантазии присутствует муж, и только после его полного поражения фантазии исчезают. Лишь после того, как друг открывает мужу глаза на правду, ее фантазии возвращаются.

ЕЛЕНА: Хотелось бы вернуться к первичной сцене. Девочка испытала страх, отвращение и унижение, и ощущение отторжения осталось в ней на всю жизнь, что обернулось ненавистью против всех мужчин, бессознательной ненавистью даже к тем, кто ей нравился. Проблема, на мой взгляд, заключалась в том, что ей было необходимо преодолеть эту ненависть.

А.М.: Здесь имеет место факт "зависти к пенису", о которой говорится в психоанализе.

ВАЛЕРИЯ: Я думаю, эта амбивалентность присутствует из-за того, что она желает быть королевой и рабыней одновременно. В роли королевы она святая, без пятнышка, в роли рабыни — зависит от мужчины, неважно, от какого.

А.М.: Но, по-твоему, женщина таким образом себя реализует? Если мужчина включится в эту диалектику королевы и рабыни, то рано или поздно сам подвергнется разрушению. Настоящий мужчина не вступает в эту игру, поэтому умная женщина упускает великого мужчину и остается с мужчинами-роботами и мужчинами-марионетками.

ВАЛЕРИЯ: Полагаю, эта двойственность, а также тот факт, что она не осознавала своей деструктивности, обусловлены тем, что она жила в двух параллельных мирах: один — реальность, второй — фантазия.

А.М.: А мир фантазии не мог в каком-то смысле быть реальным?

ВАЛЕРИЯ: Да, в конце концов, фантазия — это реальность.

⁵ Об этой, а также о других типологиях мужской психологии, выявленных онтопсихологией, см. А. Менегетти. Проект "Человек". "Внутренний мир мужской психологии" и "Похитители психической энергии", указ соч., а также А. Meneghetti. Residence a Mosca. "La donna esca", "Psicologia insolita nelle donne", Op.cit.

149

А.М.: В фильме появляется Марсель в черной кожаной куртке: форма. Появление этого человека в черном имеет особое значение⁵. Иногда женской фантазии требуется мужчина, облаченный в форму, или с кожей, напоминающей шкуру животного. Для многих женщин это так, даже если они об этом не говорят.

ЛЮДМИЛА: По-моему, возникающая в этих случаях цензура обусловлена стремлением к соблюдению благопристойности. Я не вижу большой вины женщины ни в том, что она усадила своего мужа в инвалидное кресло (муж тоже несет свою долю вины, и немалую), ни в том, что все заканчивается смертью молодого человека в черном, который все равно ничего собой не представлял ни живым, ни мертвым. Проблема в том — и здесь я отойду от фильма, — что на женщине лежит несравненно большая ответственность. Женщина будто бы находится ближе к Ин-се и поэтому испытывает острую потребность в самореализации. У мужчины также есть свой первичный образ, однако ему он как будто не мешает жить, по крайней мере, на каком-то уровне. У женщины же монитор отклонения блокирует все. Если мужчина самоутверждается профессионально, он уже может быть реализован; женщине, наряду с исторической, необходима онтологическая реализация.

А.М.: Есть еще проблема "старухи".

МАРИНА: Думаю, что "старуха" здесь присутствует: это вызываемые ею фантазии программируют действия главной героини.

А.М.: Существуют мужчины, которые всегда блокируют женщину. Она играет в свои игрушки — мстит, демонстрирует себя, меняет мужчин, но в то же время превращается в куклу-жертву одного мужчины, который сообщает ей адрес; он желает ее, а когда она оказывается доступной, он ее отталкивает. Он выслеживает ее во все важные моменты и, в конце концов, бежит докладывать мужу, что рядом с собой тот держит проститутку.

Что остается от великого ума женщины при встрече с мужчиной такого типа? Единственный, кто побеждает, — этот мужчина. Разве он что-то теряет, исходя из действия фильма?

Давайте будем практичными. Вы уловили множество аспектов, но ни одна из вас не увидела того, как мужчина разрушает главную героиню. Никто не отметил, что именно он дает ей адрес публичного дома. Эта женщина в любом случае остается его жертвой.

150

Женщина, какой бы красивой и значимой она ни была, всегда работает ради мужчины и никогда — ради самой себя. Складывается впечатление, что женщина испытывает страх перед возможностью взять управление в свои руки. Пока женщина играет своими комплексами и первичной сценой, она будет в конечном итоге становится жертвой негативного мужского превосходства.

Вернемся к девочке. Первичная сцена происходит, когда ее привлекает к себе мужчина (водопроводчик), который поглаживает ее коленку; в этот момент она чувствует эротический контакт. Эта сцена остается неосознанной, но именно она активизирует шизофрению в главной героине. Каждая женщина когда-то испытала такое в первый раз. Девочка может ощутить эту эротическую эмоцию с отцом, дедушкой или братом, и это совершенно нормально. Ошибка заключается в том, что другие женщины осуждают, объявляют "грязной" девочку, испытывающую этот эротизм.

Вместо того, чтобы осуждать, родители и, прежде всего, матери, должны помочь девочке осознать собственную красоту, сексуальную привлекательность: "Послушай, ты прекрасна, так что будь более ответственна. Скоро ты начнешь чувствовать внутри себя новые желания. Ты — удивительный плод природы. Твоя кожа, твои ноги, грудь, волосы скоро начнут составлять часть удовольствия".

Следует поменять педагогику: нельзя предавать жизнь. Вещи нужно называть своими именами, а не прикидываться возмущенными, ибо мы сами с нашей педагогикой вешаем себе на шею ярмо, от которого потом и страдаем.

Кроме того, если родители, семья, преподаватели первыми не расскажут ребенку об исходящей от него сексуальности, то появится кто-то другой — чужой, недалекий, развратный человек, — который объяснит ему, что к чему.

Следует научиться формировать родителей как воспитателей благодати⁶. Давайте обучим детей, по крайней мере, культуре их собственного тела — точно так же, как мы учим их содержать в чистоте одежду. Необходимо объяснить детям, что секс имеет свою социальную цену, и,

⁶ О концепции благодати в онтопсихологии см. А. Meneghetti. *La grazia: la logica del dono*. — Roma: Psicologica Ed., 1997, а также А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. "Благодать: логика дара". — М.: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1996 г.

151

чтобы получать удовольствие от сексуальной жизни, необходимо выстроить также социальные условия: дом, частную жизнь и т.д.

Вернемся к действию фильма. Эта женщина продолжает убивать то, что желает, то есть выражает вовне все то, что внутри себя желает и подавляет. Она хочет быть испачканной мужчиной, чтобы разрушить себя. Вполне вероятно, что она ищет смерти для себя и других с целью очищения. На всем протяжении фильма проблема остается нерешенной.

Очень важный момент — это мать: ни одному мужчине не удастся разрушить мать внутри женщины. Что же мать передает дочери? Обучает ли она ее жизни или лепит из нее еще одно звено древней цепи, веками тянувшейся от женщины к женщине?

В публичном доме есть старуха, девочка и мама: вот основная сцена фильма, главный образ, лежащий в основе всех последующих фактов.

Не общество и не семья формируют в женщине психологически извращенный стиль поведения: всегда есть скрытое послание, передающееся от женщины-матери к женщине-дочери⁷.

Женщина может реализоваться в жизни, только если помогает себе из глубин себя самой. Путь к разгадке находится внутри женщины. Именно она должна решать, получить удовольствие или нет, и что с ним делать.

В начале и в конце фильма появляется карета; в начале она с людьми, в конце — пустая. Карета — это образ монитора отклонения, относящийся к девятнадцатому веку. Все фантазии этой женщины строятся вокруг образа кареты, а типология событий, задающих ход действию фильма, основана на составляющих рефлексивной матрицы. Проезжающая черная карета означает помещение собственной души в обычный поезд запрограммированных повторений. Когда я вижу человека, то сразу определяю, из какого он поезда. Это поезд бессмертных, вновь и вновь воплощающихся в истории стереотипов. Актеры приходят и уходят, но режиссер театра остается прежним.

Нам понятны индивиды иных рас или дошедшие до нас труды древних мыслителей, поскольку мы обладаем теми же, что и они, Ментальными стереотипами, однако это не есть глубинный разум

⁷ См. А. Meneghetti. *Io odio il transfert. "Un aspetto del rapporto madrefiglia"*. - Roma: Psicologica Ed., 1989.

152

жизни. Креативность — это совсем другое. Чтобы выйти из привычного механистического состояния, необходимо достичь той креативной части, которая есть в каждом из нас (онто Ин-се).

Карета готова принять новых седоков. Тот, кто желает заниматься психологией, должен стать посредником жизни, а не стереотипов.

Этой женщине, как и многим, с которыми я работал, я помог бы осознать ее красоту и тот факт, что мужчина, который привлек ее к себе в детстве, хотел лишь насладиться ее благодатью. Нельзя обвинять мужчину, обзывая его "свиньей", за то, что он притрагивается к благодати женщины. Если женщина обладает ценностью, то и желать ее, и стремиться к близости с ней — тоже ценно. Женщина сама должна решить, как она хочет распорядиться собственным богатством. Хозяйка — она.

Однако проблема женщины на этом не заканчивается: существует некая мистика, передающаяся из века в век, что-то очень древнее, что до сих пор живет в бессознательном женщины. Женщина — это энергетическая красота нашей планеты, но мне еще не удалось привести ни одну женщину к пониманию ее благодати, то есть, к постоянному осознанию этого состояния, потому что она всегда возвращается к своей двойной игре.

153

Пикник у Висячей скалы⁸ // *Picnic at hanging rock*

Режиссер: <i>Питер Уир</i>	Сценарий: <i>Клифа Грина по роману Джоэн Линдсэй</i>
В главных ролях: <i>Рэйчел Роберте, Доминик Гард, Энн Лэмберт, Маргарет Нельсон, Хелен Морс, Джеки Уивер</i>	Производство: <i>Jim & Hal McElroy для Picnic Production/Australian Film Corporation, Австралия, 1975г.</i>
Композитор: <i>Брюс Смитон</i>	Продюсеры: <i>Джим МакЭлрой, Хэл МакЭлрой</i>
Оператор: <i>Рассел Бойд</i>	Продолжительность: <i>115 мин., ив.</i>
Сюжет: <i>фильм основан на реальном историческом событии. В 1900 году в Виктории, в день Святого Валентина, во время пикника в районе Висячей скалы бесследно исчезли три ученицы престижного колледжа для девушек из аристократических семей. Все попытки их найти оказались тщетными.</i>	

Пустой эротизм

Нелегко проникнуть во внутренний мир женской психологии. В нем словно притаилось нечто, постоянно призывающее женщину в далекий, высший потаенный мир, в котором будто бы властвует божественное и скрывается апофеоз экзальтации и любви.

Действительно, если мы вернемся к строкам "метафизической" поэзии фильма, к девушкам, увлеченным воздушными поцелуями и лепестками цветов, к рассеянному повсюду "валентинизму", то почувствуем этот потаенный мир женственности. С благодатью Миранды, превозносимой как нечто более возвышенное, чем "Весна" Боттичелли, уж никак не вяжется нож мясника в торте-сердечке!

Чтобы понять этот фильм, необходимо проанализировать всех девушек. Естественно, самые неуклюжие спасаются, тогда как лучшие истребляются, потому что *негативная психология расцветает именно там, где женщина многое собой представляет*. За сильней-

⁸ Здесь мы приводим две версии синемалогии по данному фильму, проведенные автором с временным интервалом в восемнадцать лет, чтобы на конкретном примере продемонстрировать,

как один и тот же фильм может использоваться для проведения анализа на различных уровнях в зависимости от подготовленности аудитории. *Прим. составителя.*

154

шей негативностью стоит мощнейшая закваска жизни, в противном случае такая концентрация коварства была бы невозможна.

Особое внимание следует уделить фигуре жены сержанта: какая реальность скрывается за этой женщиной, занятой вышиванием? В сновидениях часто появляется женщина, которая вышивает, вяжет, шьет. Этот образ указывает на то, что происходящее в настоящий момент с человеком, видящим сон, или с кем-то другим, запущено и выстроено тем, кто вяжет (латентная семантика). Именно эта женщина, комментирующая трагические события, программирует факты.

Фильм следует смотреть с точки зрения эффекта сети общества. Фильм создан по роману, сюжет которого был навеян реально произошедшими событиями. Согласно кинематографической версии, можно предположить, что девушки — Миранда и другие — покончили жизнь самоубийством, углубившись в никому не ведомое ущелье, где и остались навсегда. Самоубийство характеризовалось тем самым поведением, которое является принадлежностью любой суицидальной динамики, вне зависимости от способа, который может быть избран.

Самоубийство происходит всегда вследствие программирования, осуществленного семантическим полем негативной психологии; автоматизм, который оно вызывает в жертве, остановить невозможно⁹.

Две сцены особенно выразительны. Первая появляется в самом начале фильма, когда мы видим женщин, которые сзади затягивают корсет друг на друге, образуя цепочку: *именно женщина подавляет и блокирует внутренний психический мир другой женщины.* Вторая — две дощечки, предназначенные для прижимания цветов, в которые цветы помещаются, как в деревянные тиски и, будучи завинченными, умерщвляются и засыхают. Не видно ни одной вазы свежих цветов. Повсюду лишь сухие цветы, множество стихов — великолепная поэзия, от которой, однако, веет запахом смерти.

⁹ Самоубийца живет в аду, где не может быть свободен даже от самого себя. Мысль о смерти его одновременно и ужасает, и воодушевляет. Это катастрофа, подготовленная безразличной свободой. "Суицид случается как завершение инерции, ни один человек не приходит к суициду безупречным. До тех пор, пока у субъекта сохраняется хоть какая-то способность к выживанию, именно она используется для выхода из лабиринта. Самоубийство происходит как следствие бесконечного числа непоправимых самоубийств".

155

В фильме мы находим подтверждение бессознательной позитивности мужчин. Берти видит во сне свою сестру Сару, с которой он когда-то находился в сиротском приюте, готовящейся совершить самоубийство и пытается ее удержать, просит остановиться. Онейрическая деятельность бессознательного подтверждает внутреннюю позитивность мужского поведения, будь то брат, отец или сын.

Негативная женская психология попутно настигает и мужчину, однако, целью является не он, а внутреннее разрушение женщины.

В момент совершения самоубийства всегда появляются такие детали, как туфли, сумочка, трусики, корсет: все то, что, согласно онейрической символике, непосредственно относится к сексуальной активности.

Вырисовывается неспособность к жизненным взаимоотношениям, т.е. появляются символы, не имеющие ничего общего с жизненностью, они уже мертвы и выброшены за ненадобностью. Сара поместила реальность любви вне себя и поэтому должна была себя убить: она была лишена контакта с тем, что есть любовь, эрос, любовное слияние с собственной жизнью. Единичные эпизоды фильма, в которых показан секс, относятся к слугам, к людям неблагородного происхождения, не имеющим морали и не творящим истории.

Останавливающиеся часы указывают на то, что негативная психология чужда даже времени человека. Фактически негативная психология становится категорическим условием внутриспсихической жизни человека.

В фильме присутствует момент одурманивания, психического усыпления, после чего люди словно входят в некий транс и подчиняются тому, что развивается внутри них.

Происходит это совершенно внезапно: в то время как человек работает, возникает странная тишина в голове, а затем появляется предписание, которое надлежит исполнить. С этого момента субъект больше не принадлежит себе.

Все человечество, ученый мир склоняются к тому, что речь идет о галлюцинациях или фиксациях, однако никто не знает, что это такое. Имеют место впечатляющие факты, но мы отбрасываем их причину, однако разум говорит: если есть эффект, то должна быть и причина. *Знание семантических полей и негативной психологии*

156

позволяет точно раскрыть психорациональную причину, обуславливающую изменения и поведение субъекта в состоянии галлюцинации, транса или раптуса¹⁰.

Никому не удалось бы остановить Миранду. В некоторых верованиях считается, что избранным предначертано умирать молодыми. Но какой же тогда смысл в создании, если молодые жизни уничтожаются еще до того, как они принесут плоды?

От собрания одних женщин нельзя ожидать ничего хорошего, особенно если они стремятся укрепить примат общества за счет элегантности, стиля, образования. В фильме много образных свидетельств тому: муравьи, паук в паутине, попугаи, лебедь. Лебедь внешне несет красоту, но при глубоком анализе оказывается глупым и жестоким животным. Попугай известен как птица, которая не говорит от себя, а лишь повторяет сказанное. И действительно, *негативная психология представляет собой повторение информации, внесенной в детстве*: повторение прошлого, убивающего настоящее. Муравьи означают деструктивность, поедающую существующую сладость, нежность.

Некоторые подростки обладают гораздо более сильной негативной психологией, чем взрослые. И даже если Миранда кажется неизбежной жертвой директрисы колледжа, на самом деле именно ее негативность наиболее сильна.

Директриса, в общем-то, знает о себе, что она сама не такая уж хорошая и добрая. В конце она "раскисает", но то, что с ней происходит, абсолютно не вызывает у нее удивления. Ее стратегия — бороться с помощью внешнего порядка и чистоты, давая образование девушкам. Некоторые формы красоты, порядка, чистоты принимаются как внешнее алиби, чтобы защититься от той чудовищности, которой человек живет внутри.

Главные героини кажутся обреченными на трагический финал: они как будто бы извлекают наружу собственный внутренний плагиат, подталкивающий их к смертельному исходу. Их негативная психология предопределяет и контролирует все внутреннее пространство восприятия, в том числе и изменения биологической информации.

157

Внутри синаптических переходов восстанавливается ранее внесенное и утвердившееся семантическое поле, т.е. вновь активируется информация, зафиксированная в клетках, что в имагогике проявляется как монстр или что-то механическое. Достигая сути негативной психологии, неизменно сталкиваешься с лишенным жизни механизмом (помимо монстров и скелетов), связанным с кем-то, кто однажды запустил некую реальность, отличную от той, в которой нуждается человеческое существо.

Миранда не защищается. Она мелькает то здесь, то там, словно "весна", и вызывает восхищение всего колледжа. Итак, давайте более детально рассмотрим женскую психологию и начнем с того, что ответим на следующий вопрос: могла ли директриса, которая никому не позволила бы сесть себе на шею, снести в своем окружении девчонку, приобретшую эмоционально-чувственное и психологическое лидерство в ее колледже? Столкновение неизбежно.

Через весь фильм в его сладостном апофеозе и разлитой повсюду поэзии проходит самая извращенная диалектика между двумя женщинами — Мирандой и директрисой.

Миранда наделена невероятной по силе негативной психологией, превосходящей психологию всех остальных, и тот, кто любит ее больше других, должен следовать за ней; однако, перед смертью она как будто оставляет свою союзницу Сару, чтобы распространить разрушение и на директрису.

Ненависть и злость директрисы по отношению к Саре возникают не из-за денег и не из-за невыученного стихотворения. Сара является полем агрессивности между Мирандой и директрисой. Она любит Миранду больше других, поэтому директриса — не имея возможности атаковать Миранду, являвшуюся образцом всего, чему она сама учила, — стремится убить ее в той, которая ее больше всех любит, в Саре. На Саре легко отыгаться, так как она далеко не всегда отвечает официальным требованиям.

Видя ту, которая ее больше всех любит, запертой в колледже, Миранда решает ускорить события. В этой агрессивности "женщина против женщины" приходит в движение старая гордость "мать-дочь".

Миранда убивает себя и тех, кто рядом с ней, потому что прекрасно осознает: своей смертью она пустит по ветру колледж, что неизбежно обусловит и конец директрисы. Действительно, в тот мо-

158

мент, когда директриса под воздействием алкоголя теряет контроль над собой, она говорит, что все было хорошо до тех пор, пока не появилась Миранда со своим маскулинным стилем поведения. В ней очевидным образом проявляется злость из-за невозможности победить ту, которая для других была нежной девочкой, будучи в действительности самым настоящим монстром.

В конечном итоге, под влияние негативной психологии, запущенной Мирандой, попадает и сама директриса, которая также находит свою смерть на Висячей скале.

В действительности мы увидели интенсивную борьбу негативной психологии между двумя женщинами, развернувшуюся через пустой эротизм, который распространился на всех подчинявшихся им людей.

Те, кого наиболее затронул этот тонкий механизм, неизбежно приходят к самоубийству. *Всякий пустой эротизм ведет к черному вагинизму, после чего наступает ожидание смерти.*

"Черный вагинизм" — это поле притяжения, которому невозможно сопротивляться: оно модулируется как эротическая чувствительность между вагинами и захватывает психическую систему церебральной зоны, приводя, в конечном итоге, к появлению некрофилической навязчивости у более слабой или у обеих сразу.

Три типологии ошибок

Никоим образом не принижая значения всего того, о чем было сказано на первой синемалогии по данному фильму, я все же считаю, что сегодня кое-кто уже продвинулся в онтопсихологическом понимании настолько, чтобы не останавливаться на специфических трудностях, с которыми мы ежедневно сталкиваемся в жизни и которые зачастую не так легко уяснить.

Советую женщинам с помощью этого фильма постараться определить свою личную позицию. Каждая из вас может обнаружить свой персонаж, ориентируясь не на комплекс, а на типологию работы, профессионализма, и посмотреть, как остальные действующие лица вступают с ним во взаимоотношения. Мы видим, что в конце превалирует динамика комплекса, но почему одни переживают фрустрацию, а другие — подъем?

159

Посредственности выживают и пожидают лавры великих. Истинные потенциальные герои-победители исчезают — либо из-за физической смерти, либо из-за профессиональной фрустрации, либо из-за социального поражения.

Давайте теперь внимательно присмотримся к директрисе и постараемся выйти в нашем анализе за рамки чувственно-эротических игр. Как бы то ни было, этой женщине удалось создать учебное заведение высокого уровня, в которое лучшие семьи Австралии и Англии направляли свои лучшие надежды. Таким образом, эти молодые девушки обладали неординарным умом. Постарайтесь увидеть конечный результат действия, типологию расположения людей, а не только внешнюю игру: внимание к разуму действия. Директриса — ас в своем деле, и в игру вступает, в том числе, и эта карта.

Мы должны отойти от типологии невинности, благодати, красоты, паиньки-девочки, белоснежной поэтессы, отделиться от этих наслоений, которые не создают архитектуру разума жизни. Постараемся достичь эффективности ума, когда он есть, и понять, что происходит, когда ум не оттачивается в действии и не развивается. Следовательно, для точного анализа необходимо обладать в высшей степени критическим умом, действием высшего уровня. Жизнь есть там, где есть действие. Девушки, которых мы видим в фильме, кажутся очень милыми, но, в конечном счете, чем они руководствуются, под чьим влиянием находятся? Эта тяжелейшая игра наблюдается и поныне.

Часто женщиной, которая явно ошибается, управляет другая, кажущаяся невинной. Слишком легко забывают о семантическом поле, особенно об *опосредованном семантическом поле*: причина запускается, усиливается и, наконец, на третьей стадии феноменизируется. Внешний виновник — это всегда третья стадия, но истинного поджигателя фитиля не видно, он остается незапятнанным.

Необходимо изучить эту паутину, опутывающую все контексты, в которых взаимодействуют группы людей: это может быть семья, группа Друзей, подруг и т.д. Подобные ситуации случаются повсюду.

Ошибки, которые постоянно совершает человек, могут быть трех типов.

1). Ошибка, совершенная по собственной вине или из-за комплекса.

160

2). Ошибка, обусловленная провокацией другого, который заставил разозлиться; другой превалирует эмоционально, интеллектуально или каким-либо иным образом над субъектом и внутри него. Власть в ситуации можно удерживать, только пребывая в состоянии спокойной умиротворенности; другой не должен существовать, даже чтобы злить меня: я его изолирую. Если что-либо меня негативным образом заводит, это означает, что я сам попустительствовал этому. Другому удастся рассердить меня лишь потому, что я открываю ему путь в мою эмоцию, а вовсе не потому, что он силен или прав.

3). Ошибка, спровоцированная опосредованным семантическим полем. Это означает, что существует семантика, которая была отправлена, к примеру, из Рима, Нью-Йорка или Москвы, и прибыла сюда. То есть, при анализе ситуации человека, совершившего ошибку, обнаруживается, что на самом деле виноват другой, отсутствующий. В жизни такое происходит постоянно. Следовательно, необходимо обладать здравым смыслом, чтобы незамедлительно изолировать то, что является чуждым.

Итак, анализируя фильм, мы исходим из факта, что существует некий институт для благородных девушек, который успешно работает: ему поручено дело образования, культуры, совершенствование общества в такой огромной стране, как Австралия. Происходит нечто, что ломает честь, экономику, уничтожает личность и ее достоинство. Каждый из множества персонажей каким-то образом виновен, однако очевидно, что падение директрисы ведет к падению всех.

В жизни по-настоящему умный социальный деятель, оперирующий практической интеллектуальностью, уничтожается первым, если делает ставку лишь на свою хитрость. Такова жизнь: в социальной игре лучшие должны быть внимательнее других.

Женщины должны с особым вниманием отнестись к этому фильму, ибо он чрезвычайно тонок. Не будем останавливаться на ноже в торте: подобные вещи слишком очевидны, они — из области введения в онтопсихологию. Наиболее продвинутые и проницательные должны понять больше.

Анализ этого фильма можно осуществлять на трех уровнях.

1). Экранизация обыгрывает чрезвычайно редкое и необычное хроникальное событие. Для пущей необъяснимой загадочности, при-

161

водятся обрывки новостей, фраз; это вызывает у зрителя очень сильные эмоции, которые постепенно переходят во всепоглощающий страх, и он погружается в атмосферу, порожденную комплексами архетипа, негативной психологией и всем, что с этим связано. Весь сюжет фильма, как и любопытство к черной хронике, в сущности, активизирует негативную психологию, что приводит зрителей к регрессу. Эти ситуации, люди, в любом случае, загрязняют чистоту психической деятельности.

2). Что касается психологической стратегии — ясно, что мы должны сконцентрировать свое внимание на Саре. В обществе часто возникают ситуации, возбуждающие в нас жалость, сострадание, милосердие; впоследствии они же обуславливают цепочку несчастий, сильных разрушений, того, что не функционирует: из-за одного неполноценного человека рушится весь институт, ситуация, выгодная для многих. Больной или неполноценный слаб внешне, но в своей негативной психической форме тверд, как скала. Есть люди, которые из своего несчастья сооружают алтарь, чтобы казнить на нем других. Нужно помогать другим, но только не тем, кто из собственной ограниченности или собственных несчастий — какими бы они ни были — выстраивает право и повод для атаки того, кто лучше их. Это — самое преступное психическое извращение.

В такие ситуации попадают многие крупные социальные деятели в любой сфере — от коммерческой до научной. Им предоставляется интересный случай, начинают развиваться значимые отношения, основанные на чувствах. Чаще всего это происходит между женщинами, но иногда и между мужчинами.

Сара выстраивает чувственные отношения с Мирандой, хотя в действительности *у нее не было никакого повода для любви к Миранде*. Будучи вечной жертвой, Сара — ум отмщения настолько ригидный, что уже находится в стадии безжалостного возмездия. Мы знаем, что она выстрадала в прошлом, однако следует также посмотреть на то, как она вела себя. Например, побег из колледжа мог также быть способом вызвать в свой адрес поток обвинений.

Многие жертвы, или псевдожертвы, умеют выстраивать свои выборы таким образом, чтобы оказаться схваченными и обвиненными. В своих действиях они не стремятся достичь свободы и удовольствия, не используют всю полноту своей личности для того, чтобы добиться

162

эгоистической цели, а устанавливают псевдоцель, чтобы затем поймать на крючок, шантажировать, привести в смятение все авторитеты и людей, ответственных за данный социальный контекст.

Директриса совершает две главные ошибки. Первая — то, что из желания помочь, она берет к себе на работу подругу-соперницу, бедную, несчастную старую деву, которая сеет вокруг одни несчастья. Вторая ошибка заключается в том, что в колледже ко всем девушкам она относилась с нежностью, особенно к Миранде, однако думала, что одержала верх над «маленькой» Сарой. Что может приобрести женщина, подобная директрисе, в борьбе с двумя такими женщинами?

В психической борьбе не имеет значения, что с одной стороны выступает зрелая, удовлетворенная жизнью женщина, а с другой "черный растлитель"-подросток: *для психики нет ни возраста, ни социальных различий*. Встречаются дети с психической ригидностью, доходящей до самого что ни на есть дьявольского извращения. Для педагога терять время на то, чтобы изучать и анализировать их, уже означает занести инфекцию в свой ум, и, рано или поздно, ум "взрывается". Существуют странные связи в глубинах бессознательного: внешне слабый загрязняет мозг и поведение руководящего, того, кто управляет ситуацией: психотерапевта, врача, начальника и т.д. Мир полон такими примерами.

Самое лучшее, что можно было сделать, — это изолировать ситуацию и анализировать ее с абсолютной нейтральностью. Как только Сара просрочила с оплатой за обучение, директриса должна была отправить ее восвояси, а не упорствовать в сострадании, не гнуть свою линию, пока та не ощутила страх и не была сломлена. Какова цена этого эмоционального отношения? Следовательно, директриса ошибается из-за псевдожалости как к коллеге, так и к ученице.

Сара, в сущности, "загружает" и подставляет Миранду. Красивая, благоразумная, элегантная, поэтичная девушка структурируется самой некрасивой, самой бедной, самой несчастной. Создается этот контакт, который постепенно приводит к распаду общества, дело, да и саму девушку. Естественно, что в конце и Сара должна себя убить, так как *убийца никогда не может уклониться от роли жертвы*. Таково странное условие: тот, кто убивает, погибает от тех же несчастий, которые наслал на других. Инструмент разрушения

163

других останавливается на активаторе либо на уровне внешних событий, либо на уровне психики.

3). *В глубинах женской психологии содержится культура смерти*, которую часто можно наблюдать в действии: это сакрализация отдельных моментов, воспоминаний, ностальгии, определенной поэтики женственности, где статически стимулируется самоубийство. *Это*

паническое стремление к суициду, обусловленное не издержками комплекса вины или усталостью от жизни, а необходимостью ответа на тайный призыв в черный туннель психологии женщин определенного типа. Поэтому женщины лелеют внутри себя психологию такого типа, призывающую к самоубийству.

Необходимо быть очень внимательными к этой статической форме, так как ей достаточно дать маленькую уступку, чтобы она активизировалась. К примеру, когда женщина очарована собой, находится перед зеркалом, любит свое тело, волосами, изяществом, нужно дать расцвести этой благодати, но очень быстро, словно бегущая вода, не замирая, не оставаясь статичными. Пристально себя разглядывать, рассматривать что-то, что-то припоминать — значит провоцировать призывы мертвых, психические затмения, способствующие появлению внешнего несовершенства, которое другие превозносят как бог знает какое очарование или загадочность.

Рождаются тревога, необоснованные догадки, которые мистифицируют личность субъекта. Хотя и не сразу, а со временем, эта статическая форма расцветает и останавливается вокруг какого-нибудь образа, и тогда субъект вступает в фазу психологического старения. Как следствие, в дальнейшем, при обсуждении или наблюдении реальности, на все проецируется символика и потребность в смерти. Производится тематический отбор всего, что имеет отношение к танатическому смыслу существования. Иногда смерть — лишь одна из множества возможностей жизни, далеко не единственная: наряду с ней существуют и другие (удача, успех, счастье и т.д.). Это — одна из карт в колоде, и нужно уметь достойно ее разыграть.

Вслед за наступлением этой фазы обнаруживается контакт с монитором отклонения, который формирует в женском психическом контуре воронку притяжения до тех пор, пока не создаст точку, которая фиксируется и вращается, как сверло, как сирена, пронзительно гудящая в мозгу. Он поляризует человека, заставляя его считать, что

164

лишь это является реальностью: человек должен погрузиться в загадку утесов, черной лавы, чего-то древнего, существовавшего вечно. За холмами в фильме нет ничего метафизического: это всего лишь краски, которыми специально разрисован задний фон.

Действительно, существуют эти психические состояния, стремления к суициду, протекающие в форме экстаза и приводящие к псевдозагадкам, которые вдруг раскрываются, и субъект вынужден растративать себя впустую. В фильме очень хорошо показано это психологическое состояние, это парапсихическое окружение, которое нет-нет, да и заденет.

Очевидно, что Миранда уже была предрасположена к несчастью, так как несла в себе латентную шизофрению (это видно из того, как она смотрит, что говорит, как преподносит себя). У Миранды была психологическая предрасположенность, и, если бы это не случилось с ней там, произошло бы где-то еще. Обычно те, которые кажутся умнее, красивее, живее, выглядят немного рассеянными и отрешенными от реальности, влюбляют в себя, но на самом деле притягивают смерть.

Естественно, подобные ситуации чрезмерно усиливаются местным окружением и традициями. Классические романы изобилуют подстрекательством к этой танатической психологии. Культ смерти, суицида, черной психики, к сожалению, служит источником огромного числа литературных произведений и является инструментом распространения порока, негативности, самой гнилой психологии.

С помощью этой синемалогии я наметил общие моменты в обучении следующим стратегиям.

1). Не тратьте себя на споры с тем, кто неприятен. В контакте с танатической ригидностью можно легко подхватить внутреннюю инфекцию, загрязняющую собственную личность.

2). Когда вы видите человека, который ошибается, он — нечто вроде очередной "Миранды", и если вы хотите быть серьезными психологами, то *всегда смотрите, кто находится рядом с ними*. Без сомнения, в окружении найдется кто-то фрустрированный (ая), в тени, спокойный, услужливый, честнейший, безупречный.

3). Помните о том, что существует опасность психической статичности, которая часто встречается у всех женщин. Появляются какие-то весталки в черном, тени мертвых, вызывающие к неведо-

165

мым планетам, временам, прошлым цивилизациям. В конечном итоге, это лишь цвет, которым выкрашено основание одного из немногих механизмов монитора отклонения. Жизнь удивительна, но любит только тех, кто любит ее.

Внимательно отнеситесь к третьему аспекту, так как именно он со временем заставляет выбирать жизнь по глупому, использовать того, кто ошибся, как предлог, чтобы завоевать право убить себя. Вначале он проявляется как насилие над другими, но, в конечном итоге, это способ найти оправдание для самоуничтожения. И это — не игра жизни. Следовательно, необходимо избегать, даже в мелочах, эти психические формы поведения, которые затем обретают конкретность в ежедневном поведении, из-за чего женщина становится ревнивой, стремится обладать и приходит к регрессу, теряя свою вершину действия в мире.

Интересно вернуться к тому моменту фильма, когда молодой человек засыпает и во сне видит то, что произошло на самом деле. Увидеть в сновидении истинную картину событий, сопутствовавших той трагедии, — вполне нормальное и ничуть не придуманное явление: *места сохраняют самые сильные последние события*, они несут информацию о них в лингвистических структурах, раскрывающихся посредством сновидений, галлюцинаций или имагогики.

Часто люди утверждают, что предвидели события. Тот, кто предвидит, находится под воздействием негативной психологии. Предвидеть можно только вред, так как он составляет часть стереотипа, судьбы или же встроенного диска. Первое, что нужно сделать, — освободиться от этого воздействия монитора отклонения; затем, если то, что вы видели во сне, касается вас, выстраивайте день так, чтобы это несчастье или встреча не состоялись. Рок или предвидение фактов всегда негативны, но все можно изменить, если не оставаться по-глупому верными тому, что было раскрыто.

166

Поднимая красный фонарь // *The red lantern* // *Dahong dengiong gaogao gua raise*

Режиссер: <i>Цанг-И-Мо</i>	Сценарий: <i>по роману Су Тонга "Жены и наложницы"</i>
В главных ролях: <i>Гонг Ли, Ма Чин Ву, Хе Кай Фай, Йин Шуиуан</i>	Производство: <i>ERA, China film Corporation Corp., Гонконг, Китай, 1991 г.</i>
Композитор: <i>Цао Зи Пинг</i>	Продолжительность: <i>126 мин.</i>
Оператор: <i>Цао Фей</i>	Призы: <i>"Серебряный лев" Венецианского кинофестиваля, 1991 г.</i>
Сюжет: <i>этот фильм, запрещенный к показу в народном Китае, рассказывает о событиях, которые разворачивались там в двадцатые годы XX столетия. Четверо жен Чена (Ву), в том числе вновь прибывшая двадцатилетняя девушка (Ли), решившая выйти за него замуж, спасаясь от нищеты, каждый вечер ожидают очередного решения своего мужа: от того, перед чьими покаями он прикажет зажечь красные фонари, зависит, с кем из них этой ночью он разделит ложе.</i>	

Фильм начинается довольно длительным показом главной героини на переднем плане в сопровождении навязчивой музыки. Уже первые его кадры указывают на дальнейшее развитие сюжета: фиксированность куклы. Согласно технике интерпретации, используемой в онтопсихологической синемалогии, первая сцена задает психологическую тему всего фильма, о которой в процессе просмотра не следует забывать: в ней сосредоточена вся его реальность, выходящая за рамки эмоциональной окраски отдельных эпизодов.

С первого образа все происходящее в фильме подчиняется исполнению стереотипов: сначала демонстрируется схема рефлексивной матрицы, а все последующие перипетии фильма — ее претворение в жизнь.

Даже с технической точки зрения этот фильм очень точен: все его действие развивается в замкнутом пространстве, что в совокупности с выбранным сюжетом прекрасно передает ощущение "психологического внутреннего мира". Кроме того, дом символизирует женщину в ее интимности. Таким образом, мы понимаем, что стереотипность, показанная в фильме, относится к женщине.

167

События фильма разворачиваются в китайском доме, где господствует полигамия: мы видим четырех жен хозяина дома, различающихся по возрасту и уровню образованности. Самое значительное событие для каждой из них происходит в конце дня, когда хозяин объявляет, где сегодня зажгутся красные фонари, то есть с кем он проведет очередную ночь.

"Первая госпожа", самая старшая - традиционная жена и домохозяйка. Она чувствует себя уже вне борьбы и к остальным относится несколько отрешенно, немного по-матерински.

"Вторая госпожа" тоже уже немолода; она делает все возможное, чтобы снискать доверие вновь прибывшей, четвертой жены. Именно вторая жена приведет ее к трагедии, притворяясь лучшей подругой и душеприказчицей. Борется она коварно, нанося удары ниже пояса, которые оказываются смертельными именно из-за того, что другая не видит в ней врага.

"Третья жена", в прошлом - известная лирическая певица, не смиряется с появлением новой жены, отодвинувшей ее на второй план, и открыто борется с ней за внимание мужчины. В своей бунтарской стратегии она изменяет мужу с врачом, посещавшим его дом, и, в соответствии с существующими традициями, ее лишают жизни.

"Четвертая жена", молодая студентка из университета, пережив все унижения, вызванные ее положением заброшенной жены, и, будучи втянутой в жестокую, бесполезную, бессмысленную борьбу, сходит с ума. Ее заменяют "пятой женой", как будто давая понять, что игра продолжается вне зависимости от судьбы очередных марионеток.

Все женщины, независимо от предпочтений хозяина-мужа, живут в одном большом доме с внутренним двором - этот образ символизирует матку, - вокруг которого располагаются их личные покои.

Той, в чьих покоях будет ночевать муж, предстоит массаж ступней, который будет делать старуха. Мы знаем, что старуха представляет собой точную реальность женской психологии, и тот факт, что она готовит женщину к встрече с мужчиной, чрезвычайно показателен: каждая из них сначала "массажирется" старухой и лишь затем проживает собственную сексуальность, но лишь так, как ее к этому подготовили.

Четыре вида негативной женской психологии

Эти четыре женщины — не различные персонажи, а лишь "четыре цвета" одного изображения, то есть единая стереотипность, распадающаяся на четыре цветовых составляющих: каждая из них обрисовывает контур изображения, а все вместе при совмещении друг с другом они дают картину единой шизофрении, представленной в четырех видах. Этот набор из четырех цветов обуславливает скрытую шизофрению любого женского поведения, образуя основу, которая неизменно влечет за собой отклонение.

Существуют четыре модальности негативности любой женщины.

1. Верная: внешне — само совершенство, но в действительности заставляет другого ошибиться: она всегда находится в ожидании ошибки другого. Это женщина типа "дом и церковь", которая своей верностью постоянно шантажирует мужа. Своим моральным ригоризмом в действительности она сеет и взращивает вокруг себя зло.
2. Ревнивая: та, что нуждается в вине другого. Это тип женщины, которая ради задуманной цели, — прибегая к услужливости, притворной любезности, сводничеству и неудачным советам, — сблизается с другими и подталкивает их к ошибке, "информируя" их либо семантически, либо посредством внешних фактов.
3. Неверная: та, что ошибается, совершает проступок. Она разрушает саму себя, меняя одну постель на другую. Она - не явная проститутка, а всего лишь женщина, которая изменяет с другими, чтобы отомстить своему мужчине. Протестуя против своего положения, она предает и опровергает мужчину, но ценой всего своего эротизма.
4. Сумасшедшая: женщина в состоянии шизофрении, модальность которой включает в себя три предыдущих типа. Это та, которая, испробовав все пути, впадает в истерию высшей формы и сходит с ума, теряет ощущение реальности. Оказавшись захваченной собственными навязчивыми мыслями, она утрачивает объективность восприятия вещей, и все то, чего она желала, но что в действительности не произошло, превращается в безумие внутри ее мозга.

Эти модальности можно обнаружить в фильме у четырех жен хозяина; у каждой из них число действующих модальностей меняется от одной до четырех. Эти модальности прокручиваются, то есть циклично действуют, либо в одной женщине, если в ней их

сразу четыре, либо в нескольких женщинах, но, тем не менее, стереотипность остается единой.

В этом состоит правило любого комплекса: либо он развивается в одном человеке, либо распределяется на многих людей, к примеру, на мать, дочь, учительницу и психоаналитика. Когда подобный квартет объединяется, он действует настолько слаженно, как если бы речь шла об одном человеке.

Итак, поведением женщин в фильме руководит один стереотип; это выражается в том, что ни для одной из них он не является полезным. Каждая движет его вперед во вред себе.

Согласно логике здорового эгоизма, нет никакого смысла в том, чтобы человек со всем участием и страстью действовал во вред себе. Смысл начинает появляться, стоит только увидеть за поведением определенного типа неизбежное исполнение психомеханического стереотипа, который, будучи запущенным, должен пройти весь заданный маршрут. Рабство, в котором живут

четыре женщины, несмотря на конкретную внешнюю власть, представляет собой лишь внутреннюю западню, но никак не социальную.

Схема любой патологии выходит за пределы отдельного человека: это универсальный психический стереотип, не зависящий от человека, в котором он воплощается, феноменизируется. Жизнь человека зависит от того, как комплекс идентифицирует события, а не от того, какова истина. Комплекс улавливает и понимает события, исходя из проекции стереотипов, а субъект выбирает и комплексуально подстраивается под ситуацию — такую, какой он ее видит. Любые рассуждения человека неизбежно продиктованы стереотипом. Матрица создает культуру, память человека. Она представляет собой плагиат¹¹, осуществляемый взрослым во внутреннем мире ребенка. Она не обязательно негативна: это лишь стереотип.

Чтобы понять свой монитор отклонения, женщина должна понять собственную стереотипную модальность. Данная типология, однако, представляет собой второй этап, на первом месте стоит онто

¹¹ "Плагиат" означает определять или характеризовать другого согласно Матрице. Поэтому под этим термином следует понимать психоэмоциональное влияние, структурирующие способы и манеру поведения какого-либо человека. Подробнее см. А. Менегетти. *Онтопсихология и психическая деятельность. "А что если это клиент осуществляет плагиат по отношению к психотерапевту?"*. - М.: ННБФ "Онтопсихология", 2000. *Прим. пер.*

170

Ин-се, у которого нет подобных модальностей. Потеря онто Ин-се формирует предрасположенность к шизофрении — в явной или скрытой форме — в соответствии с одной из этих модальностей.

Женщина разрушает себя только через эротизм, поскольку именно в нем сосредоточена ее главная сила. Ум питается биологическим порядком. Сексуальные отношения высокого уровня — это не потребительский секс, а рождение действия: в таких отношениях мужчина объединяется с женщиной, чтобы дать энергии высшую интенциональность для действия. Между двумя разворачивается процесс взаимной эволюции.

Без значимого мужчины женщина не может развиваться. В конечном итоге, она вынуждена в это поверить, если хочет создать саму себя. Речь может идти и об идеальном мужчине, то есть о запуске некоей победной идеи, даже при отсутствии сексуальных отношений: мир жизни не следует рассматривать в свете стереотипов. В таком случае в психотерапии необходимо выявить "запускающего", и, если он достоин этой роли, его следует уважать.

Смертельная ошибка всегда кроется в сексе. Если женщина внимательна к своей сексуальной жизни и проживает ее упорядоченно, она не может ошибиться на психологическом уровне. Секс — это всегда всеобъемлющий грех, его можно коснуться мыслью, пальцем или половым актом, но он всегда смертелен. Самые серьезные ошибки процесса становления, после которых человек уже не сможет подняться, всегда носят сексуальный характер. В секс жизнь заложила нечто большее, поэтому именно секс в большей степени оккупирован монитором отклонения. За самыми крупными ошибками, совершенными против жизни, всегда стоит ошибка в сексуальной жизни: секс имел место тогда, когда этого не следовало делать, потому что в таком сексе содержалась смерть. Секс всегда имеет четкое направление: если он не проживается точным образом, природа этого не прощает. Нельзя предавать эротическую интенциональность. У нее всегда имеется свой естественный природный адресат: с ним ты растешь, а с другим — умираешь, даже если это не отвечает системному порядку. Таково противоречие между порядком жизни и системой. Кроме того, комплекс женщины питается ошибками мужчины.

Необходимо управлять своей жизнью как пророчеством бытия, а не как повторением системы. Быть пророком бытия — это выбор и

способность. Великий ум не может питаться посредственностью. Поняв собственную матрицу и собственный стереотип, необходимо развивать собственное познание за счет подходящих действий, которые являются созидательными энергетическими движениями, лимфой для Ин-се.

Стереотип также создается благодаря действиям определенного типа. Необходимо отслоить его с помощью действий, которые создали бы контрпривычку. Следовательно, нужно устранить определенные особенности, провоцирующие временный спад жизнеспособности, после чего субъект тотчас восстанавливается. На самом деле эти "мелочи" по прошествии значительного времени провоцируют распад личности, и человек уже не может больше являться носителем ценностей.

Ошибка обедняет защитную систему нашего единства действия. Любое вмешательство — как человеческое, так и внеземное — происходит лишь после того, как субъект сам нанесет себе рану собственной экзистенциальной ошибкой.

Роковое влечение *Fatal attraction*

Режиссер: <i>Эдриэн Лайн</i>	Сценарист: <i>Джеймс Диарден</i>
В главных ролях: <i>Майкл Дуглас, Гленн Клоуз, Энн Арчер, Луис Смит</i>	Продюсер: <i>Стэнли Р. Джаффе, Питер И. Бергер</i>
Оператор: <i>Говард Этертон</i>	Производство: <i>Stanley R. Jaffee Sherry Lausing, Paramount, США, 1987.</i>
Композитор: <i>Морис Жарр</i>	Продолжительность: <i>119 мин., цв.</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1987 г.).</i> Номинации в категориях: <i>"Лучший фильм" Стэнли Р. Джаффе, "Лучший режиссер" Эдриэн Лайн, "Лучшая актриса" Гленн Клоуз, "Лучшая актриса второго плана" Энн Арчер.</i>	
Сюжет: <i>спокойной семейной жизни юриста Дэна Гэллахера (Дуглас) приходит конец после мимолетной связи со случайной знакомой Алекс (Клоуз). Быстро обо всем забыв, Дэн даже и не предполагает, на что может решиться женщина, лишившаяся предмета страсти.</i>	

Этот фильм — борьба двух женщин, в которой отсутствующая женщина наиболее опасна, поскольку, находясь в строке, она выходит чистенькой из своей смертельной игры. Другая же, находясь на виду и являясь объектом для пересудов, естественным образом становится жертвой. Мужчина здесь — всего лишь марионетка в хитросплетении женских интриг.

Любовница — представительница психологической типологии, которая характерна для достаточно продвинутых и чрезвычайно умных женщин (однако, в той или иной мере, встречается у всех женщин): она привлекает мужчину и обладает им как предметом. Иногда в сновидениях может появиться женская фигура с рыжими волосами — это может быть и девочка, и старуха, — убеждающая женщину выстраивать свое поведение определенным образом, и по пробуждении женщина верит, что реальность такова, какой она была представлена ей во сне.

Жена только с виду бедная жертва: в действительности она выстраивает и стимулирует обстоятельства таким образом, чтобы произошло убийство или самоубийство. Все служит средством для оправдания того, на что индивид был комплексואльно запрограммирован в

собственной экзистенциальной структуре. Однако в конечном счете индивид обычно оказывается виноват, и речь вовсе не идет о самозащите.

Образы фильма несут в себе сильнейшие эмоции, кажущиеся человеческими, однако, в действительности "накачанные" для их использования и потребления монитором отклонения. Фильм активизирует шизофрению, которая и впоследствии продолжает усиливаться в каждом зрителе, так как происходящее в нем запускает "пластинку" его ментальных образов. В конечном итоге человек превращается в марионетку. Самый важный психотерапевтический аспект данной синемалогии состоит в следующем: *наши недоработки в отношении самих себя роковым образом притягивают к себе другие несчастья.*

Глава вторая. Мужская психопатология

Поющие в терновнике // *The thorn birds*

Режиссер: <i>Дэрил Дьюк</i>	Сценарий: <i>Кармен Кальвер по роману Колин МакКаллоу</i>
В главных ролях: <i>Ричард Чемберлен, Барбара Стенвич, Рейчел Уорд, Джин Симмонс</i>	Производство: <i>David L. Walper Stan Margulies в сотрудничестве с E. Lewis Production e Warner Bros, Австралия, 1983 г.</i>
Композитор: <i>Хенри Манчини</i>	Продолжительность: <i>485 мин. (теленовелла)</i>
Призы: <i>Премия Эмми за лучшую женскую роль (В. Стенвич), за лучшую женскую роль второго плана Дж. Симмонс), лучшую мужскую роль второго плана (Р. Килей)</i>	
Сюжет: <i>маленькая Мэгги (Уорд) переезжает к своей богатой родственнице (Стенвич) в Австралию. Там она знакомится с молодым приходским священником (Чемберлен) и влюбляется в него. Став взрослой, она продолжает любить его, однако отец Ральф отвергает ее любовь и остается верным своему призванию. Позднее они встречаются во время путешествия и проживают краткие, но бурные отношения. После этого отец Ральф возвращается в Рим, чтобы продолжить карьеру и стать кардиналом, не подозревая о существовании сына, о котором он узнает от Мэгги лишь в день своей смерти.</i>	

Этот фильм завоевал огромные зрительские симпатии во всем мире. Когда что-то настолько всех увлекает, вызывает столь сильные чувства, очевидно, что эта вещь отражает универсальный комп-

176

лекс или стереотип. Давайте посмотрим, что скрывается за действием этого фильма.

К сожалению, культура, которую мы впитываем, основана на мониторе отклонения, а значит, на комплексе и отчуждении, за что мы и расплачиваемся болезнями. Человека приводит к несчастьям не другой человек: его убивает то, что сознательные намерения "Я" не позволяют Ин-се способствовать самоидентификации человека как личности в собственном единстве действия.

В сущности, глубинная проблема этого фильма — *извращенность мужчины*. В любой ситуации главный герой фильма хитроумно плетет вокруг себя тончайшую паутину, сохраняя при этом ее

основной рисунок, просматривающийся уже в самом начале. Мы видим мужчину, который, проходя через множество людей и жизненных ситуаций, неизменно остается в неприкосновенности: он никогда не дотрагивается до людей, никогда не вмешивается в их дела, постоянно находится "вне".

Автору этого романа, без сомнения, прекрасно известна психология религиозности определенного типа. Мужчину из фильма можно охарактеризовать как "мужчину-кобру"¹.

В фильме отражены многие аспекты: отношения бабушка-внучка (или отношения тех, кто выступает в роли бабушки и в роли внучки), отец-сын, самые привычные комплексы, обычная двойственность, мученица-мать, антагонизм.

Во всем этом прослеживается одна постоянная: абсолютное отсутствие серьезных, откровенных отношений. Только в последних эпизодах можно обнаружить чистосердечие (плач, драка и т.д.). Эта девочка, поведение персонажей фильма, все эти душераздирающие тревожения, "причуды" неожиданно нахлынувшей романтической любви, всегда такой трогательной, волнующей, — все это движение по пути лицемерия.

¹ Краткое описание типологии "мужчины-кобры" (или иначе — психологии "формы"): мужчины такого типа обладают особой психической грубостью, привлекающей жертву. Сам по себе такой мужчина не опасен (его удар подобен укусу кобры): опасным его делают другие, которые видят его таким. Он вносит ощущение страха, внутренней угрозы, психического насилия, осуществляемого посредством стереотипов. Они способны на господство только при соответствующих условиях, обеспеченных социальным "Сверх-Я" в какой-либо его форме. См. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ. соч.

177

Фильм показывает нам "безоблачное" детство: чем более невинным выглядит детство, тем интенсивнее в нем происходит инкубация извращения, направленного против человеческой души, ума и жизни, против подлинного желания быть, чувствовать себя хорошо, любить самих себя и изнутри себя постигать меру любви к другим.

Ключевым эпизодом всего фильма является момент, когда священник берет девочку за руку, а старая владелица поместья за этим наблюдает.

Этот миг говорит о том, что старая история повторится вновь: "И я девочкой была влюблена в одного священника, который затем стал кардиналом". Да и мать этой девочки тоже родила своего первого ребенка от "священника". Не следует рассматривать фигуру священника исключительно в религиозном контексте. Неважно, во что он одет: прежде всего, он — человек, который ради поддержания собственной роли постоянно предает жизнь. Он призывает жизнь, подпускает ее к себе, но затем подавляет ее.

Итак, эпицентром всего фильма является то мгновение, когда старая женщина распознает и семантически усиливает ту игру, которая отравила и превратила в ад весь ее внутренний мир. Она как будто бы говорит: "Я проклята, так пусть же мое проклятие падет и на других!".

С этого момента все повторяется, превращаясь в кровавую, беспощадную борьбу между старухой и священником.

Священник ужасен, когда говорит: "Я принадлежу Богу; я прежде всего священник, абсолютно и навсегда". Нет, он говорит вовсе не о божественном творце человечества: в его словах — лишь бог-роль, символ непрекращающегося отчуждения.

Между прочим, я должен вам сказать, что во многих случаях религиозное призвание в своей основе продиктовано фрустрацией нелюбимого матерью ребенка. Внутри себя он пытается взять

реванш за счет того, что любим тем, кто стоит выше, чем вся его семья, чем его мать, чем все человечество, а именно, Богом. Он становится избранным сыном Бога, чтобы осуществлять свою добрую, ласковую, спасительную месть, основанную все на той же мстительной любви.

178

Священник не способен любить, ибо все его призвание рождается из мести, ненависти. В конечном счете он остается привязанным к матери, но она должна его любить как зависимая, будучи его слугой. Он никогда не созреет для равных отношений.

Мужчина побеждает внешне. В частной жизни им играет женщина.

В финале игра кардинала уже завершена, и он должен умереть: он был великолепной марионеткой.

Этот бог, в котором мы готовы видеть отца, спасителя, творца, на самом деле является богом, который постоянно убивает. Он творит себе марионеток для поддержания в человечестве стадного духа, чтобы свести всю креативную критику и способность человека к общепринятой посредственности, то есть к ролям, заповедям, застывшим законам, традициям, возвращению прошлого, неизбежности того, что ничто не меняется, и что душа всегда попадает в ад.

В конце кардинал говорит об этом, хотя и прибегает к иносказательной форме. В оригинальной версии притчи говорится о соловье, чье пение становится тем прекраснее, чем сильнее его сердце пронзает острый шип: чем глубже он проникает в грудь, а значит, в сердце, тем более душераздирающим становится пение соловья.

В моей интерпретации это означает, что монитор отклонения способен нарушить работу человеческого мозга и ума в той мере, в какой ему удастся с помощью собственных образов и схем разбередить человеческие эмоции.

Сердце настоящего человека любит и умеет давать, ибо так оно порождает больше жизни. Я даю, потому что ты делаешь меня больше: если я даю тебе, то я тоже живу тем, что ты есть и, следовательно, становлюсь².

Чем больше человек верит законам и подстраивается под них (законами могут служить принципы академической науки, тайного общества, религиозного, теологического или философского течения), тем большую силу набирают эти схемы или модели поведения. Они усиливаются в той мере, в какой им удастся вызвать в человеке героические, лирические, экзистенциальные терзания.

² См. А. Менегетти. Психология лидера. "Уметь давать, чтобы быть". — М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001.

179

Когда мы видим человека, убивающего себя и отказывающегося от определенных инстинктов из-за любви к какой-то идее, перед нами сказка про соловья, который, лишая себя жизни, поет лучше. Однако в конце сказки его пение так никому и не помогло.

Одна фраза главного героя буквально задевает за живое: "Мы знаем, что убиваем себя, мы знаем, что пронзаем себя шипом, да, мы это знаем..." — повторяет он четыре раза — "но все равно мы это сделаем". Это одна из тех вещей, о которых я часто себя спрашиваю: человек знает, что причиняет себе вред, — пусть даже пассивно, в форме ханжества, инфантилизма, — что он извращен; так почему же, зная об этом, он продолжает делать все по-старому? Если он знает, значит, внутри него сохранилась какая-то часть, в которой он свободен, в которой мог бы все изменить, — так почему же он этим не воспользуется?

Причина — в *мониторе отклонения, создающем иллюзию власти*, даже если это будет всего лишь власть, описанная в сценарии, власть марионетки, исполняющей заданную роль.

Перед лицом смерти, когда все уже позади, с уст кардинала слетает несколько правдивых слов, но уже слишком поздно. Он сказал "да", потому что хотел власти, хотел быть кардиналом.

"Кардинал" означает: быть главным внутри порядка. Кардинал — это совсем не то, что президент страны или министр: он вовлечен в высшее действие Святого Духа, приближен к единственной власти, заслуживающей доверия в этом мире, — конечно, согласно его собственной идеологии.

Следовательно, действия главного героя были направлены на достижение вершин в системе, самого высокого положения в хитросплетениях режима. Это стремление к власти над другими. Желание достичь вершин ради того, чтобы командовать, или ради всеобщего признания уже говорит о ментальном искажении.

То, что позволяет человеку стать намного выше "центра управления", — это вовсе не совершенство: напротив, такой человек уже вышел из великой игры существования.

Настоящий человек знает о своем величии в вечности, и это знание соразмерно тому, как он живет и работает день ото дня: насколько он ежедневно соблюдает собственный интерес, эгоизм, здоровье.

180

Старая женщина сразу осознает ситуацию, которая идет к ней в руки, и вступает в борьбу, дерзко принимая на себя даже роль сатаны, чтобы только разрушить игру. С первого взгляда она распознает в священнике безукоризненную форму мужской извращенности и тут же вступает в бой.

Молодая девушка, старая женщина и священник представляют собой всего лишь различные точки одной диалектики. *Компьютер отклонения устанавливает различных персонажей, которые затем начинают взаимодействовать друг с другом.* Главное, чтобы человеческий ум был надломлен, отклонен и выведен из поля своей реальной деятельности. Все действующие лица в этом фильме — роботы, марионетки.

Чтобы проанализировать мужчину такого типа (или робота), необходимо оценить плоды его труда, а также вспомнить некоторые критические положения онтопсихологии. Его жизнь не принесла ни одного здорового плода, и в этом он негативен. Даже его сын — и тот умирает. Он культивирует благо, отдается делу, но ничего не производит.

Бедные крестьяне, по крайней мере, производили богатство. Он же в итоге забирает и это: деньги, поля, самую большую любовь, которую породила эта семья, но никому никак это не компенсирует.

Его главная тактика заключается в следующем: в любой ситуации он умеет прикрыться *патерналистской идеологией*.

В самых сильных эпизодах фильма ему всегда удастся привести действие сердца в соответствие с более высокими рассуждениями: он способен понимать больше, чем окружающие его люди, ему удастся перейти на уровень более возвышенной любви, чем та, в которой нуждаются они, то есть, в конце концов, он умеет давать "выходящее за пределы" того, что они могут предложить, или того, на что они могли бы претендовать. И когда до него почти дотягиваются, он оказывается недоступен, ибо стоит выше их.

Этот мужчина всегда играет, оставаясь на возвышении, но никогда не идет на контакт. Он постоянно находится "за пределами". Единственный раз, он изменяет себе перед смертью, когда сидит в своем кресле, и его "сжигает" инфаркт.

Даже когда он нарушает собственный закон, он первым об этом заявляет, называя себя несчастным грешником, не заслуживающим ни любви Христа, ни любви своего собеседника. Он успел

181

вырыть себе могилу, прежде чем его обвинят: он все время чуть выше других.

Его постоянное устремление крылось не в желании обладать телом, вагиной, любовью, женщиной, посвятившей себя ему: *от женщины он желал получить только сердцевину ее души*. Все вокруг него пропитано напряжением без контакта: это сублимированный вампиризм.

Если бы у женщины был мужчина, подобный этому, и она отдала бы ему все, что только может дать женщина, ему все равно бы этого не хватило: ему требуются мучения, самоистязание, смерть.

Мужчины такого типа часто встречаются среди политиков, преподавателей, психологов, психоаналитиков, священников, врачей. Они создают некую видимость совершенства, чтобы заполучить самую сердцевину женской души. Мужчина для них не существует — он уже преодолен.

Все женщины, стремившиеся поймать главного героя фильма на крючок сексуальности, потерпели неудачу. Его достигает лишь одна женщина, которая обладает богатым внутренним миром, но за это ей приходится пустить в расход сокровенность собственной души.

Такой мужчина представляет собой воплощение монитора отклонения (когда его игра закончена, приходит конец всему). Он является олицетворением того, что стоит выше рациональных ценностей окружающего его социального контекста, в топике веры, философии, преподавания или медицины, то есть любого ответвления высшего знания. Его шизофрения успешно находит выход в социальном вампиризме. Почти явный шизофреник желает не обладания, а внутреннего признания, чувственной связи. Например, ему не нужны автомобиль или деньги, сами по себе, они ему нужны как средства формирования чувственного повиновения. В этом фильме также много говорится о различного рода послушании.

Распознать такого мужчину можно только одним путем — с помощью семантического поля. Ничего, кроме желания отдавать ему, от него не исходит. Однако речь идет не о том, чтобы отдавать на уровне эмоций, а о *ментальной потребности*, потребности в стремлении к совершенству, в том, чтобы быть первым в уважаемом "Сверх-Я", в блестящем "Сверх-Я", которое исторически признается высшим.

182

В имагогике или вещих снах он предстает в образе пустого монашеского одеяния, ехидной ухмылки, змей или же непосредственно как механическое устройство, которым в действительности и является. Таким образом, он сразу же причисляется к негативному.

Субъекты такого типа происходят из жизненных неудач, которые они претерпели в детстве: были не так успешны в игре или в драке, как их сверстники, не имели успеха у девочек или в семье. Впоследствии в результате таких неудач у субъекта формируются чуть ли не врожденные высочайшие амбиции, постоянно вынуждающие занимать первые места где бы то ни было: в полиции, комитетах, политике.

В нем заключена следующая константа: предоставленный самому себе в необходимости производить, трудиться в первых рядах, то есть быть непосредственным производителем, он в буквальном смысле оказывается к этому неспособен.

Настоящий руководитель даже в одиночку делает то же, что и другие, то есть может производить сам. Он также умеет направлять силы других на достижение наибольшего результата. Мужчины же такого типа, наоборот, умеют говорить, поддерживать различные законы или обоснования, однако в одиночку они не могут ничего сделать, их сковывает страх: в изоляции они тускнеют.

Согласно динамике развития фильма, кардинал умирает вслед за сыном, потому что восстает женщина. В глубине души она его любила, однако, многого ему не простила. Кроме того, когда она говорит ему "нет", он еще сильнее заболевает. И все же впоследствии она переходит к отмщению.

Как подобие человека, как робот, он умирает, однако продолжает свое существование в традициях, которые расцветают новыми красками в извращенных политиках и религиозных деятелях. Все та же женщина будет прокладывать путь социальному "Сверх-Я". Исходя из этого, в жизни она примет на себя роль либо старой матери, либо молодой девушки, однако рефлексивная матрица не будет разрушена.

Действительно, если бы действие фильма продолжилось, то мы увидели бы, что дочь главной героини, отправляющаяся ради собственного роста в Англию или в Рим, влюбилась бы в какого-нибудь священнослужителя или в мужчину с подобной типологией, в то время как муж оставался бы только прикрытием. И так без конца.

183

Увиденное нами в фильме представляет собой реальность, ежедневно проживаемую нашим обществом. Вот что происходит в тылу: люди, наделенные огромной властью, ежедневно управляются стратегией, низводящей все до узких рамок отношений мужчина-женщина, дети и т.д.

Большой монитор отклонения со своими маленькими марионетками, размещенными в нужных местах, разыгрывает великую трагедию человечества. Неизменным является то, что эти мужчины, наделенные властью, оставшись одни, испытывают сильнейший страх. Стоит такому политику, являющемуся объектом всеобщего внимания, остаться наедине с самим собой, как его полностью парализует страх. В то же время при контакте с массами этот же политик заставляет трепетать, заряжается энергией, усиливает комплексы, укоренившиеся в сознании тысяч "маленьких" людей.

Способность к сознательному извращению культивируется в маленьком кругу семьи. Чувственные тылы кардинала, который в Риме был непогрешимым стратегом и великим святым, располагались в Австралии: оттуда он управлялся и подпитывался своей негативной психологией. Тех двух-трех встреч было достаточно, чтобы поддержать чувственную основу рефлексивной матрицы, которая есть и у каждого из нас.

Мы многое узнаем и через многое проходим, однако, рефлексивная матрица всегда одна и та же: "Мама — только одна". За счет обработки рефлексивной матрицы монитору отклонения удастся держать в подчинении человеческий разум.

Метанойя заключается в том, чтобы вернуть себе собственный мозг и мышление посредством прозорливого и упорядоченного управления всеми мелочами каждодневной жизни. Очень просто управлять жизнью на макроскопическом уровне: *это в ближайших к нам вещах мы программируемся на потери.*

В сущности, человека уже можно считать победителем, если ему удастся одержать победу в своем семейном окружении, в четырех-пяти отношениях, составляющих его частную жизнь³. Под "семьей" следует понимать и ту, которую человек, вырастая, создает сам, ибо в ней люди продолжают вести себя согласно рефлексивной матрице, тем самым все больше ограничивая друг друга.

³ См. А. Менегетти. Психология лидера. Указ. соч., с. 43-52.

184

Именно факты личной жизни, фантазии маленького отдельно взятого человека определяют способность или неспособность к действию, к решительным шагам, к успеху в нашей индивидуальной жизни.

В фильме мать исподволь советует дочери убежать, вырваться из этого "проклятия". Но она говорит об этом совершенно не так, как нужно, ибо сама втянула дочь в этот круговорот. Ошибка Мэгги заключается в том, что она возвращается к кардиналу: это — возвращение к роботу.

Глава третья. Психопатология любви

Город женщин // *The thorn birds*

Режиссер: <i>Федерико Феллини</i>	Сценарист: <i>Федерико Феллини и Бернардо Джаппони</i>
В главных ролях: <i>Марчело Мاستроянни, Анна Пруцнал, Этторе Манни, Берне Стивджерс</i>	Оператор: <i>Джузеппе Роттуно</i>
Музыка: <i>Люис Бакалов</i>	Производство: <i>Opera Film Produzione (Рим), Gaumont (Париж:), Италия/Франция, 1980 г.</i>
Призы: <i>Серебряная лента за лучшую режиссерскую работу, лучшую операторскую работу, лучший сценарий, лучший художник по костюмам.</i>	Продолжительность: <i>145 мин., (цв.)</i>
Сюжет: <i>фильм представляет собой сон мужчины средних лет (Мастроянни), который следует за девушкой, встреченной им в поезде (Стивджерс) и попадает в Город женщин. Вместе с другим мужчиной он вспоминает историю отношений с противоположным полом.</i>	

В этом фильме мы наблюдаем ничем не прикрытое изображение коллективной и универсальной шизофрении, характерной для женщины любого возраста, а также мужчины-ребенка, который, будучи зависимым от этой ситуации, полностью утрачивает активную жизненную позицию. Мужчина оказывается всего лишь местом для разгрузки латентной шизофрении женщины.

Главные обвинители феминистского суда представляют собой проективный приговор, который таким образом выносится сегодняшней депрессивной ситуации, царящей внутри женской психологии.

Красная пустыня // *Deserto rosso*

Режиссер: <i>Микеланджело Антониони</i>	Сценарист: <i>Микеланджело Антониони и Тонино Гуэрра</i>
В главных ролях: <i>Моника Витти, Ричард Хэррис, Карло Кьонетти, Ксения Вальдери</i>	Производство: <i>Film Duemila Cinematografica Federiz (Рим)fFrancoriz (Париж:), Италия/Франция. 1964 г.</i>
Музыка: <i>Джованни Фуско, Витторио Джелметти</i>	Продолжительность: <i>120 мин., цв.</i>
Оператор: <i>Карло ди Пальма</i>	Продюсер: <i>Антонио Черви</i>
Призы: <i>Золотой лев Венецианского кинофестиваля; премия FIPRESCI; Серебряная лента за лучшую операторскую работу.</i>	
Сюжет: <i>Джулиана (Витти), семейная женщина, неудовлетворенная своей социальной и личной жизнью, пытается найти спасение от безразличия мужа в любви с горным инженером Корrado (Хэррис), но и здесь она встречает равнодушие, что приводит ее к еще большему кризису: мечта убежать на пустынный берег моря является прикрытием ее внутренней депрессии.</i>	

Я здесь рассмотрел бы два аспекта: первый — интерпретация фильма и второй — провокация, призыв.

Что касается анализа фильма, то рационально, по аналогии, фильм говорит о разобщенности: стена, заставляющая каждого чувствовать себя одиноким в своей дыре и в тщетных попытках войти с кем-либо в контакт.

Другой аспект фильма — проекция сурового реализма разобщенности, в которой вынуждено находится психическое "Я" внутри организмической целостности. Здесь находит свое выражение аспект ригидного детерминизма внутри человеческой психики, который действует, обуславливает и, поскольку человек стремится понять или увидеть его, он непреодолимо притягивает и неизбежно ограничивает вплоть до самой смерти.

Пока девочке двенадцать, тринадцать лет эта ригидность или комплекс, являются парусом лодки. Потом, когда женщине двадцать семь, тридцать лет, мы видим корабль, весь покрытый ржавчиной и имеющий повреждения: негативная психология уже запу-

щена и способна заражать посредством семантических полей психики. Негативная психология развивается как нечто в себе, используя силы несущего ее организма, которому с каждым днем становится все более чуждой. Действительно, когда она поднимается на борт огромного корабля, возникает языковая разобщенность: комплекс-монстр, жертвой которого она стала внутри себя, не только уже разросся и окреп настолько, чтобы поглотить, но и обрел формы полной чуждости, несмотря на то, что в детстве он казался сладкоголосым пением сирены, белым песком, океанской прозрачностью воды, парусником-загадкой, приплывшим неизвестно из каких стран, и все это окутано неземным очарованием, манящим по ту сторону.

Негативную психологию поддерживают верность, страх, абсолютная вера в прошлое, в наш тип воспоминаний и ностальгии. Это вид "Сверх-Я", которое все сводит к пустому эротизму.

Психическая травма героини заключается в том, что ее поиски причин случившегося с нею — лишь удобное алиби: запускающая причина — лишь возможность выйти из той жизненной разобщенности, которой подчинен человек. Земное творение — человек — страдает, ищет помощи на каждом углу и одновременно живет ожиданием, несется навстречу, следуя комплексу,

который заставит его в конце прийти к крайней точке. Где бы ни оказывалась главная героиня, она на всех людей и на все ситуации, проецирует свое одиночество и разобщенность.

Комплекс негативной психологии, который она несет внутри себя, способен выживать в той мере, в какой главная героиня сумеет поляризовать вокруг себя чувства. Ей удастся скрыть эту реальность, поскольку она умеет маскировать ее под экзистенциальные проблемы, которые общество принимает и считает нормальными. Любой человек, захваченный негативной психологией, неизменно стремится изобразить образ поведения, считающийся жизненным и функциональным, но не обладает инстинктивным осознанием внутренней природы вещей.

Логическая потребность фильма заключена в стремлении к смерти, самоубийству, хотя, возможно, режиссер не поставил для нас последнюю точку в *непрекращающемся самоубийстве, происходящем внутри негативной психологии*.

В начале есть гнездо, но и оно уже является частью целого мира...

Глава четвертая. Психопатология семьи и элементы педагогики

Equus

Режиссер: <i>Сидней Ламет</i>	Сценарий <i>по одноименной пьесе Питера Шаффера</i>
В главных ролях: <i>Ричард Бартон, Питер Фирч, Джон Плаурайт, Джесси Агуттер</i>	Производство: <i>Elliot Kastner & Lester Persky для United Artists, США. 1977 г</i>
Композитор: <i>Ричард Родней Беннетт</i>	Продолжительность: <i>138 мин., цв.</i>
Оператор: <i>Освальд Моррис</i>	
Сюжет: <i>молодой человек (Фирч) проходит курс лечения у психоаналитика (Бартон) из-за того, что убил лошадей. Психоаналитику удается обнаружить истоки психического расстройства молодого человека в сложных отношениях с лошадьми, однако сам он начинает стремительно входить в жизненный и профессиональный кризис.</i>	

Почему Equus¹? Таков вызов, остающийся загадкой как для зрителя, так и для психиатра или психоаналитика.

Фильм врывается в реальность своим замысловатым исследованием, полностью разбивая попытки врачей, психиатров, психологов с их аналитическими способностями в нем разобраться. Онтопсихологическая наука позволяет понять и уточнить происходящее в фильме.

Фильм повествует о некоей жизненной истории и достаточно хорошо ее передает; здесь оказываются замешаны различные аспекты: психологический, религиозный и так далее, которые управляют индивидом и человеческим обществом в целом.

Вывод, напрашивающийся сам собой: создается впечатление, что с помощью этой истории фильм хотел бы поставить зрителя в

¹ Equino (ит.) означает "конский". *Прим. пер.*

безвыходное положение. В каком-то смысле он как будто говорит каждому из нас: "Сдавайся, все равно ничего не поймешь, сноси жизнь. Пусть ты даже стремишься что-то понять..., но случаются такие вещи, обнаружить которые можно только в глубине человеческого существа, исследовать которую невозможно. Поэтому нужно страдать, платить".

Оставим как есть многогранные возможности интерпретации фильма и сконцентрируемся на трех пластах анализа.

Первый пласт: если бы мы решили рассматривать фильм в политическом ключе, то могли бы сказать, что общество воспитывает, заражает инфекцией и потом бесконечно лечит, заставляя человека постоянно вести максимально зависимый и приспособленческий образ жизни.

Второй пласт: психоаналитики, к какому бы направлению они ни тяготели, в процессе лечения направляют пациента в русло социальных ожиданий. Общество лучше лечит, чтобы еще сильнее связать тех, кто посредством болезни пытался отвоевать собственную индивидуальную свободу.

Третий пласт: если человек вылечивается, то либо он подвергся плагиату, либо умерщвлен его инстинкт бесконечности. Даже если он не был функционален, приемлем для общества, болезнь служила единственным оставшимся прибежищем, где он мог поддерживать контакт с бесконечным.

Трудность, стоящая перед педагогикой, состоит в следующем: общество взрослых способно просочиться внутрь воспитательного процесса под видом жизни, реальности, идеи самореализации, призыва к креативной автономии, то есть социальное "Сверх-Я" способно внедриться во внутреннюю сущность детей, искажая изнутри, чтобы приспособить их к установленным веками функциям.

Как ни старались мы в рамках наших цивилизаций на протяжении тысячелетий вплоть до наших дней указать людям главный путь, в реальности все попытки оказались сведены на нет. Люди чувствуют себя ограниченными, страдают, осознают, что в той или иной мере потерпели крах, несмотря на прикрытие важными ролями, которые они исполняют вовне. Даже когда психоаналитик исследует — насколько он может — глубины и пытается привести найденное в соответствие с функцией реальности, стремясь расширить

"Я", в действительности он вынуждает субъекта застрять на такой форме поведения, с которой могут согласиться остальные. Однако, прежде всего, следует выяснить находится ли субъект в согласии со своей собственной жизнью? Оказывая помощь людям, мы действительно обучаем их присущей им самим реальности?

Не подлежит сомнению, что внутренняя сущность каждого человека восхитительна. Все религии и философии говорят о том, что человек происходит из разумного начала, однако, потом его по всякому "валтузят". Если человек есть порядок, то мы должны обучить его верности этому внутренне присущему ему порядку, тому, как этот порядок себя выражает, иначе неизбежно человек упорядочит себя внешне, но потеряет во внутренней сокровенности. *Omnis decor eitis ab intus.*

Психоанализу, в том числе, не удастся постичь то, что разум является одним из результатов действия восхитительной внутренней сущности каждого отдельного человека². На мой взгляд, психоанализ потерпел крах, потому что для понимания человека он использует лишь одно его измерение, далеко не самое лучшее, тогда как в реальности человек многомерен. Всякий, кто пожелает исследовать глубины человеческого существа, должен обладать высочайшим уровнем подготовки к работе с максимальной конкретностью и реализмом на уровне фантазии, внешней, магической, религиозной конкретики.

Проникнем в живую плоть фильма. Естественно, для его анализа могут быть использованы все имеющиеся в наличии технические инструменты познания. Мы разделим анализ фильма на три аспекта.

1. Вкратце, широкими штрихами, рассмотрим многофакторную этиологию неврозов и шизофрении³: *каждый человек, повзрослев, остается вечным ребенком того, кто его сформировал в семье,*

2. Рассмотрим реальность семантических полей, то есть проанализируем действенную способность каждого из нас внедряться в психическую реальность субъекта, предвосхищая его разум. То, что мы именуем "семантическим действием", является *сетевым*

² Под "психоанализом" я понимаю самые последние, наиболее продвинутые научные исследования в области внутренней сущности человека.

³ См. А. Менегетти. Клиническая онтопсихология. "Многофакторная этиология шизофрении и неврозов". Указ. соч.

192

действием, следующим непосредственно от бессознательного к бессознательному. Это — могучий язык, или информация, непосредственно поступающая на внутренне присущие пассивному эмоции.

3. В заключение рассмотрим реальность, получившую название негативной психологии.

Поведение молодого человека в фильме типично для шизофреника, в нем нет ничего от невротика. Как и у всех шизофреников, его чувствительность намного превосходит средний предел, вследствие чего он способен постоянно улавливать любую семантику семьи или окружающей среды через собственное мироощущение. В первые шесть лет детерминируется его историческая модель, затем в возрасте от шести до тридцати лет не происходит ничего, кроме непрерывного повторения одной и той же модели. На черной лошади катается и ребенок, и взрослый, что указывает на то, что ситуация не меняется.

Прежде всего, хотелось бы объяснить сновидение психоаналитика. Он — "верховный священник", то есть человек, испытывающий потребность в той роли, которой живет, включая его профессиональную деятельность. Однако он стремится быть психоаналитиком, который четвертует, вынимает все внутренности. А факты подтверждения налицо: сколько умирают. Но отнюдь не в этом состоит задача психоаналитика. Уже здесь ему следовало бы призадуматься, осознать, что убивает людей, приносит их в жертву, но во имя чего? Тот же самый взгляд жертвы потом появляется и у юноши. Маска, которую психотерапевт видит во сне — роль, сфера его профессиональной деятельности. Общество никогда не дискутирует по поводу самых важных ролей, как, например, профессия врача.

Два фактора, которые, с одной стороны, помогают психотерапевту, а с другой — лишают свободы действия: мать молодого человека и коллега-доктор. Действительно, сон ему снится после поступления в клинику молодого человека — это то, что ему говорит бессознательное. Глубинную сущность бессознательного никогда нельзя предавать. Бессознательное — это судья, выдвигающий требования только посредством реальности. Если бы эта первая любовь была продажной, то субъект был бы уже мертв, однако психиатр этого не понимает.

Единственная мораль бессознательного направлена на производство жизни: если жизнь произрастает — хорошо, если скудеет — пло-

хо. В фильме бессознательное говорит психоаналитику: "Смотри, таков твой способ поведения, эти два человека тебя подавляют, ты должен избавиться от них. Смотри, что ты городишь; ты действуешь из добрых побуждений, но тем самым убиваешь себя с ними и ради них и, значит, виновен. Все происходит потому, что ты пассивен точно также, как ребенок, как все молодые люди с таким же семантическим полем, разрастающимся внутри". *Перед лицом бессознательного благие намерения ничего не стоят.* Если действия субъекта продуктивны, бессознательное его превозносит, если негативны, он может действовать с позволения закона, но для жизни он извращен.

Психоаналитик обманут, попав в сети двоих женщин, поскольку сам, на глубинном уровне, уже предрасположен к комплексу, идентичному тому, который он стремится вылечить у юноши. Мать, приспособливающаяся к психотерапевту и стремящаяся ему всячески помочь, на самом деле мешает ему: обратите внимание на то, как она двигает своими ногами. Ее ноги, хотя она, возможно, и была женщиной правильной и оставалась отрешенной в разговоре, говорили о красоте и провокации.

Далее, психоаналитик попадает под влияние коллеги, потому что она была лучшим психоаналитиком в данной местности. *Негативная психология запускается не обязательно из-за секса или любви, но и из-за власти.* Желание коллеги разрушить его исходило от ее величия. Она постоянно его превозносила как самого профессионального, пока этот "профессионал" не рухнул. В сущности, комплекс "equus" сохраняется в голове психоаналитика с самого начала и в конце подтверждается в навязчивости "equus". Реальность "equus" уже внутри него, словно комплекс полностью метабо-лизировался в голове психоаналитика.

Станным образом психоаналитик уже предрасположен к лошадям. Изучая Древнюю Грецию, легко заметить, что образ лошади широко распространен в мифологии. Единственная сцена, в которой мы видим его семью, показывает его листающим журнал о лошадях и рядом проходящую жену. Комплекс обладает своим тематическим отбором: *нас вынуждают совершать такие выборы, в которых мы уже испытываем потребность;* случайностей не бывает.

Многих удивила сцена первой скачки на лошадях. По моему мнению, в ней заключена великая страсть между юношей и лоша-

дью. Сильнейший эпизод, ибо вызывает восхищение, трепетное благоговение, чувство превосходства, чуть ли не несет явление божественного в мирской ипостаси, сквозящее в слиянии двух живых тел. Самая сильная сцена фильма. Молодой человек научился достигать оргазм метафизической страсти только таким образом. Почему каждые три недели? Возможно, это связано с тем, что у матери в эти дни были месячные или происходила овуляция. Почему только ночью? Потому что только ночью, пока мать, сильнее обычного охваченная собственным пустым эротизмом, еще не спала, усиливалось ее телепатическое воздействие на сына, тайного партнера. В области семантических полей негативной психологии человек, который вампирически симбиотизирует, всегда бодрствует. Следовательно, скачки на лошадях происходили тогда, когда мать испытывала возбуждение. Двадцать или двадцать четыре дня соответствовали точному периоду овуляции или началу менструаций.

Более того, молодой человек забивает шестерых лошадей. "Шесть" (sei — ит.) — сексуальный символ: six, sex, sesso (секс, пол). Часто числу шесть приписывается дьявольский характер, но для бессознательного это номер секса, потому что бессознательному дьявол не известен.

Причина безудержной страсти к лошадям кроется в матери. В определенный момент она запускает конкретный образ в узкой направленности психической ассоциации. Мать отпускает на волю внешних обстоятельств свою психическую навязчивость, испытываемую ею в собственной

сексуальности по отношению к лошадям. Случайная ситуация с лошадью на пляже — выбор интенциональности матери (сознательной или бессознательной), поскольку ее сексуальные переживания сводились к непрерывной психической мастурбации, связанной с символом лошади.

В фильме режиссер развлекается, останавливаясь на некоторых символах, — котелке (шляпе), палке, шаре. Глаз лошади производит такое же впечатление, как взгляд людей определенного типа: это фиксированный глаз негативной психологии, прикрытый статичной пеленой. На первый взгляд кажется, что глаз передает силу, устремлен в глубину, однако на самом деле это *стеклянный*, безжизненный *глаз*, несущий в себе фиксированность, смерть, способную замagnetизировать жизнь близких, любимых людей.

195

Вернемся к сцене на пляже. Прежде всего, мальчик находился в дыре, он построил песочный замок с дырой внутри. Перед нами шестилетний мальчик, играющий в одиночку. Бастионы замка были выполнены в виде центральной башни с двумя шпилями по бокам. Такая символика указывает на слепленный психический инцест между матерью и сыном. Замок, по сути, почти всегда олицетворяет мать в ее негативном аспекте, точно также как и церковь. Когда я использую термин "символ", это означает присутствие динамической реальности.

Мать, захватив сына, чтобы проникнуть в само ядро психического инцеста, постепенно отрезала ему не только все каналы общения с друзьями, но и остальные возможности получения жизненного опыта. Это ей удалось осуществить с помощью внедренного внутрь жизни процесса: "Если ты не будешь себя вести так, как я тебе говорю, я не дам тебе то, что тебе необходимо". Каждый из нас в течение длительного времени формировался под влиянием послания такого типа. Эти мамочки очень хорошие, не изменницы, воспитанные, безупречные, но с мужем они любовью не занимаются. Когда же это случается, мать обуревают тысячи разных сомнений, тогда как муж буквально чувствует на себе вину. И вот вся эта река чувственности выливается на одного из детей, любимчика, самого чувствительного.

Почему сын заболевает? Наблюдается определенная форма удовольствия, когда мальчик ласкает брюхо лошади (странным образом это именно лошадь, а не конь). Мать его подталкивает в определенном направлении, она как будто отбирает у ребенка возможность удовлетворения жажды с помощью природных, естественных объектов, давая ему взамен лишь один. Зато этот единственный объект становится главным в предпочтениях, дружбе, в обещаниях великого будущего, превозносится как Дух, Бог, Библия, дает ощущение экстаза. Ясно, что никакого физического инцеста между сыном и матерью не было. Во время консультации я, слушая клиента, внимательно слежу за его эманациями. Я не слушаю, что он мне говорит, а стремлюсь осознать, где он включен динамически. Например, как в случае с головной болью: человек, являющийся причиной симптома, говорит с субъектом одним образом, однако на уровне динамики воздействует на другую часть тела, что вызывает в организме жертвы головную боль. Навязчивый "звон в голове" означает ничто иное, как введение и выведение пениса из вагины.

196

В библейских фразах, которые проговаривает мать: "От слов Божьих да зазвонят фанфары и т.д.... А-а-а!" Это "а-а-а" равнозначно крику при оргазме, который может испытать женщина. То странство, где юноша занимается любовью с лошадью принадлежит области этого "а-а-а!". Молодой человек этого не может понять, однако его оргазм сверхумен: он является совершенным исполнителем семантического поля негативного симбиоза с матерью. Юноша отправляется заниматься любовью с лошадью, точно также как другие чаще начинают мастурбировать, если вновь оказываются в доме родителей, особенно если находятся в нем наедине с матерью.

Если мы вернемся к прочтению фильма с помощью языка има-гогики, то для нас станет очевидным, что это поле плохое, ибо на нем одни стволы голых, без единого листочка, деревьев, крапива и отбросы. Мы знаем, что на бессознательном уровне заниматься любовью в таком месте

означает закончить свою жизнь именно таким образом — среди отходов. Бессознательное сигнализирует: "Продолжать в том же духе для тебя означает конец".

"Equis" — это психологический стиль. Наиболее часто встречающиеся стереотипы, вызывающие патологию, формируются под воздействием интроецированной идентификации. Некоторые болезни могут быть переняты от матери или тетки определенного типа со странной манерой разговаривать. Осиплые голоса определенного типа интенционируют, уточняют и заполняют эротизмом эмоциональные зоны, вызывая патологию, которая затем передается по наследству.

Даже отец, и тот не занимался любовью. Пошел в кино смотреть порнографический фильм, но настолько испугался, что убежал из кинозала, и был очень удовлетворен, сумев оправдаться в глазах сына и девушки. Бедный малыш, и он тоже! Почти все отцы — дети.

Мать испытывала какую-то странную страсть к лошадям, в которой открывалась в разговорах с дядей, но это была всего лишь возможность связи с лошадьми. Будучи ребенком, ее также вынудили идентифицировать себя с образом лошади (как следствие захвата со стороны матери), то есть там, где возникал целостный сексуальный импульс, интровертным объектом был символ лошади. Следовательно, чтобы осуществить инцест с матерью, он должен был принять модус лошади.

197

Когда мать захватывает сына, она определяет для него точный модус жизни, например, через мастурбацию с лошадью. Сын отправляется на поиски наиболее близкого объекта: интровертного материнского объекта, на который она направляет свой сексуальный навязчивый или агрессивный импульс. Мать не только устанавливает сексуальные отношения с сыном, но и передает ему следующее: "Мне нравится заниматься любовью так и только так". Таким образом, *мать полностью заполонила собой внутреннюю сущность сына, вплоть до образования модуса его перверсии.*

Религия была использована для психического инцеста между матерью и сыном. В какой-то момент мать убирает картину Христа, потому что, преодолев определенный возрастной рубеж, сыну требуется нечто большее. Тогда, посредством семантического поля, мать злит мужа, этого зависимого ребеночка, и координирует его действия настолько, что этот неудобный Христос исчезает. На его место ставят лошадь: бог-животное на месте бога-мученика. Эта лошадь еще нежна, трепетна, но внутри матери сродни черту, точно также как в момент, когда мальчик сидит в дыре и видит голову лошади: черный глаз вороного коня. Этот застывший глаз захватывает и вампиризует, как навязчивый глаз матери следит за сыном-добычей. "Дьявол" означает "чувствовать себя поставленными поперек". "Сверх-Я" ставит нас поперек жизни, вплоть до формирования ощущения полного бессилия перед жизнью, и подносит это с ложью на устах, ибо влечет к искажению, обещая высшие блага жизни. Если бы этот ребенок на лошади продолжил скакать по направлению к морю, он неизбежно бы утонул.

Equis — бесконечное протяжное "и", проникающее внутрь как черное стрекало, пока не убьет, а после невинное выскальзывает из жертвы. В игре с головой лошади заключено все историческое развитие событий фильма: ничто иное, как непрерывные отношения между сыном и матерью и эмблема матери в виде черной лошадиной головы. Затем при глубоком рассмотрении можно увидеть, что за этой лошадью скрывается смертоносный пенис, ибо в данной ситуации мать всегда представляет собой мужчину, *фаллос*, в то время как сын или дочь всегда выступают в версии женщины, вагины, открытой к приему. Фаллицизм матери — это череп смерти: вампиризует и убивает.

198

Молодому человеку удастся одержать верх над психоаналитиком благодаря не собственной силе, а динамике, которую несет в себе, хотя и является ее жертвой. В свою фальшивую жертвенность он вовлекает мать и коллегу психотерапевта. При проведении психотерапии, разбирая случай

какого-либо пациента, чтобы вникнуть в его проблемы, никогда не следует забывать о сопротивлении как самого индивида, так и семейного окружения, которое может скрываться за его спиной. Этот юноша словно аккумулировал в себе оказывающую сопротивление навязчивость группы, к которой принадлежал.

Мать приносит сыну шоколадные конфеты, но он их отвергает, потому что умирает, страдает. Тогда она, начиная бить его по щекам, произносит: "Я ведь не врач", тем самым желая сказать: "О, малыш, хозяйка то здесь я, ты никуда не можешь от меня деться". Когда психоаналитик говорит юноше: "Лошадь заставляет тебя идти вперед", молодой человек чуть ли не удивленно отвечает: "Ах, нет, таков нерушимый закон". Закон лошади — это нерушимый закон: этим молодой человек хочет сказать, что либо он поступает согласно его предписаниям, либо его уничтожают. Материнский вампиризм абсолютен, он не прощает: "Он простирается вплоть до того момента, когда я тебя вылепила из сущностного принципа как собственное удовольствие".

Что касается девушки, она получила то, что сама выбрала. Молодому человеку не удастся заняться любовью, потому что она его тащит то в стойло, то в храм "святая святых". Как будто она желала слиться в сексуальном акте перед алтарем на глазах священника.

Всякий раз, когда медицине удастся вылечить какой-либо симптом, универсальное бессознательное меняет дорогу, а люди спокойно истребляются именно потому, что первичное управление соматикой лежит, прежде всего, в области психики. Даже Библия пускается в ход, чтобы извлечь склонность матери к инцесту и вампирическому фаллицизму, направленную на собственного сына. Мать говорит отвлеченно, однако все знает, устраивает сцену, потому что начинает ревновать сына к психотерапевту.

Почему Equus? Внимательно изучив окружающих животных, можно увидеть, что лошадь самое обнаженное животное, более других демонстрирующее пенис в форме прорывающейся силы. Многие аспекты женской психики сводятся к символу лошади, потому что именно он в

199

высшей степени олицетворяет собой счастье, полноту радости, силы, крепости. Поэтому появляется Equus, это прекрасное животное: именно он сильнее всех ассоциируется с сексуальным объектом. Пенис лошади более всего напоминает человеческий, лишь немного крупнее.

Когда мать говорит, что лошадь и наездник — единое целое, речь идет о смещенном сексуальном акте, где фаллос принадлежит коню, а не всаднику. *Психическая фаллокрация истерзанной, обессилевшей материнской женственности неизбежно компенсируется вампирическим образом на внешнем фаллосе ребенка, неважно, мальчика или девочки*, и занимает его место. В зависимости от силы этого вампиризма ребенок обретает смертельную болезнь или впадает в полную шизофрению.

Укус лошади следует проанализировать очень глубоко. Исчезли боги Древней Греции, как и здоровые инстинкты зрелой женственности.

Могут быть два объяснения поведения лошади. Первое: как мы определили, лошадь была символом материнского фаллицизма, который злобно подтачивает недоступный пенис, ибо и мать в свое время отклонило то, что фаллос окружало зверство и чувство вины, поэтому он перестал служить простым символом жизни — зрелой и уж не как не греховой. Следовательно, вечное противоборство негативной женственности определенного типа с мужчинами, при котором *недоступный пенис патологически интроецируется*, и с его помощью продолжается цепочка фрустраций инстинктов других людей, особенно собственных детей.

Второе объяснение — древний закон. *Сущность негативной психологии заключена во фрустрации*. Удила и вожжи препятствуют свободе лошади. Если мы будем отталкиваться от женственности в ее позитивном аспекте, то увидим, что эта лошадь лишена свободы движения.

Тормоз внедрен обществом, налагающим на женщину определенные стиль и роль, предписывающие ей вести себя соответственно. Следовательно, слишком зажатая множеством запретов женщина таким ужасным способом, сама того не ведая, собирает себя по крупицам, разрушая при этом самых любимых. Это подтверждает ощущение, которое испытывают многие женщины, как будто что-то внутри них окончательно блокирует и говорит: "Ты не должна, не смей!". Это укус, которому постоянно изнутри

200

подвергаются их страсть, их жизнь; фиксированное препятствие, вызывающее страдание у Экууса (Equus).

Когда молодой человек рассказывает о беседах с лошадью, на самом деле он передает свой диалог с матерью. Мать говорит: "Я — рабыня, я несвободна, все меня подавляют, "сделай это" и я должна это сделать, "остановись" и я останавливаюсь". Податливость лошади — это условие уступчивости, в которую помещена и в которой молча страдает женщина. На пике этой фрустрации парализованная часть жизни обращается во вредоносную энергию. В этом укусе содержится запрещающий тормоз, которому подчинена сама женщина и который ее убивает. Вина лежит и на юноше: когда человеку наносят вред, всегда есть соучастие с его стороны. Ведь в действительности он мог сказать и нет. Вначале препятствие выстраивает отец, а не мать, она, напротив, по-доброму его укоряет. Отец был непреклонен, он уже настолько был заведен материнской семантикой, что иначе не мог себя вести, следовательно, фрустрация перенесена в рамки категории отцовства. Но вина есть, ибо, прежде чем угодить в пропасть, в какой-то момент субъект еще мог отказаться. Только после этого момента все приобрело необратимый характер.

Молодой человек забивает лошадей, чтобы избавиться от навязчивого преследования обвиняющего глаза. Мы уже знаем, что тот смотрящий глаз является навязчивым контролем, то есть аспектом "Сверх-Я", который наблюдает и убивает; бросить вызов этому глазу, наоборот, означает жизнь.

Мать как выражение динамического континуума

Мать не является постоянным негативным элементом в психическом мире детей: она лишь служит стабилизирующим моментом опосредования негативной психологии, вмешательство которой носит универсальный характер.

Мать сама заранее сформирована широчайшим психическим контекстом, внедряющимся во всевозможные внутрипсихические модусы человека. С того момента, как она становится начальной точкой матрицы этой негативной психологии, в некоторых случаях она сама — или семейное окружение — ведет к консумации этой негативной матрицы; в других случаях происходит проникновение

201

миллиардов различных людей, миллионов женщин, усиливающих то, что запустила она, миллионов мужчин, становящихся партнерами в посредничестве такого типа.

Миллионы людей, имея в своей основе базовый механизм, в процессе взросления образуют поля усиления и расширения содержимого внесенного матери. Это означает, что если бы ребенок потом оказался в позитивном контексте (местность, игры, улица), где его любят, то мать ничего не могла бы сделать. Следовательно, даже борьба исключительно с матерью — уже ошибка. Борьбу нужно вести в универсальном масштабе. Таким образом, в индивиде необходимо восстановить изначальную внутреннюю сущность и затем непрерывно охранять его от любых посягательств, поскольку великое зло заключено в том, что материнство в своем негативном смысле реактивируется постоянно, в каждый миг — на работе, в кино, в партнере, которого мы выбираем, в том, с кем мы решили провести вечер и т.д. В дальнейшем все это следует искать,

прежде всего, в эротическом внутреннем мире мужчины и женщины. Мужчина, если не научился воспринимать определенные вещи и не восстановил целостность собственной изначальной аутентичности, с каждой женщиной вновь установит отношения такого типа, которые у него были с матерью. В свою очередь, женщина выстраивает отношения с мужчиной всегда в соответствии с тем, как его оценила бы мать, то есть она будет смотреть на мужчину — отца, брата и т.д. — так, как нашептывает ей мать. Но, прежде всего, при встрече с другими женщинами она устанавливает с ними отношения такого типа, которые изначально сложились между ней и ее матерью, бабушкой и т.д. Эти самые первые предпосылки разрастаются до гигантских размеров по всему социальному контексту, следовательно, когда мы что-то берем от матери, то получаем маленькое творение, маленький момент с широким смыслом и наполнением.

Действительно, ребенок, покидая дом, в полной сохранности несет внутри предрасположенность к выбору тех моментов, которые приумножат наполнение негативной психологии. Глубинная проблема заключается в том, что материнская структура под видом непрерывно действующей семантики стремится закрепиться во всех мельчайших оттенках нашего типа общества, культуры, сосуществования,

202

вплоть до сексуальных или коммерческих, политических, культурных отношений.

Все сказанное подтверждается самим индивидом, который, *будучи сформированным для улавливания исключительно материнской чувственности, будет постоянно ее проецировать на все свои отношения*, к какой бы области его жизни они ни относились — социальной, гражданской, личной. Поступая таким образом, он не только повторяет и усиливает, но и вновь возводит материнский принцип там, где всегда оказывается сильный, структурирующий, информирующий партнер и ребенок, целиком и полностью следующий посланию, фиксирующему и прерывающему эволюционный процесс стремления к высшей стадии личностной зрелости.

Исходя из вышесказанного, во избежание возникновения симптомов, характерных для инфантилизма или регрессивного, или патологического, стиля поведения, а также чтобы вернуть человеку самого себя как главного творца собственной истории, необходимо, чтобы после обнаружения физико-исторического источника — матери, — субъект осуществлял *постоянный, непрестанный разрыв*, заново выстраивая себя, восстанавливая себя по собственному изначальному образу и подобию, а значит вел настоящую борьбу, настоящее восхождение к аутентичности в сокровенности собственного сознания. Он сам должен вносить изменения, то есть желать *метанойи*, чтобы обрести себя как первый, а все остальное — как второй момент диалектики собственного роста.

В любой серьезной психотерапевтической работе под матерью, подразумевается, прежде всего, *символическое затруднение*, то есть затруднение, носящее универсальный, категоричный характер, против которого человек вынужден постоянно выставлять собственную индивидуальность ради восстановления первоисточков. Следовательно, термин "мать" — это, прежде всего, афоризм, нечто сводящее весь смысл человеческого существования до рамок патологического или инфантильного поведения, от которого необходимо всячески уходить, но вследствие внутреннего выбора⁴.

⁴ В этиологическом контексте "мать" понимается как одна из масок монитора отклонения. См. А. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. Op. cit., p. 154.

203

Обыкновенные люди // *Ordinary people*

Режиссер: <i>Роберт Редфорд</i>	Сценарий: <i>по роману Джудит Гест</i>
Сценарист: <i>Элвин Сарджент</i>	Оператор: <i>Джон Бейли</i>
В главных ролях: <i>Дональд Сазерленд, Мэри Тайлер Мур, Джадд Хири, Тимоти Хаттон, Элизабет МакГоверн</i>	Продюсер: <i>Джон Бейли, Роналд Л. Швэри</i>
Музыка: <i>Мелвин Хамлиш</i>	Производство: <i>Wildwood, США, 1980г.</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1980 г.) в номинации "Лучший фильм", "Лучший режиссер" (Роберт Редфорд), "Лучший актер второго плана" (Хаттон), "Лучший адаптированный сценарий" (Сарджент), номинирован в категории "Лучшая актриса" (Тайлер Мур), "Лучший актер второго плана" (Хири); Золотой глобус за лучший фильм (драма) — 1981 г.</i>	Продолжительность: <i>122 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>шестнадцатилетний юноша (Хаттон), потрясенный смертью старшего брата, пытается покончить с собой. Отец (Сазерленд) стремится спасти его. Молодой человек обращается за помощью к психиатру.</i>	

На примере этого фильма можно проиллюстрировать возможности синемалогии или же самого глубокого анализа, осуществляемого на основе кинематографического материала. Цель такого анализа заключается в обнаружении первопричины, *primum movens* того первичного процесса, который поддерживает всех нас, и при встрече с которым мы, тем не менее, проявляем полное невежество на уровне нашей рациональности или сознания.

С точки зрения социологической или психоаналитической интерпретации, в целом в этом фильме мы сталкиваемся с некоей ситуацией из жизни общества потребления, в глубине которой лежит безысходная трагедия.

204

В то время как общество рисует нам картины полного отсутствия проблем, главные герои роют себе могилу внутри собственной души. Итак, перед нами семейная проблема, но, согласно социально-психоаналитическим рассуждениям, вины членов семьи в ней нет, ведь им пришлось пережить трагическую потерю старшего сына. Следовательно, невроз молодого человека вызван тем фактом, что семья потеряла любимого ребенка, и мать, очерстевшая от горя, не способна больше любить. Чрезвычайно болезненное эмоциональное переживание вызывает сцена, в которой мы видим мать в комнате умершего сына со старыми вещами. Этим нам как будто хотят сказать, что мать, не проявлявшая бурно своего горя, погружается в тихое, немое созерцание того, что напоминает о сыне, переживая свою любовь в молчаливом одиночестве.

Все полагают, что именно трагедия, связанная с потерей сына, привела к утрате способности матери любить, к неврозу и даже к попытке самоубийства у второго сына. Первое несчастье порождает все остальные.

Если фильм завоевал успех во всем мире, значит, ему удалось уловить что-то универсальное. Согласно общей логике, эта семья выглядит вполне здоровой: у парня

есть друзья, родители путешествуют, устраивают праздники, работают, находятся в хороших отношениях со своими друзьями и родителями. То есть, даже старшее поколение — открытые люди, не имеющие ничего общего с пугающими стариками из фильмов Феллини или Бергмана или невероятных мифов Тодоровского. Кроме того, создается впечатление, будто между родителями существуют теплые супружеские отношения: об этом говорит любовная сцена по возвращении из кино. Логика фильма соглашается с тезисом Фрейда об "Эдиповом комплексе": безмерное несчастье — потеря сына — нарушает внутреннее социально-психоэмоциональное равновесие семьи и пробуждает вытесненный "Эдипов комплекс", то есть определенные чувства по отношению к матери с их разнообразными проявлениями.

Фигура женщины остается центральной, в какой бы роли она ни выступала. По-видимому, фильм говорит о том, что после произошедшей трагедии единственным выходом для всех является преодоление материнского комплекса, то есть посредником жизни в фильме становится не мать, а отец, воплотившийся в фигуре психо-

205

терапевта, восстанавливает эмоциональную чувствительность сына, обучая его любви к жизни.

Очевидно, что замысел сценариста таков, и значит, мать не участвует в психотерапии, потому что ее динамическое присутствие ощущается сильнее всего.

Рождается решение: устранить мать, то есть лишить ее главного места в чувственном мире семьи, и, наоборот, придать большее значение фигуре отца.

Онтопсихология при разборе какой-либо ситуации придерживается тех же самых принципов работы, что и биолог-исследователь, который помещает на стеклышко различные частички биологической массы, содержащие вирусы, микробы, молекулы, скопления, химические соединения: его не интересует, по крайней мере, на первом этапе, как используется и потребляется то, что он сейчас анализирует, он следит только за происходящим и в какой-то момент обнаруживает взаимозависимость между присутствием определенных компонентов и возникновением определенных эффектов. Анализируя факт, жизнь, фильм, онтопсихология, в определенном смысле абстрагируется от человеческой этики и рассматривает всевозможные жизненные перипетии с исключительной отстраненностью.

В процессе анализа обнаруживается, что всякий раз, когда возникает невроз, психосоматический взрыв, совершается преступление или утрачивается жизненная функциональность, имеют место один-два неизменных элемента. То есть казуистика человеческих страданий многообразна, нескончаема, но при этом в ее основе наблюдается постоянное наличие, фиксация одного или двух элементов.

После долгого и тщательного исследования легко заключить, что всякий раз при появлении этих определенных элементов неизбежны трагедия, страдание, потеря, ошибка: это позволяет предвидеть невротический срыв, шизофрению, социальную катастрофу, то есть всю ту жесткую апоретику⁵, с которой приходится сталкиваться человеку. Естественно, речь идет об элементах, которые с точки зрения современной культуры или науки носят вторичный

⁵ Апоретика — искусство преодолевать трудноразрешимые проблемы, толкование апорий (безвыходных положений, невозможности достигнуть решения проблемы, потому что в самом предмете или в употребляемых понятиях содержатся противоречия). *Прим. пер.*

206

либо нетипичный характер. Однако именно то, что принято называть вторичным, онтопсихология вскрыла как первопричину. Поэтому для того чтобы изменить результаты, нет смысла внедряться в мир следствий: действовать нужно непосредственно на уровне той причинности, которая для всех остается латентной. Давайте теперь проанализируем этот фильм, чтобы на его примере обнаружить те постоянные, о которых я только что говорил.

Мы имеем двух покойников, шизофреника, мать определенного типа, бабушку с дедушкой, фотоаппарат, который почему-то используется только стариками. Все действие фильма происходит в "закрытых пространствах": ни разу туда не ворвалось благоухание весны. Появляется девушка определенного типа, передаются характерные слова, взгляды. Онтопсихология выявила символы, не имеющие культурной принадлежности, которые в результате длительного научно-экспериментального исследования предстают как причина, порождающая те симптомы, кои мы стремимся устранить.

Информация монитора отклонения

В этом фильме худшим, то есть самым активным в негативном смысле персонажем является сын. Именно он реально ведет семью к распаду. Проанализировав и поняв эту семью, мы сможем понять все общество. Очевидно, что сын не был рожден с отклонениями, а стал таким со временем. Если мы обратим внимание на его действия, в особенности на то, как он обнимает, то заметим, что в действительности он никогда не обнимает по-настоящему, а сдавливает, сжимает подобно железным клещам: в нем много жесткости, его кулаки всегда сжаты. Его объятия скорее ощущаются как психические тиски. Когда он обнимает мать, то внешне это кажется моментом проявления чувств со стороны хорошего сына, однако, если мы приглядимся к матери, то заметим ее странное оцепенение, остекленевший взгляд, как будто в этот момент она восприняла нечто, что усилило ее негативную комплексуальность.

Кроме того, молодой человек непрерывно говорит о своей вине. Психология и психиатрия традиционно не принимают в расчет слова шизофреника, умалишенного, но именно в его словах заключено указание на истинное положение дел, даже если сказанное им упро-

207

щается, опровергается априори логическими стереотипами. Возможно, умалишенный может говорить правду именно потому, что все равно никто ему не верит.

Онтопсихология открыла существование семантических кодов, процессов ввода, энергетической информации, которая непосредственно передается от одного человека к другому по чисто психическим каналам. Через них другой "информируется", получая установку на саморазрушение, потерю жизни. Молодой человек вынашивает еще одно убийство: в фильме единственным погибшим является брат, однако второе убийство, хотя еще и не свершившееся на тот момент исторически, уже существует, и это прекрасно просматривается в сцене, когда он сидит с девушкой за столом в баре.

Вся эта сцена наполнена игрой взглядов между ним и девушкой, которая счастлива вновь видеть своего друга и через нежнейшие послылы глаз хочет разделить с ним эмоции своей души. Молодой человек проявляет настойчивость в этой игре глаз. Глаза — не только зеркало души, но и первичные носители энергетической информации: они позволяют вводить код, изменяющий энергетические потоки внутри первичных процессов у субъекта. Поэтому все, что мы имеем потом в виде симптомов или высказываний, является лишь неизбежным осуществлением факта,

обусловленного ранее на других уровнях. Для онтопсихологии очевидно, что после этой сцены девушка покончит жизнь самоубийством или же станет жертвой несчастного случая, потому что такой порядок при зрительном контакте уже заложила в нее информация, исходящая от монитора отклонения молодого человека. Следовательно, вина, на которой настаивает юноша и в которую никто не желает верить, реальна. Когда он говорит: "Я не хочу так жить!", все думают: "Бедный мальчик, он не хочет жить с ощущением вины, не хочет так страдать". Однако на самом деле это крик человеческого существа: "Я не хочу жить с монитором отклонения!". То есть это протест против необходимости терпеть внутри себя чуждую программу, которая заставляет вести себя строго определенным образом. Человек терпит, страдает, испытывает на себе воздействие категоричности, фиксирующей всякую эмоциональную спонтанность, однако по другую сторону непременно оказывается кто-нибудь — священник, психотерапевт, преподаватель, отец, — кто успокаивает.

208

вайт: "Да нет же! Ты берешь на себя вину, потому что тебе хорошо! Тебе что, мало быть живым?"

Для психотерапевта быть живым — это здоровая ситуация, но для другого жить — значит вынужденно продолжать убивать. Все это, однако, не принимается в расчет, пока не произойдет какое-нибудь событие криминального характера. Существуют нити эффекта сети, невидимые для других, благодаря которым убийство совершается в умах: Ин-се человека подвергается манипуляции, и во второй фазе человек превращается в объект.

Если бы фильм был продолжен, следующим умер бы отец — от инфаркта или несчастного случая. Либо же он впал бы в жесточайшую депрессию, угнетенный сознанием собственной вины из-за того, что отдал от себя единственную женщину, которая отдала ему всю свою жизнь, и вовремя не понял ее страданий и преданности. Для матери все закончилось бы сумасшествием, ибо все уже потерпело крах: машина действует внутри человека, обвиняя человека.

В этом фильме все больны и одинаково виноваты: отец — типичный представитель "червивой" психологии. На рациональном уровне он кажется человеком, руководствующимся в своих действиях позитивными намерениями, но его излишне терпимое отношение к ситуации монотонного повторения выдает его соучастие и, прежде всего, потому, что как отец он обладал всей необходимой властью для вмешательства.

В процессе просмотра фильма я сомневался, кого признать главным виновником — отца или сына, потому что, помимо той слабости, о которой было сказано выше, отец еще и "купается" в этой ситуации. Это напоминает случаи, когда о ране слишком беспокоятся, но не занимаются ее лечением: такая рана желанна, в ней нуждаются. Сопричастность отца кроется в факте его ревности. В сцене, когда сын обнимает мать, он должен был испытать радость при виде любви этого молодого человека к матери. Он же в этот момент ее ревнует. И действительно, сразу после этого он говорит жене: "Но я тебя люблю!" таким тоном, как будто требует признания собственного преимущества по сравнению с другим, с сыном.

Зачастую отцы испытывают ревность из-за невозможности занимать главное место в чувственном мире жены, однако вынуждены смириться с собственным второстепенным положением, поскольку

209

в нашем обществе считается правильным ставить на первое место детей, а не мужа. С онтопсихологической точки зрения, все должно быть наоборот: сначала партнер, а потом уже дети, потому что дети являются следствием выбора любви двух счастливых взрослых людей. Таким образом, в фильме отец, не сумев добиться любви жены, которая, с одной стороны, ожесточилась после смерти старшего сына, а с другой стороны, постоянно противопоставляет ему другого сына, прогоняет ее от себя прочь. Следовательно, он тоже принимает участие в этой

эдиповой диатрибе и мстит за себя, выгоняет ее, наказывая за то, что она не любила его сильнее всех.

Вина матери — в помешанности на чистоте. Эмблематична в этой связи сцена в доме ее матери, когда она пытается восстановить разбитое блюдо. Уже с самого детства все заботы этой женщины были связаны с осколками того, что разбито: она озабочена этим. Кроме того, давайте постараемся понять, почему она с таким упорством отказывается фотографироваться с сыном.

Согласно онейрической символике, быть сфотографированными вместе означает "акт совокупления", поэтому в той ситуации позволить снять себя с сыном означало бы быть уличенной в любовной связи, то есть инцесте. Именно потому, что он знал об этом, лицемерный отец и настаивал на том, чтобы их сфотографировать. Мать и сын чувствуют стыд, и единственный способ выйти из положений — это избежать фотографирования, то есть разоблачения инцеста. Следует уточнить, что инцест, или, скорее, чувство вины за инцест, в том виде, в каком оно переживается людьми, представляет собой индукцию, осуществляемую машиной, а не внутреннюю природную сущность эволюции жизненного инстинкта. Сын, желая чего-то запретного, обретает внутри себя чувство вины и теряет силы, становясь еще одним звеном в цепи невротизации.

Психотерапевт — молодец, однако ему мешает незнание определенных глубинных механизмов психики и, если бы фильм продолжился, то с ним случилось бы то же, что и с психотерапевтов из фильма *"Equus"*, который оказался полностью вовлеченным в невроз пациента.

Молодой человек представляет собой окончательный продукт негативности, действующей внутри человеческой психики, и тот момент, когда мы впервые с ним сталкиваемся, уже демонстрирует

210

нам действие матрицы на завершающей стадии. Его шизофрения вызрела в результате передачи механизма от бабушки с дедушкой его родителям, а от них уже к нему.

Клинический и исследовательский опыт, накопленный в рамках онтопсихологической науки, позволил установить, что негативная психология обладает собственным периодом развития, который охватывает три поколения: бабушка с дедушкой, родители, дети. Представители первого поколения кажутся здоровыми, в реальности же подвергаются механическому внедрению, которое передают второму поколению. На второй стадии матрица проходит инкубационный период и усиливается, формируется. Затем через определенные исторические ситуации ей удастся запрограммировать последнего в цепи человека, то есть завершающего агента. Таким образом, ее взрыв происходит на третьей стадии, во внуках, которые оказываются в роли послания, обрабатывавшегося на протяжении поколений психической инкубации.

В фильме молодой человек демонстрирует самые худшие проявления негативности именно потому, что в нем она наиболее сильно сконцентрирована. Как только на сцене появляется он, с остальных ответственность за происходящее снимается: брат умирает, а он, совершив и другие злодеяния с помощью семантического поля, в свою очередь, либо покончит с собой, либо окажется в сумасшедшем доме.

Действительно, из-за избыточного вампиризма, осуществляемого монитором отклонения, от его души уже не осталось ничего, он больше не способен включиться в действие жизни и, как следствие, сеет вокруг лишь разрушение. Такая бесконечная игра разворачивается в каждой семейной ячейке. Поэтому в подобной ситуации здоровье — это удача, заключающаяся в том, чтобы принадлежать к первому поколению, потому что во втором человек неизбежно заболевает, а в третьем — обязательно происходит трагедия.

Для доказательства вышесказанного достаточно провести анамнестический анализ любой семьи: вы обнаружите, что в каждом третьем поколении происходили трагические события. Как с онтопсихологической точки зрения можно решить проблемы, затронутые в этом фильме?

Прежде всего, необходимо отрезать молодого человека от семьи — не для того, чтобы отобрать его у нее, а чтобы предотвратить даль-

211

нейшее заражение: явный шизофреник, столь очевидно пытавшийся покончить с собой, подвергавшийся воздействию электрошока, представляет собой настоящую угрозу для семьи. Таким образом, не высказывая обвинений в адрес семьи, его следует удалить под каким-либо благовидным предлогом, например, отпуска или перехода в новую школу; главное, чтобы он на какое-то время попал в здоровую среду⁶. В любом случае, особое внимание следует уделять тому, чтобы лишить его возможности активизировать негативность в других контекстах. Затем постепенно следует помочь ему осознать собственную реальность. Одновременно следует довести ситуацию до сознания родителей и, после нескольких консультаций, направленных на повышение уровня их восприимчивости, сказать им обо всем открытым текстом. Если родители поймут и решат измениться (но только ради самих себя, а не ради ребенка, потому что *по-настоящему можно измениться только во имя самого себя, а не ради другого*), можно предоставить всему идти своим чередом. Лишившись благодатной почвы даже в собственной семье, молодой человек вынужден будет измениться, если это уже не произошло с ним прежде. На сеансах психотерапии нужно говорить правду, поскольку, *раскрывая перед клиентом глубину его собственного падения на уровне рационального осознания, мы помогаем человеку ступить ногами на землю*: важно то, что кто-то другой подтверждает истинность того, о чем он кричал, оставаясь никем не услышанным.

До тех пор, пока мы не перестанем считать бредом разговоры шизофреников, мы будем вносить свой вклад в усиление отклонения, ощущая его действие, в том числе и на себе. Итак, онтопсихология поверила тому, что говорит шизофреник, и затем проанализировала его слова. Только так и при таких условиях возможно решение семейной проблемы, показанной в фильме.

В фильме постоянно звучит одна и та же музыка, которая своим ритмом навеивает ощущение трагедии⁷. Вспышка фотоаппарата означает непосредственное внедрение семантического поля посредством церебральной вспышки. Онтопсихология открыла существо-

⁶ Автор имеет в виду онтопсихологическую резиденс. См. А. Meneghetti. Il residence ontopsicologico. — Roma: Psicologica Ed., 1993.

О роли музыкального сопровождения в фильме см. часть I, гл. 2.4 настоящего издания.

212

вание матрицы, которая вводится в мозг как вспышка: уже оформившаяся идея внедряется на уровне нейронов и фиксирует, обуславливает, организует церебральные клетки на стереотипные действия, приводящие затем к тем последствиям, которые мы наблюдали в фильме и которые ежедневно затрагивают нас в жизни. Для тех, кто не знаком с онтопсихологической практикой и вынужден обращаться исключительно к параметрам внешней рациональности, приведенные здесь утверждения могут быть подтверждены документально тремя способами.

1. Можно попросить самого режиссера высказать предположение о дальнейшем развитии этой истории.

2. В реальной жизненной ситуации, напоминающей фильм, можно на несколько лет вперед предсказать судьбу каждого из ее действующих лиц.

Занимаясь в клинической практике семьей, подобной той, которую мы видели в фильме, используя данные здесь указания, можно достичь успешных результатов максимум через год.

213

Томми // *Тотту*

Режиссер: <i>Кен Рассел</i>	Сценарий: <i>рок-опера "The Who"</i>
В главных ролях: <i>Роджер Долтри, Оливер Рид, Энн Магаретт, Джек Николсон, Элтон Джон, Эрик Клэптон, Тина Тернер</i>	Оператор: <i>Дик Буш, Рони Тейлор</i>
Композитор: <i>Питер Тауншенд (рок-опера "The Who")</i>	Производство: <i>Robert Stigwood & Ken Russel, Великобритания, 1975 г.</i>
Призы: <i>Номинации на премию "Оскар" (1975 г.): "Лучшая актриса года" (Энн Магаретт)</i>	Продолжительность: <i>108 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>травмированный смертью отца, Томми (Долтри) становится слепоглухонемым. Томми попадает в различные ситуации: встречает королеву наркотиков (Тернер), подвергается пыткам со стороны своего двоюродного брата Кевина (Николсон), насилию со стороны дяди Эрни (Мун). В конце он приобретает известность как непобедимый игрок на игровых автоматах.</i>	

Мне не пришлось прочесть ни одной критической рецензии на этот фильм, но мне точно известно, что он завоевал большие зрительские симпатии и вызвал многочисленные споры.

Без сомнения, и по сегодняшним меркам этот фильм представляет собой провокационное изображение психологических проявлений и ожиданий нашего времени. Не случайно этот фильм нашел особенно широкий отклик в молодежной среде — именно она наиболее чувствительна к обсуждению социальных ценностей и ко всевозможным переменам.

Более того, возникает ощущение, будто фильм с определенной долей гениальности пытается что-то поведать: по крайней мере, он был воспринят как несущий некое послание. Но каков скрытый смысл этого фильма, если судить по использованной в нем музыке, сценарию, цветовой гамме, образам, действию? И, прежде всего, это ли реально хотел передать режиссер?

В первом приближении, с позиций поверхностного психологического анализа, мы можем с легкостью утверждать, что перед нами фильм, который, несомненно, вовлекает зрителя на уровне "благод

214

веры" и энтузиазма: быстрее других он находит отклик в душах молодых людей, а также тех, кто хранит в себе верность некоему религиозному, политическому или моральному идеалу.

Действительно, священник практически любой религии сказал бы, что этот фильм, пусть даже и в богохульной форме, стремится подчеркнуть значение трансцендентного спасения, мессии, способного указать путь и, несмотря на потери, спасти то, что осталось.

Сколь бы ни стремился человек к зверствам и убийствам, он — сказал бы священник — все равно испытывает потребность в вере, даже помимо своей воли, помимо самого себя, даже если разрушает себя и умирает.

Точно так же этот фильм может служить катализатором, возбудителем многих устремлений и надежд молодежи всего мира. За основу может быть взят либо стиль тинэйджеров, либо миф о наркотиках — и то, и другое представляет собой формы разрушения общества определенного типа, который они для себя не приемлют.

Таким образом, этот фильм затрагивает желание все изменить, которое "новое поколение" всегда ощущает по отношению к уже существующему, и фильм, несмотря на то что все идет плохо, словно настойчиво желает сохранить эту последнюю надежду на спасение.

Непрерывное нагнетание надежды на нечто, что сможет спасти извне, означает, с точки зрения глубинного анализа, неминуемое привнесение отчуждения: человек, каким бы он ни был, разобщается с самим собой.

Кто-то может утверждать, что этот ребенок оказывается в ситуации, в которой никто не виноват. Какой-нибудь психолог, психиатр или социальный работник непременно сказал бы, что ему все совершенно понятно: ребенок, пережив семейную трагедию, отказывается видеть и слышать, чуть ли не умерщвляя в себе всякую способность воспринимать и не давая выражения своим духовным реакциям.

Его жизнь развивается как непрерывная драма: когда он находился еще в утробе матери, та страдала из-за того, что муж был на войне, вдали от нее; его рождение застает ее вдовой; и наконец, когда отец возвращается домой, ребенок видит, как его убивает любовник матери. Посмотреть на все это — так ребенок может быть полностью оправдан.

215

Если затем, все в том же русле, мы войдем в положение матери, то и она — бедная женщина, достойная сочувствия: пока она ждет ребенка, приходит весть о смерти мужа, но, несмотря ни на что, она стремится вернуться к жизни, хотя бы ради блага собственного сына (действительно, при первых попытках сближения со своим будущим вторым мужем она только и делает, что говорит о ребенке).

Нельзя приписать вину и второму мужу, ибо он познакомился с ней, когда она была вдовой, а, значит, не волочился за замужней женщиной.

Можно было бы сказать, что по наивности, невольно все действующие лица фильма соучаствуют в трагических событиях, за которые никто не несет ответственности, и то, что с ними происходит, постоянно пробуждает в них агрессивную ответную реакцию.

Прекрасно можно понять ожесточение этой семьи, прибегающей ко всем возможным и невозможным путям, дабы излечить больного ребенка, — от медицины и религии до любых извращенных методов, которые предлагает общество.

Далее (мы остаемся все на том же уровне анализа) фильм показывает, как трагедия одной семьи вливается в море других трагедий: вспомните сцену в церкви, где толпа больных людей ожидает чуда от куклы — внешней копии Мэрилин Монро.

Таким образом, с одной стороны, мы видим больных, а с другой — множество помогающих им людей, однако эпицентром всех событий являются болезнь, немощность, крах.

Не считая родителей Томми и Салли, все взрослые в фильме существуют только в качестве больных, либо играют классические роли, сопровождающие болезнь, — врачей, священников и т.д.

Мы видим "подростков", которые, захваченные иступленной, неистовой неудовлетворенностью, вносят полный беспорядок в семью (как Салли), но в итоге попадают в рабство к тому, что гораздо могущественнее их самих, становясь жертвами своих собственных идолов и мифов.

В сущности, можно сделать вывод о том, что *молодые люди, уже несущие в себе отпечаток семейной трагедии, при обращении к обществу неизменно наталкиваются на потерпевших крах, да к тому же еще и больных взрослых.*

Тот же Томми не находит поддержки ни в одном человеке, ни в одной ценности; поддержку он находит случайно, в игре, в машинке, в старом игровом автомате, который он откопал на свалке в гряде старого железа. Из этого факта следуют два вывода.

С одной стороны, он как будто бы указывает на крах всего человечества: не осталось больше ценностей, в которые можно было бы верить, поскольку этот брошенный всеми юноша, чтобы выжить, может уцепиться лишь за старый игровой автомат. После крушения семьи и общества единственное, что ему остается — это обломки заброшенного аппарата.

С другой стороны, очень тонко, косвенно предлагается окончательный вариант решения, исходящий, однако, не от человека, а от механического каркаса. Следовательно, налицо призыв к отчуждающей вере.

Все это передано с помощью волнующей музыки и постоянного движения, вихря сменяющих друг друга образов, сцен насилия, отчего зритель вынужден реагировать исключительно внешне, посредством своих органов чувств. На зрителя оказывается настолько мощное воздействие, что у него едва хватает времени воспринять, не говоря уже о том, чтобы прочувствовать, осознать, выработать ответную реакцию на основе собственной внутренней личностной позиции.

В этой связи мне хотелось бы обратить ваше внимание вот на что: любую вещь следует оценивать, исходя из ее функциональности. *Истина познается по результатам.*

Теперь давайте посмотрим на результаты, анализируя построение, действие, диалектику фильма.

Сюжетная линия фильма берет свое начало в момент военных действий: раздробленная семья, чувство опустошения. В маленький уцелевший мирок жизни врывается ядовитый вихрь событий — кончина мужа и прогрессирующая болезнь ребенка.

Во всем не только нет ни одной искорки жизни, но еще и присутствует постоянное ощущение смерти и насилия в самом его жестком и неприглядном виде. Достаточно вспомнить все те мучения и унижения, которым подвергают Томми люди, в том числе и из семейного окружения — дядя, кузен, под присмотром которых его оставляли родители. Немота мальчика позволяет вылить на него

ненависть и извращенность при полной свободе действий: ведь он никому ничего не сможет рассказать.

В конце мы видим бессмысленную борьбу, множество жертв, и затем все предается забвению. Остается только бесполезная эмблема пророка, олицетворяющая лишь собственное одиночество и крах, но нет никакого намека на что-либо конструктивное, позитивное. Остается иллюзия, но человек сломлен и подавлен.

Если теперь мы попытаемся пересмотреть фильм с позиций онтопсихологии, то анализ приведет нас к обычной "решетке", обычному "универсальному ключу": мать через сына переживает собственную шизофрению, собственную никчемность, отчуждение от самой себя. *Сын растет, явным образом выражая один из множества внутренних стереотипов (в психическом смысле) матери.* Несмотря на то, что мать выглядит "роковой женщиной", в реальности это она ничего не слышит, не видит, не чувствует, то есть не способна любить и взаимодействовать.

Сын представляет собой смещение того бессилия и той ригидности, которые мать приговорена терпеть внутри самой себя.

"Не могу видеть, слышать, чувствовать" — это форма экзистенциальной шизофрении, которая является выражением бессилия Ин-се человека при распоряжении внешней жизнью и возникает всякий раз, когда человек пытается выразить себя вовне. Это бессилие, которое сковывает, сдавливает изнутри, препятствует проявлению жизненности вовне, эмблематично выражено в той сцене, в которой Томми всем, кто идет играть с ним на игровом аппарате, выдает голову манекена с пробками в ушах и во рту и очками на глазах.

Это означает: стать слепыми (черные очки), не изрекать больше мудрость жизни (кляп во рту) и перестать слышать (пробки в ушах).

Человек утрачивает видение собственного внутреннего мира и уже не может заставить внешний мир функционировать себе на пользу, а значит, и обрести все то, что было в его власти. В какой-то момент мать Салли говорит дочери: "Мир будет таким, какой станешь ты". Люди воспринимают мир таким, какими они "есть" внутри, или, по крайней мере, в соответствии с их "урезанностью" внутри.

Продолжая онтопсихологический анализ фильма, мне бы хотелось вкратце остановиться на мужских персонажах — обоих мужьях.

Да, это, без сомнения, шизофреник!.. Но вот что такое шизофрения?

219

Первый из них при возвращении домой с войны больше похож на привидение из фильмов ужасов, чем на человека из плоти и крови. Он — представитель негативной мужской психологии "червивой позиции".

Другой выглядит "ликующей" марионеткой, производит мнимое впечатление радости, но в действительности — "скользкий тип". По ходу фильма он перепробовал на себе все роли взрослого мужчины общества нашего типа исключительно в их негативных аспектах — от концепции отца до концепции закона, полиции, судей; неистово он стремится восстать против определенных аспектов внутренней сущности человека.

Оба распространяют различные аспекты одной и той же болезни: первый — интровертным образом, так как продолжает мстительное воздействие на ребенка, которого мы видим в постоянной раздвоенности (навязчивые воспоминания об отце кажутся чем-то оскверняющим, словно отец в своей мстительности возрождается внутри этой семьи); второй — экстравертным образом: несмотря на его уверения в любви к приемному сыну и преданности ему, в реальности он был бы рад от него избавиться.

Мать — вначале своей внутренней ситуацией, а затем с помощью и при соучастии этих двух мужчин — вылепливает, обуславливает и соматизирует больного неполноценного слепоглухонемого ребенка, который, несмотря на свое кажущееся "отсутствие", является гиперприсутствующим. Давайте посмотрим, что это означает.

Негативная психология как селектор окружающей среды

Шизофреник подобного типа олицетворяет собой практически все наше общество. Мне представляется интересным проанализировать не "больного" человека, а эмблематичность определенной типологии больных. В действительности этот якобы больной, бессильный человек, кажущийся чуждым всему и отсутствующим, *обладает гиперприсутствием, благодаря которому способен управлять определенным психическим пространством в семье и в обществе*. Из этого пространства он "семантизирует", действует, координирует всю цепочку извращенных действий и насилия.

Подобное ощущение насилия, ужаса, кошмарности, низвержения человеческих ценностей порождается как раз немощными людьми, внешне такими хорошими и нуждающимися в помощи, но коварными и мстительными внутри. Чем с большими затруднениями в удовлетворении собственных нормальных инстинктов и жизненных потребностей сталкивается чрезмерно фрустрированный человек, тем больше его фрустрация начинает оказывать внутреннее противодействие мстительным, агрессивным, угнетающим образом.

Часто здоровые люди обслуживают семантику больных подобного типа, озлобленных в душе, но ангелов в своих делах.

Итак, сначала мать и семья производят сыночка такого типа; затем он становится сильнее и начинает злоупотреблять своим положением в ущерб семье. По сути, Томми захватывает мать, превращая ее в свою рабыню. Отец не существует вовсе: он находится в полной зависимости от матери, поэтому сын, подчинив себе мать, превратив ее в собственную игрушку, объект своей душевной болезни, берет реванш, мешая внешнему проявлению мира жизни. Вот так тот, кто родился последним, стал последним прибывшим из больных, оказывается самым сильным с помощью коварного, вопиющего насилия нарушая порядок во всем, что его окружает.

Все происходит под прикрытием проекции чистоты, верности, безукоризненности, то есть под маской определенных идеологических ценностей. Во имя трансцендентных, или считающихся таковыми, ценностей мы позволяем убивать Ин-се человека.

Если бы мы решили вынести нейтральное, спокойное суждение о представленной в фильме динамике, то, отталкиваясь от того, к чему все приходит, то констатировали бы, что за сублимацией — неважно, какого типа, — стоит истребление величайших сокровищ Ин-се человека.

Возвращаясь к внимательному, но пока еще не самому глубокому анализу фильма, давайте вспомним самую сильную по своему воздействию сцену: эпизод с "королевой наркотиков". Совершенно обескураживает то, что вместо ожидаемой бурной ночи полной сексуальных утех, или чего-то подобного, во всяком случае, чего-то "человеческого", "инстинктивного", полноты телесных ощущений, в действительности в определенный момент женщина исчезает. Она приманивает к себе, обещая "сексуальную оргию", но по ходу дела

сбрасывается и эта последняя маска, за которой в реальности скрывается механическое устройство.

Я уже разбирал в свое время концепцию "*Эдипова комплекса*" в том виде, в каком он понимается в онтопсихологии. В целом речь идет о некоей форме "сексуального инцеста", происходящего в моральном и психическом, а не "телесном" плане. В реальности же между матерью и ребенком не возникает "эротической чувственности", потому что обещаемое матерью превозносится действием механизма. То же самое происходит и с мулаткой, которая с трепетом переживает свою навязчивую беременность, но секса с молодым человеком не допускает.

Причина кроется в том, что *при мнимом или реальном проявлении секса происходит внедрение машины*. Точно так же под видом псевдочувственного, псевдоэротического и псевдокомпенсирующего поведения матери по отношению к собственным детям происходит внедрение механистического отчуждения.

В этом эпизоде нам как будто показано, что происходит с Ин-се человека за кулисами вытеснения, цензуры "великих человеческих ценностей", выведена на всеобщее обозрение *матричная сцена*, обуславливающая в каждом человеке утрату воспоминаний о собственном детстве, собственных истоках, собственной аутентичной сущности, которую ему больше не удастся восстановить.

Истинная причина — в том, что он был "ущемлен", его чувство значимости, ощущение жизни было отнято, а вместо этого была введена матрица "Сверх-Я", механистически разнузданного поведения.

Так человек утрачивает способность к ясновидению, обретению вневременной сути познания, потому что уши бытия "заткнуты", глаза бытия "защиты", а рот, позволяющий ему говорить с силой реальности, "забит". И, *утратив свою первичную, истинную душу, он вынужден существовать в виде "насилия"*, слепого и безрассудного насилия, которое вначале изводит само себя, а потом набрасывается и на все окружающее.

Единственное, что утверждается в этом фильме, — механическая стратегия, которая от ситуации к ситуации подчиняет, ожесточает и разрушает человека. В конечном итоге, точно так же, как и в фильме, победу одерживает человек-робот, шизофреник, в котором уже не осталось ничего человеческого; он — продукт фильтрации

222

машины, пропагандирующий или какую-нибудь веру, или некую теорию с единственной целью привести к гибели всех, кто с ним контактирует. Поэтому в основе любой религиозности, оправдания трансцендентной созерцательности скрывается вездесущее присутствие машины.

Ключевым эпизодом всего фильма является эпизод, когда ребенок, уже прошедший через механическую семантическую обработку матери, семьи, общества и расстающийся с периодом отрочества, на миг видит, что случилось с ним в жизни: он оказался помещен внутрь машины-инкубатора.

По этому поводу я должен напомнить вам о переживании "мечущей молнии" машины, которое я описал в книге "Записки из тюрьмы"⁸ в связи с наркотиками. Я утверждаю, что важен не столько наркотик, сколько "то, что происходит в голове". Как произнес один из участников синемалогии: "Важно не сам наркотик, а чувство, что ты под его воздействием". Даже в этой сцене фильма в машине нет наркотика, мы видим только "фикцию". Следовательно, не наркотик как химический элемент приводит к разрушению, а тот "стартер", который уже принял навязчивые формы, фиксированный диапозитив, под прикрытием наркотиков, болезней определенного типа превращающий человека в скелет, внутри которого поселяются "чуждые змеи". Эта змеевидная форма встраивается внутрь ДНК психики и пожирает первичную лимфу человека, низведенного до служения машине.

Похоже, что все человечество низведено до этого состояния по причине того, что матерью, или кем-то, ее замещавшим, была "ущемлена" душа, та душа, которая была вместе с Бытием в момент, когда оно случилось как человек.

⁸ См. А. Meneghetti. Bloc notes dal carcere. — Roma: Ontopsicologica Ed., 1981, а также А. Meneghetti. Residence a Mosca. "Appunti sulla droga". Op.cit.

Крамер против Крамера // *Kramer vs. Kramer*

Режиссер: <i>Роберт Бентон</i>	Сценарий <i>по роману Эвери Кормэна, ставшему бестселлером</i>
Сценарист: <i>Роберт Бентон</i>	Оператор: <i>Нестор Альмендрос</i>
В главных ролях: <i>Дастин Хоффман, Мерил Стрип, Джастин Хенри</i>	Производство: <i>Columbia PCS., США, 1979 г.</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1979 г.) в номинации "Лучший фильм", "Лучшая режиссерская работа", "Лучший актер" (Хоффман), "Лучшая актриса второго плана" (Стрип), "За адаптированный сценарий". Номинации "Лучший актер второго плана" (Хенри), "Лучшая актриса второго плана" (Александр), "Лучшая операторская работа и монтаж" (Альмендрос); 1980 Золотой глобус за лучший фильм года (драма); приз Дэвида ди Донателло за лучшую актерскую работу (Хоффман).</i>	Продолжительность: <i>138 мин. (ч/б)</i>
Сюжет: <i>Джоана (Стрип) бросает преуспевающего деятеля рекламы Тэда (Хоффман) и маленького сына (Хенри) для того, чтобы найти свое собственное место в жизни. Отец остается с шестилетним мальчиком. Проходит время, и Джоана требует своего сына обратно, используя все права матери, после чего следуют сцены разбирательства в зале суда.</i>	

Перед нами один из ключевых моментов нашей жизни, который внедряется именно туда, где хранится так называемая "ячейка" жизни. Фильм настолько великолепно сделан, что всякий взрослый человек, не устремившийся после просмотра со всем пылом любви и нежности к высшей и единственной цели — ребенку, не может именоваться человеком: если индивид не совпадает с ролью, он не имеет права быть личностью.

Ребенок должен быть продуктом сверхъизобилия взрослого человека: плодом эффективности некоего индивида, социально успешного человека, реальной любви. Реальность показывает, что за лич-

ностью взрослого человека, под маской роли, которую мы на него навешиваем, то есть родителя, неизбежно формируется мелкий воришка, посягающий на жизнь другого. Узурпировать ребенка с целью получения компенсации за все то, что ему было положено из призыва жизни и обещаниями общества. Ребенок вначале появляется, потом научается и перекраивается под матрицу. В фильме перед нами предстает ребенок, успевший стать ключевой фигурой в управлении негативностью любого рода, окружающей его. Вся система начинает вращаться вокруг этого малыша, дабы навлечь трагедию на всех остальных. Мой прогноз относительно будущего этого мальчика неутешительный: вне всякого сомнения, он превратится в преступника, либо в наркомана, либо в ярковыраженного невротика или станет шизофреником, параноиком с диктаторскими наклонностями, который уже в подростковом возрасте научится подчинять и шантажировать любого оказавшегося рядом взрослого человека.

Что же еще может получиться из младенца, который, обвиняя всех и вся, научившись отвоевывать для себя самые сокровенные чувства отца и матери, беря дары взрослых в свои маленькие ручки, ни разу не продемонстрировал (как показывает анализ фильма), что и сам способен что-либо

сделать для выполнения своих маленьких обязанностей: потереть попку, сходить в школу, зашнуровать ботинки, быть обходительным с друзьями и т.д.?

225

И катит воды река/Здесь течет река // *A river runs through it*

Режиссер: <i>Роберт Редфорд</i>	Сценарий <i>по одноименному роману Нормана МакЛина</i>
Сценарист: <i>Ричард Фриденберг</i>	Производство: <i>Robert Redford e Patrik Marceg, США, 1992 г.</i>
Продюсер: <i>Роберт Редфорд, Патрик Марки</i>	Оператор: <i>Филип Русло</i>
В главных ролях: <i>Брэд Питт, Крэйг Шеффер, Том Скерритт, Эмили Ллойд, Бренда Блетин</i>	Композитор: <i>Марк Ишэм</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1992 г.) в номинации "Лучшая операторская работа" (Русло), "Лучший сценарист" (Фриденберг).</i>	Продолжительность: <i>123 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>История жизни двух разных братьев, взрослеющих в величественных горах Монтаны накануне Первой мировой войны, Нормана (Шеффер) и Пола (Питт). Сыновей сурового священника МакЛина (Скерритт) связывает только любовь к рыбной ловле на "мушку". Фильм повествует о психологических перипетиях взаимоотношений братьев вплоть до трагического случая с младшим из них.</i>	

Великолепный фильм с точки зрения онтопсихологической педагогики. Режиссура фильма во всех деталях соответствует онтопсихологической теории: подтверждает непогрешимость и, конечно, бесполезное существование миллионов и миллионов людей.

С абсолютной точностью история фильма раскрывает многообразие внутреннего мира молодого человека — Пола, лучшего среди многих, который, раздираемый собственными психологическим противоречиями, оказывается среди проигравших. Не другие люди или внешние трудности разрушили его: всему причиной исключительно структура его личности⁹. Молодой человек, нравившийся всем: признанный лучшим и любимый всеми и семьей, и родителями, и друзьями, и женщинами, и всеми теми людьми, которые в данной

⁹ См. далее главу "Система и личность", синемалогия по фильму "Легенды осени" ("Психология первородства"), с участием того же актера.

227

местности могли дать ему возможность самоутвердиться, работать и реализовать собственные амбиции на самом высоком уровне.

Он погружается в журналистику, но обескровливает себя никому не нужной работой: гигантские усилия, направленные в пустоту, ибо его жизненные принципы были ошибочны уже с детства. Прекрасная семья, образцовая мать — вокруг одно совершенство. Однако в конце, после трагических событий старший из братьев оставляет вопрос открытым: "Почему мы не в состоянии спасти тех, кого любим?" Все очень просто, потому что они не меняются. В этом случае любить бесполезно. Именно тех, кого больше всего любят, нельзя спасти, ибо они не меняются, а оскорблять их свободу как бы то ни было мы не в праве.

Аффективная привилегированность в детстве

Фрейд говорил, что ребенок чувствует себя плохо из-за проблем матери. Мелани Клейн пошла дальше. Она говорит, что если ребенок болен, то корень его болезни следует искать в матери, поскольку ребенок является *аутсайдером* (что в английском языке означает перемещение, смещение): представляет собой объект смещения патологии внутреннего мира матери. Следовательно, менять следует мать. Именно Мелани Клейн, самый крупный психоаналитик вплоть до наших дней, специалист по проблемам женской психологии, считает негативными семью и мать. Следовательно, чтобы понять онтопсихологию, необходимо сначала серьезно изучить всю теорию Фрейда, поскольку ему удалось очень близко подойти к сути проблемы, хотя его исследование и осталось незавершенным, однако все, что он открыл и проанализировал, было истинным. Онтопсихология смогла пойти намного дальше исследований Фрейда, но без открытия им бессознательного, динамики, комплексов, защитных механизмов ее появление было бы невозможным.

О том, что семья — корень всех болезней, знают все крупные психоаналитики Англии, Германии, США, что отражено в их книгах¹⁰.

¹⁰ Во времена моей учебы существовала книга "Infiglicidio", в которой английскими психологами-фрейдистами доказывалось, каким образом происходит убийство детей внутри сакральности семьи.

228

Еще Адлер говорил об особенностях второго по рождению ребенка. Онтопсихология, не считая обнаружения существования монитора отклонения, открыла всего лишь две вещи: онто Ин-се и семантическое поле, то есть то, как формируется, распознается *аутсайдер*, когда происходит контакт, заносится инфекция. Если уж психоанализ по методу Фрейда для многих очень сложен, то что же говорить об онтопсихологии! Почему?

Весь мир основывается на норме посредственности, моде на ас-систенциализм, болезни. Экономика всего нашего современного общества зиждется на больном. С помощью больного выживают все: государство, семья, врачи, священники, юристы, адвокаты. Именно больные образуют экономический класс всей нашей гражданской системы, поэтому их и берегут.

Обществу нужен больной, семья, культура успокоительного несчастья. Правильно это или нет? Не в нашей власти это изменить: в наших силах понять, знать об этом для самих себя и для тех, кто желает достичь большего в этой жизни.

Онтопсихология — это наука, анализирующая Ин-се ума, самодвижение, изначальные принципы и структуры человеческого ума. Рискнуть пойти навстречу человеческому уму способен не каждый. Когда кто-то является великим математиком, он — Эйнштейн: открыть законы Эйнштейна несложно, а вот открыть, почему Эйнштейн гений, а другие нет, непросто. В чем здесь разница? У ума свои правила, которые не в нашей власти изменить: это — универсальные законы жизни.

Сегодня на экраны начинают выходить фильмы, открыто заявляющие об этой проблеме: не следует думать, что мы единственные осознаем проблему патологии семьи, матери. К сожалению, не удастся донести эту проблему до уровня социальных масс, но это уже другой вопрос.

Этим я хочу сказать, что сегодня многое изменилось, в том числе в мире кинематографа. Не следует полагать, что в отношении семьи онтопсихология внесла что-то новое: с научной точки зрения, никакой новизны в этом нет. Начиная с Мелани Клейн, все крупные психологи понимали глубину этой проблемы. В остальном, оставаясь на уровне строго научного подхода, женщина, которая ничего не понимает, занимается сексом, производит на свет детей, ав-

тематически считается святой, мудрой, совершенной, умеющей воспитывать детей. Абсурд и полное отсутствие логики. Нелегко быть адвокатом, врачом, сиделкой, воспитателем, политиком, так что уж говорить о том, чтобы быть матерью. Разве та, которая занимается сексом, рождает ребенка так, как это делают все животные, уже мать? Не кажется мне это очень логичным: это — стереотип, приспособленчество, принцип, обоженный массами.

Например, недавно я увидел очень ухоженного ребенка десяти-одиннадцати лет, который сидел неподалеку от работавших отца и дяди. Своему попутчику я сказал: "Видишь? Когда этот ребенок вырастет, он станет преступником или шизофреником". Почему, спросите вы? А почему, отвечу я, этот ребенок не в школе? Если этот ребенок все время проводит с отцом и дядей, это означает, что он не посещает школу. Именно потому, что, не желая сегодня идти в школу, стремясь весь день проводить с мамой и папой, он завтра превратится в невротика, преступника или больного. Вот как выстраивается болезнь взрослого человека, но это еще не онтопсихология, а лишь психология социального работника.

Конечно, общество к этому не готово, впрочем, как и журналисты, юристы и так далее, однако думающие люди всегда это понимали. Более того, я знаю, что дети растут лучше без мамы и папы: преодолевают проблемы самостоятельно и становятся лучшими. Чтобы вырастить шизофреника или преступника, необходимо, чтобы с эмоционально-чувственной точки зрения он рос любимчиком, баловнем.

И дело здесь не в сперматозоидах или наследственности, а всего лишь в том, что ребенок постоянно находится под воздействием ошибочной чувственности, дающей ему незаслуженные привилегии, вознаграждения. Его возносят на пьедестал, ставят в привилегированное положение буквально во всем: его чрезмерно защищают, любят, формируя взаимное обладание между взрослым и ребенком, вследствие чего ребенок чувствует себя счастливым в этом чувственном превосходстве и не развивает собственную способность действовать, использовать собственный ум для решения проблем, присущих детям: школа, ровесники, красиво — не красиво, чисто — грязно. Подобные проблемы позволяют реагировать, расти и способствуют формированию личности. Аффективное обладание премирует ре-

бенка, однако, став взрослым, он не сумеет войти в общество, не сможет отстаивать себя как зрелый человек.

Таким образом, постарайтесь извлечь пользу из данной синемалогии, даже если потом будет все равно не так просто действовать в рамках общества. Но вдруг случится так, что вы встретите умного клиента, который желает разобраться в себе, располагает финансовыми и интеллектуальными средствами, необходимыми для роста. Я стремлюсь подготовить вас для работы с клиентами, занимающими высокое положение, стоящими у руля общества. Вы должны научиться обслуживать этих людей, ибо они являют собой креативное движение человечества, цивилизации, социального воспитания, приносящее множество благ другим помимо персонального успеха.

Следовательно, помните о существовании фильмов, подобных этому, играющих важную роль в терапии с родителями, где слышны открытые обвинения в адрес семьи, то есть истинных убийц, калечащих детей, а не общества, наркотиков или газет.

Глава пятая. Социальная шизофрения и монитор отклонения

Психо // *Psycho*

Режиссер: <i>Альфред Хичкок</i>	Сценарий: по роману <i>Роберта Блоха</i>
В главных ролях: <i>Энтони Перкинс, Дженет Ли, Вера Майлз, Джон Гейвин, Мартин Бэлсэм</i>	Сценарист: <i>Джордж Стефано</i>
Оператор: <i>Джон Рассел</i>	Производство: <i>Paramount, 1960 г.</i>
Композитор: <i>Бернард Херманн</i>	Продолжительность: <i>109 мин. (ч/б)</i>
Сюжет: <i>сбежав из Феникса с сорока тысячами долларов в сумке, Марион Крейн (Ли) оказывается в отеле Нормана Бейтса (Перкинс), робкого молодого человека, увлекающегося таксидермией¹ и вуайеризмом, живущего со своей властной матерью, которая так ни разу и не появляется в кадре - звучит лишь ее голос. После того, как Марион была убита, Норман прячет ее труп. Прежде чем будет раскрыт его секрет, трагический финал настигнет и детектива (Бэлсэм).</i>	

Память о покойной сказывается на психологии живых. Мотель находится в стороне от автострადы: он — в стороне от жизни. Человек может сменить машину или город, но не избежит роковой участи, предпосылки к которой несет внутри из-за присутствия в нем фиксирующей матрицы, если только ему не удастся освободиться от нее самостоятельно или с посторонней помощью. Марион — не воровка; ее психология типична для многих женщин: она крадет, чтобы наполнить реальным содержанием свою всепоглощающую потребность в грехе. Комплекс использует различные предлоги и алиби для того, чтобы управлять своей смертельной потребностью.

¹ Набиванием чуел. - *Прим. пер.*

232

Даже в форме негативной психологии психическая энергия (будучи "единой", она остается таковой и в группе людей) действует, синхронизируя других с одной-единственной доминантой. Все мужчины, встречающиеся в фильме, исполняют проективную роль все той же матери, а женщины — лишь разновидности все той же динамики. *Негативная психология разносится через зрительный контакт.* По взглядам главных героев можно определить, какая кому отведена роль. Бейтс — универсальный оператор или истребляющий посредник. Он — воплощение доминантного комплекса самодеструктивности, когда-то принадлежавшего матери.

При первом убийстве нож кажется ласкающим: это своеобразная фаллическая игра, в которой сама жертва пребывает в состоянии между экстазом и удивлением. Здесь разворачивается не настоящее убийство, а тот эротизм, что впустую прокручивается в бессознательном некоторых женщин. Глаз главного героя и глаз женщины объединены единым действием: это глаза двух детей, являющиеся проводниками одной и той же смертельной садомазохистской семантики, которая происходит из негативных отношений матери и ребенка и которую всегда можно обнаружить между инфантильными соучастниками. В данном контексте под "матерью" понимается ужасающий архетип негативной психологии. Сама мать как физическое лицо — лишь жертва такой ситуации.

Этот молодой человек, по сути, женщина, поскольку находится под влиянием женщины-матери. Он сильнее всех остальных женщин, поскольку в нем наиболее ярко выражена проекция сильнейшей женской негативности. Он представляет собой пространство, дающее реальность и возможность действовать той, кого общество считает мертвой. Его психологическая типология и психический квант полностью организованы за счет характерного осеменения семантическим

полем, которое уже установилось в нем, воплотившись в соответствии с негативностью, внесенной матерью.

Человек не располагает иной идентичностью, кроме той, в соответствии с которой его любили в детстве: только так он обладает идентичностью к существованию. Молодой человек не может избежать участи исполнителя. Комплекс, берущий начало в одном человеке, обретает определенность в другом вплоть до смерти субъекта. Набирая силу, комплекс внедряется в энергетический потенциал "Я",

233

и "Я" перестает существовать: сын, уже окончательно структурированный, действует, словно другой человек.

Однако и мать не была главным зачинщиком: она — лишь одно из звеньев цепи. Основная цель негативной психологии заключается не в разрушении другого, а в *саморазрушении*: запрограммировав человека на саморазрушение, она вовлекает других в той мере, в какой они способствуют его саморазрушению.

В конце Бейтс, подобно старухе-матери, утверждает, что невозможно, чтобы ее сочли виновницей убийства, ибо она мертва, не существует: так как же люди поверят в существование негативной психологии, если ее не видно?

234

Носферату/Носферату, призрак ночи // Nosferatu The Vampyre/Nosferatu, phantom der nacht

Режиссер: <i>Вернер Херцог</i>	Сценарий <i>по роману "Дракула" Брэма Стокера и по фильму "Носферату вампир Фриоерика Мурнау"</i>
Сценарист: <i>Вернер Херцог</i>	Производство: <i>Gaumont, ФРГ/Франция 1979г.</i>
В главных ролях: <i>Изабель Аджани, Бруно Ганц, Клаус Кински</i>	Композитор: <i>Попол Вух, Флориан Фрике, Вагнер, вокальный ансамбль "Горделла"</i>
Призы: <i>Берлинский кинофестиваль (1979). Победитель в номинации "Лучший художник"</i>	Продолжительность: <i>107 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>приглашенный в Карпаты для решения некоторых вопросов с недвижимостью, молодой человек (Ганц) оказывается в замке, обитаемом истосковавшемся по крови вампиром (Кински), которому, преследуя его по возвращении домой, удастся совратить его жену и заразить всю местность.</i>	

Фильм копирует стереотипную символику классического вампиризма: частые затемнения, наложения облаков, черные лошади, постоянная атрибутика похорон, мрачные глыбы гигантских утесов, омуты со зловонной водой, корабль-призрак, вереница ироничных вековых трупов, древний замок, заброшенная церковь, коты, мор от черной чумы, сумасшедшая старуха с овцой и жирной крапчатой свиньей, кладбище, беспорядочный полет летучей мыши, схожий с наступлением Носферату, атмосфера жесткой религиозной сублимации, оральная, инфантильная сверхчувственность главных героев мужчин по отношению к желанной жертве.

Семантические поля, осевшие во внутриспсихическом мире главной героини, активизируют ее сильнейший психический потенциал вампирического свойства. Носферату — не кто иной как феноменология или историческая материализация бессознательной мотивации Лейси. Ее страхи и кошмары являются только моментами запуска во вне ее вампирической активности. Лейси — это

мать-матрица и посредник всякого рода деструктивности, столь ярко отраженной в шизофрении фильма. Все это происходит под прикрытием социальной рациональности. Общество превозносит до уровня святости инкубаторы собственных болезней.

235

Будучи там/Эффект присутствия/Садовник // *Being there*

Режиссер: <i>Хэл Эшби</i>	Сценарий: <i>по роману Ержи Козинского</i>
В главных ролях: <i>Питер Селлерс, Ширли МакЛейн, Мелвин Дуглас, Ричард Дэйкарт</i>	Производство: <i>Andrew Braunsbergper la Loremar, США, 1979г.</i>
Оператор: <i>Калед Дешанель</i>	Композитор: <i>Джони Мэндел</i>
Продюсер: <i>Эндрю Браунсберг</i>	Продолжительность: <i>128 мин., цв.</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1979) в номинации "Лучший актер второго плана" (Мелвин Дуглас), номинация в категории "Лучший актер" (Селлерс)</i>	
Сюжет: <i>не старый еще слуга-садовник (Селлерс), робкий и необразованный, лишается работы из-за смерти хозяина. Зная внешний мир только по программам телевидения и общению с чернокожей кухаркой, он, делая первые неуверенные шаги в чужом мире, попадает в очень выгодную ситуацию. Его слегка задел лимузин очень и очень богатой дамы (МакЛейн), и она, видя его солидный вид и дорогую одежду - все досталось от хозяина - предлагает ему посетить ее дом, где доктор сможет осмотреть его "раны". Муж: ее, один из богатейших и влиятельнейших людей мира, принимает его за ровню, ибо ведет он себя просто и естественно, отвечая на все вопросы глубокомысленными фразами из учебника садоводства, которые очень кстати подходят к любой тематике. Его наивность превращается в мудрость. В конце его признают величайшим гением финансов и политики.</i>	

Навязчивое и исключительное просиживание главного героя перед телевизором не только исключает всякую возможность усмотреть в нем наличие простой жизненной ценности или глубочайшей мудрости, но и высвечивает полное и кардинальное крушение всех жизненных ценностей (телевизор как в сновидении, так и имагогике неизменно является символом матери как "опосредования-машины", точкой, через которую осуществляется действие компьютера). В действительности все вступившие в отношения с Гансом, этим мужчиной-роботом, губят самые ценностные аспекты своей деятельности. Испив до дна одну ситуацию, он следует к другой, и где бы он ни задержался, везде сеет полное истребление.

236

В сущности, Ганс является роботом, программирующим человечество. Анализируя во всех деталях и со всех точек зрения каждую ситуацию фильма, замечаешь его полную неспособность находиться в реальности, предстающей перед ним каждый миг.

Фильм не вызывает эмоционального волнения, но со всей простотой показывает способность гриля деформации к манипулированию и контролю над экономической, политической, социальной и военной властью. В первую задачу машины входит захват человека, который рассматривается как одна из вершин значимости или жизненной власти. Опосредование длится до тех пор, пока контроль машины не выйдет на уровень мирового господства.

Умы, управляющие человечеством, становящиеся подчиненными Гансу пособниками компьютерного контроля, попадают в силки к "точкам нуля", ограничиваются аспектами, при которых исчезает последняя возможность рациональной, исторической или инстинктивной диалектики. Моральные принципы или стереотипы, обуславливающие большинство людей, не функционируют на уровне тех, кто руководит эшелонами власти и несет огромную ответствен-

ность: они руководствуются только одной высшей логикой власти как "власти, силы", даже идя против человеческого в себе. Таким образом, устанавливается контроль над этими "лучшими головами" посредством приемов, низводящих всякий смысл там, где они проецируют некий вид метафизического абсолюта, в который, как бы то ни было, верят.

Механический захват Бена происходит не из-за того, *что* Ганс ему говорит (потому что, в сущности, тот ничего и не говорит), а из-за того, что Бен, как ему кажется, *видит* в этих словах. Хотя эти значимые люди и не демонстрировали достойного уровня идеологии, морали, божественности и так далее, к которым были приставлены, в глубине своего внутреннего мира они оставляли открытым доступ к абсолютному, которое можно было перевести на уровень их системы словесного объяснения и поведения. Именно из-за наличия сегмента открытости "точке-нуля" рациональности, Бен был захвачен и уложен на обе лопатки логическим ниспровержением высказываний Ганса.

Робот Ганс живет тем, что ему дадут другие; его постоянно эмоционально поддерживают, одаряют чувствами и тем самым спо-

237

собствуют его выздоровлению. Сам по себе он не существует, его зарегистрировали, но у него нет собственной земной истории.

Интерес Евы к Гансу демонстрирует в ней женщину в тот момент, когда она целиком отдается закрепленному в мозгу механизму. Вампирический захват эротической эмоциональности женщины позволяет машине под зарядиться, чтобы выработать сигнал, задающий человеку направление отчуждения от самого себя.

238

А теперь не смотри // *Don't Look Now*

Режиссер: <i>Николас Роуг</i>	Сценарий: <i>по повести Дафны дю Морье "Не позже полуночи"</i>
В ролях: <i>Дональд Сазерленд, Джулия Кристи, Массимо Серато, Клелия Матания</i>	Производство: <i>Великобритания/Италия, 1973 г.</i>
Оператор: <i>Лучано Тонти</i>	Производство: <i>Eldorado Films S.r.l. (Рим)/Casey Production (Лондон)</i>
Музыка: <i>Пино Донаджио</i>	Длительность: <i>110 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>реставратор (Сазерленд) не принимает в расчет собственных сверхъестественных способностей и неумолимо движется навстречу своей судьбе - смерти.</i>	

В этом фильме мы не увидели ничего, кроме того, каким образом гордость человеческого существования спокойно осмеяна компьютером.

Используя данный фильм в качестве синемалогии, я стремлюсь научить вас чувствовать ситуации, которые, кажется, систематически, с определенной периодичностью возникают в нашей привычной жизни. Порой мы замечаем, что в какой-то определенный день трудности или странные случайные происшествия образуют цепь событий, как снежный ком обрушивающихся на нашу голову. Словно встречи, звонки, люди, корреспонденция, события связаны между собой, подчинены одной цели, управляющей всей окружающей действительностью и практически всегда несущей человеку вред. На основании собственного опыта могу утверждать, что в какой бы части Земного шара я ни находился, при появлении человека, образа, плаката, буквы определенного типа я уже знаю, что в скором времени неизбежно развернется череда неприятных событий.

Словно в этот момент образуется некое окружение, вынуждающее определенных людей действовать автоматический, что влечет за собой возникновение внешне независимых друг от друга событий, но в действительности обусловленных единой компьютерной программой, динамикой, запущенной некоей электронной платой, которая отбирает из всех именно этих людей (независимо от того, осознает ли происходящее субъект-мишень или нет) и переориенти-

239

рует их для реализации одной-единственной цели, даже если внешне, кажется, что ими движет случайность. Совокупность таких "случайных" совпадений вносит разлад в любые начинания человека в течение этого дня, когда не удастся реализовать задуманное (будь то в сфере экономики, науки, управления, общественных отношений). Такой факт неудач неслучаен — всему виной *следствия, непременно вытекающие из действия программы*, активизированной внутри данного субъекта.

Почти всегда подобные ситуации возникают в момент жизненного взлета, осознания человеком самого себя, ощутимой самореализации, вслед за которой неуловимо начинается первая фаза внедрения, которое может быть осуществлено любым способом: через собственного ребенка, звонок на работе, любое с виду обычное событие. Через искусственную сеть банальностей подавляется глубинный жизненный порыв, развитие, а субъект застопоривается, окостеневает в силу легальной, исторической, научной, экономической фрустрации.

Электрическая цепь монитора отклонения

Монитор отклонения представляет собой механизм, сочлененный не только с определенными участками церебрального аппарата, но также *сетевобразно распределенный по всей социальной структуре*². Действует не только тематическая избирательность, характерная данному индивиду или сообществу людей, но и запечатление, сказывающееся на обычной жизни каждого человека. Речь идет об электрической цепи, автоматически запускающейся при достижении субъектом определенного уровня жизненности. Цепное действие направлено на нанесение человеку вреда. Лишь стоит субъекту достичь внутренней наполненности, так сразу в цепи автоматически срабатывает сигнал тревоги, активизируя в близких (в силу обстоятельств или просто находящихся рядом) к нему людях потребность вмешаться.

Действительно, единственный человек, занимающийся делом, — главный герой фильма, чего не скажешь о его жене, фрустрированной женщине, не создающей собственную жизнь. Все люди, кото-

² См. A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. "I luoghi comuni di immisione e di rinforzo del monitor di deflessione". Op. cit.

240

рые из-за лени или глупости не реализуют себя и, как следствие, испытывают фрустрацию и потребность в отмщении, служат индукторами механистических процессов.

Данный фильм призывает задуматься о существовании реальности, подобной той, которую мы в нем увидели. Выявление кажущихся "случайностей", которые возникают в результате синхронного действия негативных семантических полей, становится простым и очевидным: радиус действия семантических полей далеко выходит за рамки нашего узкого материально-чувственного восприятия. С помощью этого фильма мы увидим, как внедряется негативная цепь, кто служит ее носителем и как индивид, обладающий достаточно высоким уровнем профессиональной и личностной значимости, загоняется в ее тиски и обескровливается.

Желающие реализоваться на высоком уровне в историческом плане—в области финансов, права или науки, — должны быть готовы к преодолению барьеров автоматической цепи монитора

отклонения, обладающей широким радиусом действия и включающейся сразу, как только субъект входит в состояние внутренней наполненности. Речь идет о *сети, действующей автономно от субъекта и служащей цели заблокировать на уровне посредственности любого индивида, желающего проявить свою жизнеспособность вовне*. Индивидуальная креативность умерщвлена в зародыше, ибо прорыв гениальности хотя бы одного человека уже означал бы восстановление онтической аутентичности, присущей человечеству вообще. Создатель монитора отклонения следовал планетарным интересам, его не волновал отдельно взятый индивид. Онтопсихология подготавливает научную почву для рассмотрения *человека как частицы необъятного универсума*, лишь небольшую долю которого занимает планета Земля.

От ловушек подобной стратегии монитора отклонения не спасет ни следование законам, ни соответствие всем предъявляемым обществом требованиям, ни благие намерения субъекта: *победить и творить сможет лишь тот, кто преодолеет эту сеть*, существование которой еще недостаточно раскрыто и изучено наукой. Тот, кто неспособен полностью прочитывать феноменальный мир, не может проникнуть в семантику сущностного.

Музыка в начале фильма служит первым сигналом внеземного происхождения событий, которые развернутся в дальнейшем. Уже

241

первые кадры фильма, на фоне которых появляются титры, заставляют задуматься, действительно ли перед нами небоскребы или начиненное микросхемами устройство, программирующее появление определенных "случайных" событий. Некая космическая межзвездная структура руководит событиями на этой планете: у истоков мы видим машину, которая отслеживает, выстраивает, подчиняет себе все то, что могло бы послужить экзистенциальной эволюции. Присутствие звезд указывает на наличие чуждого вмешательства, процесса, запущенного из других, технологически более высоко развитых, инопланетных цивилизаций, которые посредством инкубации и перепрограммирования репродуцируют себя в той или иной зоне космоса (в данном случае на планете Земля). Точка, в которой загорается более яркая звезда, и есть то место, в котором предначертано разворачивание определенного события.

Другим ключевым образом является пруд: спекулятивный эффект монитора отклонения. Мелькнувшая в самом начале молния теперь зеркально спроецирована, отражаясь в воде. Этот образ напоминает о программирующем коде, который обуславливает процессы, происходящие в синапсах головного мозга людей. Речь идет о послании, передаваемом подобно "морзянке" и программирующем энергетическую данность, что происходит подобно, но не идентично тому, как нашими сенсорными процессами передаются в мозг данные восприятия. Диктат машины вынуждает человека прочитывать посланные ею знаки и следовать им. "Пруд" — это зеркальная проекция, исходящая из межзвездных пространств, закрепившаяся на этой планете и постоянно перепрограммирующая жизнь человечества, что приводит к потере онто Ин-се. Люди действуют по наводке компьютерной клавиатуры, программируются посланиями, использующими в своих целях определенные области человеческого существования.

Появляющейся в начале фильма звезде соответствует все то, что мы видим в следующем кадре с прудом: лошадка, тележка, девочка в красном плащике с капюшоном. Нам недвусмысленно демонстрируется роботическое программирование, вследствие которого мозг человека не способен более на синтез организмических афферентаций, а лишь обрабатывает послания телекоммуникационного устройства. Это телетайпное послание не является чем-то фантастическим, вымышленным: речь идет об образе, семантизиру-

242

ющем экзистенциальную реальность человека. С этого момента становится очевидным, что мы станем свидетелями сцен кровопролития, ужаса, разрушения, воплощаемыми ключевыми

персонажами фильма. Они незнакомы друг с другом, но роковым образом объединены единой участью — быть отлученными от жизни.

Розово-голубое пятно, расплывающееся в начале кинокартины, задает доминантные тона, указывает на цветовую окрашенность всего фильма.

Иногда спонтанно родившийся фильм крупного режиссера становится канвой, простейшим источником познания психической деятельности. Режиссер снимает определенное сновидение. *Монитор отклонения болен протагонизмом:* он демонстрирует себя, выказывает свое присутствие; он играет живыми существами, но, в конце концов, сам желает быть главным действующим лицом. В связи с этим всякое действие, рассматриваемое нами как спонтанное или бессознательное, в реальности является результатом диктаторского влияния телекоммуникационного устройства, утверждающего ситуацию запрограммированности. Монитор отклонения использует марионеток, чтобы после самоутвердиться в главной роли. Очевидно, что, поддавшись действию фильма, зритель сам будет "перезаписан" телекоммуникационным устройством.

Главный герой фильма — человек со своим жизненным опытом, чувствительностью, осторожностью. В эпизоде в чайной происходит взаимообмен между архитектором и слепой женщиной, разворачивающийся по принципу коммуникации двух типов: человеческой (он) и механистической (слепая). Механистическая коммуникация перестраивает работу синапсов человека согласно требованиям машины. Человек чувствует, что что-то происходит: главный герой реагирует, открывая окно, но, поскольку перед ним находится пожилая женщина, он из соображений благовоспитанности позволяет ей осуществить контакт. То есть в этой ситуации он лишен возможности реагировать с нормальной рациональностью. Старуха семантизирует, но не как обычные люди: она программирует. Робот программирует человека, прибегнув к помощи правил хорошего тона, привычной терпеливости.

Человек, который ощущает происходящее, или разрушает данную ситуацию, или вынужден ей покориться. Самым правильным решени-

243

ем для героя фильма было взять жену и под любым предлогом уйти из чайной. Ему следовало самому управлять ситуацией: главным было выбраться из нее. Для выработки правильной стратегии поведения необходимо научиться прочитывать, анализировать, изучать феноменологию целиком. Наша наука неточна, ибо не прочитывает всю феноменологию, то есть не умеет изолировать все компоненты определенного факта, вычленяет лишь некоторые из них, забывая о главных.

Интроспективный и онейрический анализ, проведенный по онтопсихологической методике, показал бы главному герою, что его жена служит своего рода магнитом. Но недостаточно устранить только ее, к тому же на это нет никаких рациональных оснований: она безупречна. С технической точки зрения, следует полностью ликвидировать контакт с так называемыми случайностями, которые объективно контролируют происходящее и воплощаются в различных событиях.

После встречи со слепой женщиной главный герой теряет всякую способность рационально мыслить, включается в игру, ибо с головой окунулся в эротическую волну, идущую от слепой. Интимные отношения с женой — лишь внешняя сцена, в которой разыгрываются переживания, испытанные им при контакте со слепой. Транс, в который погружается слепая старуха, — это судороги от эротического оргазма, довершающего совокупление, в котором она участвовала через жену главного персонажа. На сознательном уровне жена стремится помочь мужу выпутаться из сложившейся ситуации, но в действительности усиливает в нем агрессию и эмоциональное возбуждение, но он уже и сам противоречит тому, что желает рационально: даже если внешне он не желает идти на контакт, то внутри сам расположен к нему.

Слепая, своим "вторым зрением" все контролирует и управляет эмоциями обоих: она вклинилась между супругами, создав из кажущегося треугольника единое бессознательное.

В фильме все знают о происходящем, но молчат, становясь соучастниками трагедии главного героя. Когда он погибает, финальная вереница образов показывает все его ошибочные действия, приведшие к смертельному исходу.

Фильм вышел в свет как раз в тот период, когда предпринимались различные попытки дать объяснение парапсихическим явлениям. Однако на основе собственного опыта могу утверждать, что

244

показанные здесь события — это реально происходящие, негативные следствия работы монитора отклонения. Парапсихологи всего навсего идут по указанной механизмом дороге. Бездумно отдавать собственный ум в руки тех, кто его закрепощает — значит потворствовать своему изничтожению компьютерной программой.

Какие микроструктуры вовлекаются в действие, и каким образом, оказавшись внутри цепи, не попасть под ее влияние?

В условиях физической несвободы — во время поездки, перелета, в гостинице или в академическом учреждении — необходимо прикрыть себя самой лучшей, согласно общепринятым правилам, этикеткой. Но когда мы свободны, достаточно не совершать никаких *фальшивых или двусмысленных* поступков ни ради приспособления, ни из соображений благовоспитанности. Не следует поддаваться правилам хорошего тона: действуйте согласно первому порыву, импульсу, с эмотивной непосредственностью.

Анализ главного героя с психотерапевтических позиций показывает, что прежде чем он полностью прошел предначертанный ему судьбой путь, в глубинах его бессознательного произошел эротический чувственный контакт со слепой женщиной: эмоционально он и слепая были единым целым, образуя диадку "отправитель-семантизированный получатель". Помните, что во всех случаях без исключения *для захвата необходимо согласие самой жертвы*: эмоциональное, эротическое, любопытствующее. Любая стратегия монитора отклонения срабатывает только при наличии согласия на нее. Для восстановления автономии собственного "Я" необходим разрыв, отсечение, сознательное исторжение согласия и попустительства, после чего "Я" обретает свободу внутри собственной экзистенции.

Через социальную систему монитор отклонения опутывает своими сетями все человечество. Для этого у него на вооружении есть два средства:

- 1) общественная жизнь: вводятся законы, ограничивающие физическую свободу и, таким образом, происходит захват социализированного человека для подкрепления централизованной системы;
- 2) личная жизнь: через сексуальную жизнь, эротизм человек встраивается в звенья этой цепи.

В обоих случаях нефункциональный для онтической идентичности закон приговаривает человека к безусловному его исполнению,

245

подчиняя ab extra и ab intra. Ту же цель преследует и религия. Она подавляет собой идущий из глубин души призыв — вызывающий к своему богу — и связывает собой интенциональность природы ("религия" означает связывать дважды).

Эта синемалогия повествует не об единичном случае: вся планета опутана сетью монитора отклонения, стремящегося закрепить любого человека, близкого к самореализации. Все, о чем говорилось в этой синемалогии, необходимо приложить к самим себе. Информативные, предустановленные структуры (микропроцессоры) одинаковы во всем мире и постоянно готовы к тому, чтобы выследить и заманить в свои сети человека, находящегося в процессе креативного роста, человека побеждающего. Развив в себе необходимые навыки, вы сможете мгновенно распознавать эти структуры и, рационально их выделяя, минуете их сети.

Глава шестая. Дидактика и психосоматика

Волшебник страны Оз // *Wizard di Oz*

Режиссер: <i>Виктор Флеминг</i>	Сценарий: <i>по роману Л.Франка Баума</i>
Оператор: <i>Гарольд Россон</i>	Производство: <i>Виктор Флеминг, США, 1939 г.</i>
В главных ролях: <i>Джудди Гарланд, Рей Болгер, Маргарет Гамильтон, Берт Лар (Lahr), Джек Халей, Билли Бурк, Франк Морган</i>	Музыка: <i>Герберт Стотхарт</i>
Награды: <i>Премия Оскар за музыкальное оформление (Стотхарт) и за знаменитую песню Over the Rainbow Арлена и Харбурга</i>	Продолжительность: <i>101 мин., ч/б. и цв.</i>
Сюжет: <i>торнадо переносит маленькую Дороти (Гарланд) в заколдованный мир Оз, населенный причудливыми человекоподобными существами. Чтобы вернуться домой, ей необходимо добраться до волшебника (Морган), но злая колдунья (Гамильтон) всеми возможными способами пытается помешать ей.</i>	

Я выбрал этот фильм не столько для синемалогии, сколько для того, чтобы раскрыть перед вами новые горизонты познания, подготовить ментальную позицию для истинного, внутреннего знания вещей. Это фильм для детей, сказка, но она является аллегорической. "Аллегорический" (от греч. — другой) значит: *говорить что-то, подразумевая другой смысл, другую реальность*. Совершать поступок, говорить, рассказывать историю для того, чтобы обучить, показать другую реальность. Все великие учителя человечества, когда хотели обучить чему-то глубокому, новизне бытия, прибегали к сказке, истории, потому что процессы, происходившие в то время в на-

248

уке, логике, философии, не позволяли им распространять новые знания, новые откровения.

Хорошо сложенная история с ее аллегорией легко воспринимается онто Ин-се. Благодаря своей форме история расценивается как безопасная цензурой "Сверх-Я", мнительностью, продиктованной научно-логическими процессами системы.

Главное — не разобрать фильм, войдя во все то, что является структурой изображения, а с простотой осознать историю, точно так же, как ее могли бы понять дети.

С помощью этого фильма я намереваюсь развить аллереорию, которая послужит научным введением в глубокий смысл онтопсихологии.

Моей целью является создание внушения. "Внушение", собственно говоря, означает подсказывать, предлагать что-то без критического контроля. В сущности, вся природа вещей разговаривает с нами, предоставляя нам факты, но не навязывая при этом своего мнения.

Следовательно, в данном случае необходимо уйти от строгой логики и наблюдать эту сказку, — в которой, между прочим, есть одна мелодия, ставшая известной во всем мире, — так, чтобы с очевидностью увидеть фигуру волшебника, не производя при этом проекции на колдунью или на что-либо еще. Сущность аллегории в этом фильме состоит в открытии двух вещей.

1). Все живут внутри сна, внутри веры, убеждений, культуры, внутри традиционных абсолютов — как те, кто на стороне доброй волшебницы, так и те, кто на стороне злой колдуньи, но наступает момент, когда все они пробуждаются, и каждый может стать самим собой.

Эти метаморфозы часто встречается на протяжении фильма. То есть, сказка высвечивает следующую реальность: *все мы живем внутри культуры, которая не отвечает идентичности нашей природы*. Это первый момент внушения, который необходимо увидеть, понять, но с простотой, с удовольствием, не создавая себе лишних проблем.

2). Второй аспект касается фигуры великого волшебника. Если на место этого волшебника мы поставим великого президента, великого императора, великую полицию, великую медицину, великую философию, крупных критиков, классиков, великих священников, великих писателей, то есть всю прослойку, образующую верхушку культурной, легальной, научной, традиционной системы, в которой все мы вырос-

249

ли, то мы обнаружим аллгорию. Перед великой властью системы, которая понимает все, я, маленький человек — ничто.

В фильме в определенный момент перед нами предстает толстый зад волшебника, придававшего всей системе всемогущество бога. Собака, в данном случае олицетворяющая биологический инстинкт, тянет за занавеску, и после этого появляется волшебник, который, благодаря проекции присутствующих, кажется великим Пожирателем Огня, великим всемогущим богом. Машина делает могущественным его взгляд, его голос, его дым, его молнии, то есть весь тот аппарат социального "Сверх-Я", в котором мы все родились, выросли и живем. Но что скрывается за этой огромной машиной, за этим огромным устройством?

Мы видим маленького растерянного человечка из Канзаса: он не плохой, просто он тоже потерял дорогу. Он — тот, кто по воле системы должен был изображать волшебника, но он ничего не знает, не понимает. Он — человек, который в конце говорит: "Я потерял дорогу, пережил, перенес катастрофу, я оказался закинутым сюда, и меня сделали правителем, великим, прекрасным, могущественным волшебником". Но он одинок и оказывается рабом внутри этой машины.

Как от сказки прийти к аллгории — вот тот момент, понимание которого я хотел бы вам внушить: правда состоит в том, что ни один человек изначально не является плохим, но потом оказывается, эволюционирует в культуре, которая создает соломенного человека, железного человека, трусливого, пассивного, который проживает свою реальность инфантильным и регрессивным образом.

Что я хочу этим сказать? Вся онтопсихология является предложением простой, чистой, прозрачной реальности вещей. Каждый таков, каким себя создает: могущество жизни есть в каждом из нас, но необходимо изучить его. Традиции, культура, система честно сделали свое дело, выведя нас за пределы нас самих, поэтому невозможно возродить свою идентичность посредством стереотипов.

Вся онтопсихология — предложение изначального принципа организации вещей, который несет в себе любой человек, следовательно, речь идет о том, чтобы начать путь в простоте того, что есть каждый из нас. Напомню вам психологию дерева: возьмите семя, бросьте его в землю — и семя начнет свою работу. Оно не имеет культуры, системы, для него не существует законов, академии. Семя

падает, контактирует, осуществляет метаболизм, куда бы оно ни попало: оно растет и становится большим.

Итак, я хотел бы, чтобы эта аллегория стала в какой-то мере фантазией, художественно-сказочным изображением того, как начать видеть точку встречи "Я" и мира, "Я" и других. Мой способ изложения не является философией: это наука о том, как обстоят дела, а значит, наука о том, как действовать, как понять природу, болезнь, человека и вернуться к изначальному принципу, в соответствии с которым вещи уже существуют. Таким образом, я бы сказал, что вся онтопсихология это — "отдергивание занавеса", позволяющее увидеть зад, то есть, неприкрытое ничтожество наших традиционных и системных абсолютов; увидеть, что за этой большой системой стоит маленький человек, который также потерял свою дорогу. Необходимо начать самостоятельное движение вперед. Но суть в следующем: как начать его самим? Онтопсихология указывает путь, подобный развитию семени, из которого произрастает могучее дерево.

Солярис // *Soljaris*

Режиссер: <i>Андреи Тарковский</i>	Сценарий: <i>по одноименному произведению Станислава Лема</i>
Оператор: <i>Вадим Юсов</i>	Производство: <i>Мосфильм, СССР, 1972</i>
Композитор: <i>Эдуард Артемьев, Иоганн С. Бах</i>	Продолжительность: <i>115 мин., цв. (оригинальная версия - 165 мин.)</i>
В ролях: <i>Наталья Бондарчук, Донатас Банионис, Юрий Ярвет, Анатолий Солоницын</i>	
Сюжет: <i>ученый Крис Келвин (Банионис) работает на орбитальной станции планеты Солярис. Он обнаруживает радиационное излучение, способное материализовывать желание и надежды, жертвой которого становится сам. Ради него ожидает Кари (Бондарчук) — его бывшая невеста, много лет назад покончившая жизнь самоубийством.</i>	

Этот фильм заслуживает внимания, так как предоставляет прекрасную возможность осознать проекции бессознательного и бессознательную реальность, которую несет в себе каждый из нас: как возникают образы, действия, наши выборы.

Опираясь на анализ фильма, вы должны понять связь между тремя реальностями: 1) жизнью, бессознательным; 2) "Я"; 3) монокультурами (комплекс, детство, мать, женщина).

В этом фильме нет ничего научно-фантастического: это внутренний рисунок ежедневной реальности индивидуальной жизни каждого человека. С пониманием этого фильма приходит осознание ужасной реальности, существующей в нас между "Я" и бессознательным.

Солярис можно рассматривать как бессознательное, или онто Ин-се. Представьте, что это путешествие за пределы реальности, в глубину каждого из нас.

Я хотел бы привести вас к пониманию того, как бессознательное может воплотить и объективировать внутренний мир наших эмоций. Наши образы как будто бы позволяют энергии феноменизировать, оформлять, иначе говоря, проецировать определенные эмоции. Начиная с психики, как таковой, и заканчивая нейронно-це-ребральной системой, чужеродное вмешательство полностью окку-

пировало сенсорную, эмотивную сферу, за исключением висцеральной, которая пока остается в неприкосновенности¹.

Жизни необходимо психоплазмироваться, что она и делает, основываясь на нашем прошлом, прежде всего, на рефлексивной матрице, воспоминаниях или же на зонах нашего любопытства.

Мы снова и снова возвращаемся в мир, который невольно создали сами, о том не помышляя. Этот мир не существует снаружи, а живет внутри нас. И если субъект не способен осуществлять адекватный контроль над психической деятельностью, в нем могут зародиться процессы, именуемые затем судьбой, тематическим отбором, неврозами, истерией, шизофренией.

Монитор отклонения — это неизменный формализатор определенных образов, которые впоследствии выливаются в культуру массовых стереотипов: они сковывают человека, провоцируя в нем самоуничтожение жизни и лишая его способности творить.

Автор убивает женщину, помещая ее в космическую капсулу, но это — лишь внешнее убийство. В действительности женщина не умирает, потому что глубоко внутри он продолжает ее любить. Устранить внешне — инфантильно. "Не буду больше звонить, не буду писать, не хочу говорить": тем самым мы сакрализуем в памяти это имя, этого человека, этот взгляд, этот запах, этот цветок, этот цвет, эту модель туфель. Крис сохранил накидку — реликвию, которая возрождает призрак, память, иначе говоря, действие стереотипа.

Невозможно внешне устранить то, что мы ищем внутри. Эти создания — бессмертны, поскольку существуют за счет глубочайшей веры главных героев.

Боль порождает убеждения, а не жизнь. Для сильных людей она может послужить опытом, способствующим росту, но, несомненно, не является целью или интеллектуальным преимуществом. Тем не менее, многие умирают из-за любви. Эта любовь патологична, но

¹ См. три уровня познавательного процесса, выделяемых в онтопсихологическом анализе: экстероцептивность, проприоцептивность и эгоцептивность. Монитор отклонения искажает проекцию реальности, но не саму реальность; исходя из этого, восстановление сознания собственного единства действия должно отталкиваться от переоценки отражаемой реальности в свете организмического переживания. См.: A. Meneghetti. Il monitor di deflessione nella psiche umana. Op. cit.

это — выбор. Многим людям — и их большинство — достаточно стать куском обыкновенной земли.

Мы сами генерируем наших призраков; они — чудовищные создания, порожденные инфантилизмом человека. Мы представляем собой чистый разум. В соответствии с тем, что мы думаем и как действуем, мы определяем в своем внутреннем мире ситуации, которые приводят нас к совершению исторических и научных выборов. Психика — божественна, но в определенных аспектах предстает чудовищем. Когда мы вызываем из своего внутреннего мира, из нашего детства что-то, что нам противостоит и что уже невозможно устранить, ибо мы сами это объективировали и психоплазмировали, психика превращается в монстра.

В какой-то момент в качестве монстра может выступать даже активность онто Ин-се: онто Ин-се — простодушно, нейтрально, это чистая энергия, но оно обладает своей формой и, если ей начинают противоречить, действует во вред индивидуации.

Когда я встречаю человека, я вижу не только его, но и всех его "обитателей", ту колонию, которую он несет внутри. У кого-то это животные, у кого-то ящерицы, у кого-то карлики и т.п. Эта реальность обусловлена бессознательными стереотипами субъекта.

Солярис, огромное море, является преобразователем. Достаточно дать ему образы — и он их воплощает. Это кажется чем-то из области научной фантастики, но на самом деле является каждодневной индивидуальной реальностью. Каждый из нас таков, каким себя создает. Новый человек, человек без мифов, — это тот, кто строит свой мир, наполняя его новизной развития. Человек, идущий на поводу у моделей, мифов, комплексов, напротив, воспроизводит мир своего прошлого.

Человек прометеевский обладает природным союзником, в качестве которого выступает океан Солярис, поскольку благодаря ему осуществляет постоянное творение, представляющее ценность для будущего.

У каждого из героев фильма есть воплощения, порожденные их бессознательным: карлик, чудовище, женщина определенного типа (напоминающая материнскую фигуру на фотографиях, которые были в доме главного героя еще в детстве).

254

Тарковский — очень интересный, необычный режиссер. Особые отношения у него были с водой. С помощью воды он проживал свой эротизм. Смотрел на женщин, которые купались, не касаясь их.

Таким образом, здесь обнаруживается дилемма: можем ли мы затронуть бессознательное? Фильм показывает, что его трогать не нужно, потому что мы имеем дело с энергией, самоформирующейся соответственно образам, которые несет в себе человек: образам монитора отклонения, историческим образам, образам стереотипов. Чистая жизнь возможна только для гигантов.

Речь идет о внутриэмотивной реинкарнации. Это не конкретная формализация вовне, а протоплазматическая проекция внутри субъекта, которая впоследствии может быть увидена снаружи. Субъект воплощает ее, но она всегда представляет собой лишь его внутреннюю реальность.

Кошмар, который субъект переживает внутри, вполне реален. Сон всегда организмически реален. Это не образ, который находится где-то там и не затрагивает тебя: это именно реальность, хотя и не внешняя, а организмическая.

Предположим, что на меня несется зубр: я реагирую физически и внешне. В этом случае мы можем выделить две реальности: моя рефлекторная реакция страха и зубр. Когда же мне снится несущийся на меня зубр, то зубра на самом деле не существует, но организмическое реагирует подлинным страхом. Вот почему во сне может случиться инфаркт или внезапная смерть.

За любым страданием всегда стоит потеря реальности самих себя, которую мы не контролируем и не используем с полной ответственностью.

В детстве в объективной реальности Криса-Тарковского присутствовала мать, в фильме же мы видим мать такой, какой он ее помнит. Прошлое переживается не таким, каким оно было, а таким, каким мы его возрождаем в своей бессознательной или комплексуальной памяти. Его можно устранить, но пока не аннулируется рефлексивная матрица — вся программная самообусловленность, действующая со времен детства и отрочества, — все будущее человека (а точнее, его видимость) будет выстраиваться на основе мнемических следов.

В определенный момент образ захватывает большее пространство, организуется в автономии комплекса и становится приоритет-

255

ным, все более активным, начиная преобладать над сознанием "Я". С этого момента "Я", в зависимости от потенциала, которым обладает, может столкнуться с чем угодно: паранормальными, психосоматическими феноменами, девиациями и так далее.

Воплощенный образ неавтономен. Он обладает, в дозволенной субъектом мере, энергией, памятью, сознанием. То же самое происходит во сне. Персонажи наших снов существуют настолько, насколько субъект наделяет их автономной идентичностью, они становятся реальными по мере создания.

Субъект обладает властью лишь в самом начале. В дальнейшем превалируют призраки, комплексы, фиксации, похищающие силу "Я". В результате "Я", *которое изначально выступало в роли создающего, становится жертвой своего бессознательного и, прежде всего, ошибочного самосозидания.*

Комплексы автономно распоряжаются предоставленным им квантом энергии, квантом индивидуализированного потенциала. Историческое "Я" не обязательно обладает большим энергетическим квантом: зачастую его энергетический квант гораздо меньше кванта комплекса. Данное соотношение необходимо отдельно устанавливать в каждом конкретном случае.

Чтобы понять диалог между главным героем и его женой, мы должны рассмотреть его в свете внутреннего раскола, характерного для остальных персонажей. Это не другой собеседник, это — всего лишь проекция одного и того же содержания, отражающегося во множестве зеркал, каждое из которых становится реальным для другого. Единство действия дробится по причине исторического искажения, но представляет собой единое "Я". Из-за этого каждый человек существует в реальности расщепленного "Я".

Когда человек говорит "Я", мы должны выяснить, что это за "Я": призрак матери, которую он любит, дедушки, его представления о будущей власти... Кто он в жизни? В конечном счете, энергетически и психически каждый из нас является единым в самом себе. Но на уровне сознания каждый представляет собой то, что любит, то, к чему привязан и с чем связан. Таким образом, мы имеем дело с шизофренией, с постоянным разбрасыванием себя: человек превращается в "легион", сражаясь с внешними образами, образами общества, тогда как в реальности существуем лишь мы в самих себе.

256

Важны "да", которые мы говорим некоторым своим снам или внешней реальности. Неважно, является ли это частью нас или же это кто-то другой: когда субъект уступчив, он усиливает *самовампиризм* единства "Я". Если же, наоборот, он сможет быть синхронным и автономным, то усилит тем самым единство действия, а значит, и "Я".

Если человек сохраняет автономию единства действия и каждое мгновение развивает ее в историческом аутоктизе, поддерживая логическое "Я" в непосредственном контакте с онто Ин-се, то ни одна внешняя реальность не сможет ему навредить.

Если же субъект выступает против себя самого — пусть даже бессознательно, из добрых побуждений, оставаясь гиперкритичным с точки зрения культуры, — то сделать тут ничего нельзя. Психическая энергия, являясь постоянным самодвижением, неизбежно придает форму тому, что мы описываем как образ.

Наши комплексы, наши призраки, наши воспоминания живут исключительно благодаря нашей к ним любви. Жизнь — это выбор, поэтому можно выбрать любовь к собственному призраку, но эволюции не будет — только регресс. *Ради того, чтобы подпитывать неопределенное прошлое, мы отказываемся от проекта, который мог бы произвести креативность и новизну.* Многие люди теряют себя, чтобы дать жизнь своим призракам. При всей своей патологичности реальная психологическая ситуация именно такова.

Для бессознательного любить и ненавидеть — одно и то же. Главный герой, любящий свою Хари, его друг-коллега, который, напротив, испытывает ненависть, — оба, в ущерб себе, активизируют своих призрачных гостей. Неважно, любовь это или ненависть: и то, и другое подразумевает вложение психической энергии.

Иногда человек может "убивать"² свою женщину, потому что на самом деле ему нужна мать, которая омывала бы его раны, ласкала его и с которой он проживал бы симбиоз тотального эротизма.

Финальная сцена, в которой мать моет ему руку, намного сильнее, чем *"I vitelloni" ("Телята")*³ и *"Восемь с половиной"* Феллини. Феллини склоняется к эротизму крайне сенсуальному, внешнему, эпидермическому. Тарковский, напротив, на пределе допустимого, словно лезвием бритвы проводит по фибрам психики.

² "Убивать" в психологическом и моральном смысле. ³ Франко Интерлени и Альберто Сорди, Италия, 1953 г.

257

Но мать здесь абсолютно ни при чем. Мы видели только проекции главного героя — Криса. Практически, Солярис дает срез психологического нутра Криса и некоторых его друзей.

Если бы меня попросили снять фильм о бессознательном, у меня бы сразу возник вопрос: о каком бессознательном? Оно бывает разным: видя доминирующие комплексы человека, я могу сконструировать мир, который в точности отразит то, что человек собой представляет. Тарковский, например, снял себя и двух-трех своих друзей.

Сцена фильма, в которой мать моет руку главного героя, — сцена, пережитая Тарковским-ребенком с матерью. Собака, которая появляется как будто бы не к месту — образ, не поддающийся рациональному пониманию — классический элемент онтопсихологического анализа⁴.

Когда я провел синемалогию по этому фильму в России, в Санкт-Петербурге, русские психологи заявили, что Тарковский снял этот фильм, как будто бы уже зная онтопсихологию. В конце концов, к русским пришло понимание этого режиссера. Будучи ребенком, Тарковский проживал близость с матерью в присутствии воды: например, когда мать с работы приходила домой мокрой, потому что на улице шел дождь, и раздевалась, чтобы высушиться. Вода была для него синонимом его пребывания наедине с матерью.

Тарковский умер из-за воды в легких, болезни, которую он психосоматически приобрел еще в детстве как психически прожитый половой акт с матерью⁵. Поэтому, в то время как в медицинском смысле Тарковский чувствовал себя плохо, умирал, в своем воображении он по-мазохистски проживал заряд любви, направ-

⁴ Собака указывает на "аффективное доминирование по отношению к более слабому и зависимому. Обычно этот образ говорит об отношениях с матерью, которые, как правило, негативны". Вода и собака — символы, встречающиеся на протяжении всего фильма Тарковского. Они появляются и в других его работах, среди которых *"Иваново детство"*, *"Зеркало"*, *"Сталкер"*. См. А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч.

⁵ В фильме *"Зеркало"* (см.: А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч., с. 372) показано формирование комплекса, в то время как в *"Солярисе"* мы видим его убийственное исполнение. В *"Зеркале"* режиссер заново переживает во взрослом возрасте впечатления, полученные в детстве, особенно свое легочное психоэмотивное соитие с матерью, послужившее основой смертельного заболевания.

258

ленный на вечный образ молодой матери из детства. Он был мистически, глубоко влюблен в мать.

Итак, мы видим призрак, а не реальную мать. Нельзя забывать о том, что любой из наших комплексов производит повторную идентификацию — как я уже говорил раньше — не той матери, которая существовала в реальности, а матери, воссозданной в соответствии с потребностью субъекта, конструирующего ее под влиянием собственных искажений. *Мать, ищущая мужчину-ребенка, — это мать, созданная его уже извращенной, отклоненной, шизофренической фантазией, а не реальная историческая мать.* Ее воображает и создает патология субъекта.

Маленький дом с озером и отцом, который появляется в одном из кадров, для Тарковского был реальной дачей, где он жил с матерью в детстве. В фильме режиссер показал проекцию эволюции комплекса в своей индивидуальной жизни. Он полагал, что представил научно-фантастическую выдумку, а на самом же деле, устроил экскурс в комплекс и болезнь детства, связанные с матерью. В фильме нет ничего привнесенного, все является чистой реальностью.

Иначе говоря, с помощью фильма вы можете понять, как комплекс пожирает человека. У каждого из нас есть бессознательное, Ин-се, которое, если мы не являемся достойными хозяевами, уничтожает нас, опираясь на наши собственные ошибки. Этот фильм помогает увидеть, как бессознательное на основе всевозможных зацепок разрабатывает свою патологическую историю.

В фильме показано осеменение, психосоматический процесс (который может длиться месяцы, годы или десятилетия) и неумолимость судьбы. В конце фильма главный герой умирает на самом деле, это не сон. Мы видим его и остров с домом в океане Солярис: это — всего лишь реальность бессознательного.

Подытоживая вышеизложенное, можно сказать, что фильм повествует о жизни великого человека, который в конце концов разрушается монокультурой приобретенных еще в детстве комплексов по отношению к матери. В дальнейшем они подпитываются отношениями с женщиной, выбранной этим мужчиной, которая — несмотря на то, что он ее теряет, — возрождается и воссоздается самим комплексом. Комплекс обуславливает вынужденное повторение аффективной реальности детства, вследствие чего сам субъект выстраивает среду, в которой

259

умирает. *Каждый человек самостоятельно создает культуру своего специфического несчастья и способствует его эволюции.*

Океан Солярис - это жизнь, которая убивает, основываясь на воспроизводимых индивидуальных комплексах детства. Жизнь восстанавливает "островки" памяти, первые перенесенные в детстве кастрации, первичные сцены, комплексы и воплощает их, приумножая, в истории: на основе своего комплекса субъект влюбляется, женится, заводит детей, открывает бизнес, выстраивает отношения.

Комплексу присущ тематический отбор, то есть специфическая программа, основываясь на которой он приводит субъекта к определенной точке, после чего разрушает его. Начало этой ошибки кроется в аффективных отношениях "мать-ребенок". Бесполезно менять жен, мужей, детей: необходимо изменить себя.

В начале фильма мы видим лошадей. Лошадь символизирует женщину, женскую инстинктивность, но, поскольку фильм создан мужским умом, значение этого образа таково: тот, кто является хорошим наездником — находит мудрость, тот же, кто не умеет управлять своими отношениями с женщиной — сталкивается с Соляри-сом, мстителем. Режиссер, идя на поводу у своей любви, фактически разрушается диалектическими отношениями с женщиной. Нет необходимости отказываться от этой диалектики: она необязательно должна присутствовать в отношениях именно с этой женщиной, но в ней нельзя проигрывать, потому что это диалектика жизни.

Фильм не дает однозначного понимания, умирает ли главный герой, утонув в воде, и потом видит реальность из-под льда или же погружается в окончательное наваждение своего же бессознательного, которое сначала создает людей, а впоследствии производит только "дом". В любом случае речь идет о последней стадии суицида или о состоянии глубочайшей истерии.

Бессознательное обладает искусством клонирования в отношении тех образов, на которых в наибольшей степени фиксирован субъект. Следовательно, в итоге все люди борются против части самих себя, допустившей ошибку.

Многие растут биологически и социально, но не проходят через внутреннюю психологическую эволюцию. Они обладают показной, внешней властью, но внутри не произвели эволюцию в искусстве любви и зарабатывании роста на равных с миром. По этой причине

260

единственным образом аффективной гордости для них является образ матери. Они незрелы внутри, не способны зрело передать через искусство чистые психические взаимодействия.

Люди склонны к регрессу в направлении матери. Не реальной матери, а матери, созданной в соответствии с потребностью субъекта. *Бессознательное программирует и клонирует образы согласно своей инфантильной потребности,*

Необходимо быть внимательными к этому искусству самоклони-рования, которым, очевидно в ущерб субъекту, обладает бессознательное. Но если человек достигнет "Я" прометеевского, формализаторского, то же протоплазмическое искусство в состоянии производить действительно креативные действия во всех возможных направлениях, продиктованных высшей потребностью.

Думаю, этот фильм был прекрасной возможностью для того, чтобы понять кое-что об огромной власти, но и ужасного искусства, бессознательного.

Являясь хранителями великого капитала — жизни, психической активности, существования, — мы или становимся настоящими людьми, или порабощемся и разрушаемся своей же силой. Жизнь дается нам как возможность самовозвышения, но, если она не формализуется согласно своему потенциалу, то превращается в чудовище, которое разрушает и сводит к нулю, чтобы дать возможность воплотиться другому. Она может породить все: опухоль, психосматику, любое явление.

Мы являемся частью огромного мира, частью целого. Возможно, в сравнении с тем, что представляет собой Вселенная, мы всего лишь электроны или даже меньше. "Мы отправляемся на поиски Вселенных, но еще не познали самих себя" — это определяющая фраза. Мы, психологи, должны позаботиться, по крайней мере, о предугадывании своей реальности.

В онто Ин-се заключена определенная форма, но необходимо уметь отыскивать соответствующие пути и средства для ее утверждения в логико-историческом "Я". В этом заключается исторический аутоктизм. Мы — семена новых миров. Уже в силу факта своего существования мы соучаствуем в этом безграничном потенциале. Это — величайшая удача, но, если умело ею не распорядиться, она может обернуться величайшей катастрофой.

Глава седьмая. женская психология

Повелитель приливов // *The prince of tides*

Режиссер: <i>Барбра Стрейзанд</i>	Сценарий: <i>Пэт Конрой</i>
В ролях: <i>Барбра Стрейзанд, Ник Нолти, Блайт Даннер, Кейт Неллиган, Джероен Краббе, Мелинда Диллон</i>	Продюсер: <i>Барбра Стрейзанд</i>
Оператор: <i>Стивен Голдблатт</i>	Производство: <i>США, 1991 г.</i>
Музыка: <i>Ньютон Ховард</i>	Продолжительность: <i>132 мин.</i>
Сюжет: <i>чтобы пролить свет на прошлое своей клиентки, психоаналитик Сьюзен Лоуенстейн (Стрейзанд) вызывает ее брата (Нолти), который в итоге также превращается в пациента Сьюзен, анализируя свой внутренний мир, пока, наконец, не всплывает драма, пережитая им в детстве. Третий по счету фильм, полностью спродюсированный и поставленный Стрейзанд. В фильме играет также ее сын, исполняющий роль сына психоаналитика.</i>	

Это очень интересная, приятная, полная эмоций кинокартина, которая многое затрагивает в каждом человеке: эпизод жизни, с героями которого все мы сталкиваемся каждый день.

Фильм был поставлен Барброй Стрейзанд, женщиной, которой удалось отобразить — помимо современной психологии и психотерапии — панораму культуры наших дней в том, что касается семьи, работы, секса, лечения. Таким образом, она захватывает срез жизни любой семьи или отдельного человека со всеми нормальными перипетиями, в которых каждый может себя узнать. Все это рассматривается сквозь призму психотерапевтического исследования и находится в полном соответствии с позицией, видением (которое считается лучшим) США.

262

В фильме показано эротическое взаимодействие психотерапевта с клиентом. Психотерапевт — женщина, и в этом американская логика весьма разумна: если бы речь шла о мужчине, вступившем в интимную связь с клиенткой, это означало бы скандал¹.

Таким образом, фильм стал попыткой привнести ноту спокойствия в страсти, бушевавшие вокруг этой проблемы, которая в общей сложности наносила вред самой системе: ведь все мы связываем психотерапию с прогрессом, образованием, эволюцией, то есть она — абсолютное благо, составляющее часть социального порядка, в особенности потому, что люди, приходящие к ней, уходят от экстремизма восточных практик, в том числе от наркотиков. Значит, направив людей в русло регламентируемой научной психотерапии, можно внести спокойствие и укрепить порядок. Для решения этой социальной проблемы создается фильм, в котором в сексуальные отношения вовлекаются женщина-психотерапевт и мужчина-клиент. Все это нравится зрителю, пробуждает чувства. Более того, после этого фильма многие думают: "Пойду-ка и я поищу свою целительницу".

В этом фильме — множество событий, коктейль из эмоций, различных ситуаций: семья, любовь, разрыв отношений. Поскольку речь идет об американском фильме, следует помнить о предпосылках, из которых рождается фильм, превозносящий действующую типологию американской системы² (причем Барбра Стрейзанд — ее алмазная вершина).

Я постараюсь сфокусировать анализ фильма на трех аспектах.

1). В какой ситуации находится эта женщина, прекрасный профессионал? Она добилась успеха или нет?

2). Она побеждает во взаимодействии с клиентом? Иначе говоря, у клиента обнаруживаются результаты, позволяющие предположить, что она успешно справилась со своей работой?

3). У клиента действительно серьезные проблемы?

¹ В действительности этот фильм является откликом на ситуацию, которая развивалась "по цепочке", прежде всего, в США и Англии: многие психиатры и психотерапевты-мужчины подвергались незаслуженным гонениям.

² См. часть I, главу 2.8. настоящего издания.

263

Профессиональный уровень в психотерапии

Кто-то может подумать, что эта женщина — великолепный психотерапевт, потому что она отдает всю себя, чтобы получить результат. Действительно, в фильме показано, как психотерапевт выказывает своему клиенту всю полноту своего человеколюбия — искреннего, тотального, — которого она никогда не дарила ни сыну, ни мужу. Таким образом, она отдает в дар клиенту самое большее, что у нее есть, — свою душу.

Мотив вкладывания своей души в другого — это рефрен, постоянно повторяющийся в обществе ритуал. Часто можно услышать такую фразу, например, от преподавательницы по отношению к ученикам: "Вы так ничего и не поняли, а я ведь в вас всю душу вложила!". Но вначале нужно доказать, что душа преподавательницы является созвучной, метаболичной для других. Если кто-то полностью отдает себя, это не значит, что данный факт является правильным с точки зрения глубинных законов жизни.

Как психологи мы должны быть профессионалами в выстраивании другого, техниками, архитекторами, реализующими другого. Клиенту не нужна душа психотерапевта: когда психотерапевт пытается привнести свою душу, — это насилие, подоплека эмоционально-чувственного собственничества, утверждение в другом идентичности, которая для него, в любом случае, патологична.

Следовательно, идея вложения собственной души не имеет смысла. Это ценность социума, системы, но не ценность для онто Ин-се. Онто Ин-се нуждается не в другом онто Ин-се, а в реализации самого себя, поскольку онто Ин-се каждого из нас обладает всей полнотой потенциала для реализации в соответствии с собственной мерой. Нам не нужен другой, чтобы реализовать наше Ин-се.

Нельзя согласиться с представлением, согласно которому психотерапевту следует вкладывать собственную душу, и фильм наглядно это демонстрирует со всех сторон. С онтопсихологической точки зрения, на профессиональном, техническом уровне это будет искажением, уходом от того, что есть техника, позволяющая решать проблемы и содействовать реализации другого. Я должен отслеживать другого человека, как "другого"; здесь же мы вместо этого наблюдаем опустошение.

264

Таким образом, психотерапевт ошибается на профессиональном уровне. Вовлечение клиента в свою семейную, личную жизнь — это еще одна огромная ошибка. Нельзя вводить клиента в качестве друга в сферу духовных интересов психотерапевта — не потому, что психотерапевт главнее (неизвестно, главнее ли он), но потому, что каждому необходимо свое пространство.

Клиент приходит, ибо нуждается в себе самом. Когда человек пригоняет машину механику, ему важен не механик, а то, чтобы его машина была исправна. И платит он механику для того, чтобы тот ее починил. Машина готова, и клиент исчезает.

Вопрос об отношениях — дружбе, уважении, взаимной ценности — должен решаться по окончании психотерапии. Если затем клиент, исходя из личной внутренней свободы, обнаруживает, что с этим техником, воплощающим Ин-се жизни, возможна дружба, любовь, все станет ясно, когда они смогут разговаривать, будучи в равном положении, либо же на основе взаимодополняющих ценностей. Тогда отношения строятся уже совершенно по-иному: это мужчина и женщина, которые ведут диалог об универсальных параметрах. Таким образом, в том, что касается первых двух пунктов, психотерапевт полностью ошибается.

Типология "мужчины-червяка"³

Для синемалогии из присутствующих я выберу обычных, можно сказать, классических представителей данной мужской типологии, не являющихся шизофрениками или невротиками. Какие ощущения у вас возникли от главного героя, его жизненной реальности? Вы увидели его мир, его проблемы, саму его личность: каковы ваши впечатления от него, что вы чувствовали в процессе просмотра?

ЧЕЗАРЕ: "Многие ситуации казались вспышками реальности. Например, освобождение, которое выставляешь напоказ, но потом чувствуешь себя, как в клетке. Иногда человеку кажется, что он преодолел некоторые вещи, но потом он понимает, что на самом деле ничего не изменилось".

³ Подробнее о типологии мужской психологии см. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ, соч., с.116-122.

265

ДЭВИД: "Я почувствовал, будто сдерживаю некоторые эмоции, которые у меня вызывали определенные вещи в фильме. Было какое-то ожесточение в отношении некоторых моментов, — что, очевидно, связано с нерешенными проблемами, — и отрицание. Его я заметил, сталкиваясь с некоторыми эмоциональными эпизодами фильма".

Как ты считаешь, главный герой изменился или нет?

ДЭВИД: "Не изменился".

Я мог бы попросить высказаться и других, но, в сущности, они сказали бы то же самое. В данном случае это проблема для женщин.

Следующий аспект: клиент действительно болен? Он решает свои проблемы или нет? Эксперты в этом деле, люди, схожие с главным героем по образу жизни и поведения, сказали, что он не изменился. Этот клиент использует психотерапевта, чтобы еще более логически выверенно, кристаллизованно утвердиться в своем прирожденном стереотипе инфантильности. Он получает подкрепление своих стереотипов, потому что, в конце концов, психотерапевт открывает ему доступ в такие глубины внутренней вагинальной сокровенности, какие прежде ему и не снились.

Существует внутренняя позиция, присущая мужчине, которую ни одна женщина не в состоянии распознать заранее. Женщине не удастся выявить этот весьма распространенный тип мужского поведения, а такой мужчина не умеет вести себя по-другому. Тот, кто не осознает эти вещи, должен отдавать себе отчет в том, что находится в ситуации экзистенциальной ошибки по отношению к собственной автономии.

Все, что он говорит, его стиль поведения, тон голоса, манера двигаться и одеваться указывают на мужчину-червяка, который преспокойно "пасется на пастбище". Он научился любить — как сам

он говорит — тех, кто разрушает его жизнь. В разговоре с матерью, после того как она вышла замуж за психиатра, в котором она пытается упрекнуть его, он, выказывая превосходство, отвечает: "Но ведь ты научила меня любить тех, кто меня убивает!". Что значит: "Внутри ты стала моей убийцей!". И он обходится с ней с превосходством абсолютного мужчины, когда целует ее волосы: в этот момент он демонстрирует поведение мужчины, доминирующего над своей женщиной, которой является мать.

Несмотря на то, что ему плохо и он не реализует себя, герой может способствовать нивелированию любой превосходящей его жен-

266

щины, которую заприметит, но сам при этом не меняется. Такому искусству он научился у матери. В той сцене, в которой они лежат в постели, он обучается лжи. Она говорит ему: "Ты мой самый любимый!". То же самое она говорит и двум другим детям. Но там есть также момент, когда она эмоционально выражает свою нежность к нему: это момент оргазма, потому что мальчик находится между вагиной и шеей матери и ему передается максимальный сексуальный заряд. Впоследствии он чувствует себя столь значительным, что презирает свою мать и, как следствие, всех остальных женщин. Женщина часто недооценивает мужчину.

Очевидно, что, ведя себя подобным образом, он оказывается несчастливым. Каждый раз, пытаясь начать новую жизнь, он делает все по-старому, остается с тем же стереотипом, натываясь на одно разочарование за другим. Он не знает другой дороги, потому что это единственный известный ему язык. Представление о плохой матери находит отражение в каждой женщине, на которой он останавливает внимание, повинувшись своему тематическому выбору.

Почему в итоге он решает остаться в семье? Потому что там — его пастбище: кроме жены, у него есть еще три женщины. Он уже завладел старшей дочерью, двумя другими завладеет чуть позже. Это означает, что старшая дочь — в свою очередь, под воздействием материнского комплекса — научилась заманивать в ловушку отца, чтобы добиваться первенства в семейном кругу. Но, пока она растет, ориентируясь, прежде всего, на захват отца, тот загоняет ее в рамки зависимой женщины — участницы его всемогущей игры. Таким образом, все сводится ко взаимной лжи, причем каждый последовательно ужесточает собственные цепи и хватку на другом.

Таких персонажей часто можно встретить в нашем обществе. Они оканчивают жизнь, преподавая в каком-нибудь колледже, преимущественно в женском, и благодаря им происходит обезглавливание Ин-се многих молодых людей.

Здесь я хотел бы затронуть два аспекта. Во-первых, главный герой необычайно умен, и весь его подлинный ум и способность управлять людьми проявляются при встрече с другим мужчиной, скрипачом.

Это прекрасно обыграно в фильме: когда он тренирует мальчика, — который, в сущности, гораздо больше годится в скрипачи,

267

нежели в футболисты, — в кадре вдруг возникает эта нога, доминирующая над окружающим пространством, и скрипачу удается его унизить. Это - всего лишь тончайшая игра на уровне слов, но позже он находит способ отыграться, используя для этого своего психотерапевта: он выбирает момент, когда героиня Барбары Стрейзанд очарована звучанием скрипки своего мужа. Музыка прекрасна, это поэзия, но он делает намек: "Нет, ты только посмотри на эту пианистку!" — так он запускает в нее ядовитую змею. Разумеется, вовсе нетрудно пробудить в женщине всю чувствительность ревности. Потом, как следствие, эта перепалка за столом: он разрушает всю эфемерную дружелюбную атмосферу, царившую среди собравшихся в тесном семейном кругу людей, зная, как нанести удар. Готовясь сбросить вниз скрипку Страдивари, он монополизирует

всеобщее внимание театральностью своего поведения. Женщине, естественно, приходится идти за ним: ведь он — ее клиент, пациент, а он именно этим и пользуется.

Герой научился искусству, которое стало его наказанием и его коварной уловкой, поэтому он уничтожает, приуменьшает своего противника-музыканта и в итоге, завоевав первенство, получает доступ к матери, которую несет внутри себя, потому что не способен создать для себя хотя бы одну женщину. Он владеет искусством грабить других: он — вечный вор жизни, неспособный заслужить для себя ни одной женщины.

Этому искусству он научился у матери, которая всегда была покорной, кроткой, послушной: другие дети хоть чуть-чуть восставали, а он всегда соглашался, так как освоил стиль, который подразумевал: "Чем больше я поддакиваю, тем скорее меня заметят, чем больше я прикрываюсь вторыми ролями, тем скорее стану главным". И это прекрасно ему удастся.

Трансцендентность над стереотипами

Эта женщина-психотерапевт проигрывает из-за того, что не обладает достаточной зрелостью онтического контроля. Глубокий профессионализм онтопсихолога должен иметь под собой элементарную личностную зрелость: психотерапевт терпит поражение не из-за превосходства другого, а из-за собственного набора стереотипов, который

268

она накопила в семейной среде. Она не живет со своим мужем, но поддерживает с ним определенные отношения, и клиент ловко активизирует именно ту ее часть, в которой она до сих пор связана: она производит впечатление свободной женщины, но в действительности находится в тисках укоренившихся социальных стереотипов, собственнических отношений жена-муж, женщина-мужчина.

Таким образом, для того, чтобы быть настоящим профессионалом, необходима элементарная зрелость и трансцендентность по отношению к любым стереотипам биологического цикла. Уровень зрелости онтопсихолога неизбежно подразумевает это, поскольку клиент, кем бы он ни был, умеет нащупывать внутри стереотип, и именно в результате этого терпит поражение большинство психотерапевтов. Их провал обусловлен не тем, что другой превосходит их интеллектуально, но тем, что в их собственном поведении имеется слабое место. Клиент тотчас его видит, он умеет распознавать его благодаря своему тематическому выбору, уцепившись за что угодно: взгляд, жест, ситуацию. Он моментально определяет жертву, приближается к ней, обхаживает ее, чтобы подчинить себе: он уже знает, что это его частное владение, и у психотерапевта нет выхода. Таким образом, лишь собственная слабость, а не превосходство другого, приводит к неудаче.

Отмечу еще один аспект: сцена изнасилования ребенка в эротическом плане выглядит гораздо более возбуждающей, чем моменты сексуальных отношений двух взрослых. Что-то в ней, в буйстве чувства, инстинкта ощущается сильнее. Это своеобразный пик переживаний и, на мой взгляд, это ключевая эротическая сцена: хотя этот эротизм и вытесняется, но на протяжении всей жизни человека оказывает сопротивление. Таким образом, то, что вызывает самые сильные эротические переживания, может быть скрыто под страхом, с презрением отвергнуто сознанием, вследствие чего возникает потребность в таких вещах, как проповедование христианства, изгнание злых духов, освящение, искупление, — то, что максимально притягивает инстинкт. Потребность в искуплении может служить маской для эротизма, который захватывает идентичность ситуации, оборачиваясь жестоким, ничем не прикрытым стремлением. В глубинах подсознания можно обнаружить это настоятельное стремление. Это легко было бы доказать, если бы события фильма были реальными, и мож-

но было бы подвергнуть анализу психотерапевта: в конце концов, эпизод изнасилования каким-то образом отзывается и в ней, напоминая об анальном насилии, извращенном удовольствии.

Тем не менее, я хотел бы подчеркнуть, что ситуация, в которой находится главный герой, — это стереотип, уже сделанный выбор, стиль жизни, что никак не вызвано ранее происходившими с ним событиями (матерью, сценами насилия, побоями). Даже убийство тех трех преступников, с клинической точки зрения, не является убедительной причиной для зарождения извращения, невроза. Иначе говоря, это факты, которые впоследствии использует невротик или шизофреник, чтобы продолжать участие в игре, диалектике с обществом, имея возможность сказать: "Господа, я не виноват, потому что я перенес вот это и это!".

Каждый индивид — в пределах психологической нормы — пережил какие-то щекотливые моменты в своей жизни. Если бы он был невротиком, то тотчас использовал бы эти моменты для приобретения святости перед лицом системы. Но с точки зрения клинического анализа, — я категорически это утверждаю — в любом случае, подобные пережитые моменты не обязательно вызывают шизофрению, невроз, какую бы то ни было болезнь, заставляя повторять одно и то же⁴.

Поэтому все, о чем пишут в книгах по психиатрии, социологии, религии, мифологизируя факты, которые якобы являются шокирующими и вызывают отклонения в психической структуре субъектов, — все это голословные утверждения неординарных личностей, подобных герою этого фильма, который не изменяется, но играет с обществом. Он рассказывает об этих фактах с целью произвести

⁴ Чтобы в этом убедиться, достаточно провести клинический анализ какого-нибудь человека, пережившего ужасы войны. Я лично был знаком с людьми, пережившими гораздо более страшные эпизоды, чем изнасилование, показанное в фильме, и, спустя годы, все эти люди спокойно утвердились на биологическом, семейном, профессиональном уровне, то есть среди них не встречаются случаи невроза или серьезных болезней. Единственным человеком, в котором я отметил неспособность занять достойное место в обществе, был мой приятель, сын обеспеченных родителей, который всегда мог рассчитывать на свою маму, жил в просторном и почти новом доме с отоплением, что, по тем временам было просто немыслимым. Мама всегда готовила ему еду. Он — единственный, в ком впоследствии обнаружился невроз и абсолютная неспособность избрать для себя какую-либо работу или профессию.

впечатление, но внутри себя знает, что такие вещи совершенно не важны, ни о чем не говорят. Он уже переполнен чувством страха. Вначале приходит лень, а затем ее сменяет страх.

В этом фильме, несмотря на то что женщина — признанный профессионал-психоаналитик, намеренно не показан анализ сновидений, из которых она смогла бы почерпнуть достоверную информацию о состоянии пациента и о своих профессиональных ошибках. Данный факт объясняется тем, что система начала устанавливать законы для психологов: это дает социальные гарантии, но означает потерю интроспективных данных. Итак, поскольку сон невозможно исследовать, проконтролировать, зарегистрировать, его исключают из работы, продолжая основываться на "четких" параметрах когнитивизма, бихевиоризма, психолингвистики.

Далее все сводится к видению, свойственному психиатрии, неврологии и медицине, которые позволяют сообщить всем доказуемую информацию так, как этого требует закон, а значит, гарантируют порядок, который система периодически навязывает. Мир сновидений, фантазий, свободной интуиции, ничем не связанных импульсов — это мир, который не может зафиксировать ни один закон.

Тем не менее, даже пользуясь исключительно психоаналитической методологией, она должна была понять клиента, обратив внимание на свою моментальную влюбленность, которую сразу же почувствовала внутри себя. Женщина может понять, если захочет, кроме того, она сама должна была суметь проанализировать собственные сны. Если бы она хотя бы провела анализ внешнего поведения клиента, то заметила бы, что он ведет себя театрально. Таким образом, на поверхности лежало немало аспектов проблемы, в которых она самостоятельно могла разобраться.

Действительно, в рамках психоаналитической школы существуют течения, утверждающие, что для освобождения клиента необходима эмоциональная связь с ним, то есть неизбежен трансфер. Но я считаю, что, если клиент осуществляет трансфер по-своему, лечение бесполезно⁵. Верно и то, что клиента нужно любить, дол-

⁵ Онтопсихология различает три типа трансфера: исторический, трансфер соблазна и трансфер любви. См. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии, указ. соч., с.295, а также подробнее А. Meneghetti. Io odio il transfert. Op. cit.

271

жна присутствовать эмпатия — иначе он не раскрывается и не меняется. Значит, клиента нужно любить, но не снимать с него ответственности: он — также явление духа, однако онтопсихолог должен всегда уметь отличить то, что надо любить в клиенте. И это — его онто Ин-се⁶.

Психотерапевт из фильма, по сути, влюбляется в клиента, однако ее чувства вызваны откликом на стереотип клиента и основываются исключительно на тематическом отборе. Клиент такого типа в конечном итоге превращается в закоренелого одержимого собственника, что проявляется в отношении дочерей, учеников, жены. Если бы у него не было возможности постоянно навязывать свою любовь, его дочери подвергались бы психологическому разрушению. Субъекты, подобные ему, либо передают болезнь другим, либо сами приобретают психосоматические заболевания: рядом с ними никогда не происходит ничего хорошего.

Как бы я поступил с главным героем? Вначале я выслушал бы его, затем рассмеялся бы и сказал: "Но чего ты хочешь? Ты хочешь спать с ней? Прекрасно, можно это делать, но давай организуем все по-иному. Сделай так, чтобы она тобой восхищалась — заполучить ее ты всегда успеешь!". Существует другой путь, путь отваги, достоинства, заслуг. Существует элегантность, мир, в котором можно жить, не избирая дороги несчастных и убогих. То есть, из биологического цикла нужно перейти в психический цикл, где измерение ума открывает новые горизонты, новые удовольствия, гораздо более высокого уровня.

⁶ Я имею в виду, что в клиенте необходимо всецело любить онто Ин-се, то есть те знаки, через которые онто Ин-се вербализует первородную реальность самого себя. Поэтому психотерапевт должен всегда избегать трансфера: в определенном смысле онто Ин-се не осуществляет трансфер, а объединяется на какое-то время с психотерапевтом для того, чтобы вырасти.

Опаленные страстью // Como agua para chocolate

Режиссер: <i>Альфонсо Арау</i>	Сценарист: <i>по роману Лауры Эсквивель (жены режиссера) "Сладкий как шоколад"</i>
Продюсер: <i>Альфонсо Арау</i>	Производство: <i>Alfonso Arau, Мексика, 1992 г.</i>
Композитор: <i>Лео Вроуер</i>	Оператор: <i>Эмануэль Любецкий, Стив Бернштайн</i>
В главных ролях: <i>Люми Кавазос, Марко Леонарди, Регина Торне, Ада Караско, Ярели Аризменди, Клауделле Майлле</i>	Продолжительность: <i>113 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>Мексика: годы революции. Один из главных героев - Педро (Лео-нарди) из-за препятствий, вставших на пути его желания сочетаться браком с любимой девушкой Титой (Кавазос), которая по семейной традиции, будучи последней из трех сестер, должна отказаться от собственной личной жизни, чтобы ухаживать за матерью, решает не расставаться с любимой и поэтому женится на ее сестре. Всю свою страсть Тита передает с помощью кулинарного искусства, которому ее научила старая гувернантка. В один из таких моментов средняя сестра, под властью неутолимого эротизма, сбегает из дома с одним из солдат ("desperados"). Когда ребенок, рожденный в союзе старшей сестры с Педро умирает, Титой овладевает безумие. Молодой врач приводит ее к себе в дом для лечения, влюбляется в нее и просит ее руки, но Тита, оставаясь верной своей первой любви, отказывает ему. Она встречает Педро только спустя много лет, после смерти своей старшей сестры. Обоим уже ничто не мешает свободно (мать к тому времени также умерла) отдаться взаимной любви, которую они пронесли через годы, но фатальным образом, как только они остаются вдвоем, в момент интимных отношений Педро умирает от инфаркта, и Тита решает умереть вместе с ним.</i>	

Мистика женственности⁷

Вот уже на протяжении десяти лет не проходит мода на фильмы с подобной сюжетной линией, стилем постановки, рассказывающих

⁷ Подробнее см. А. Менегетти. Проект "Человек", указ. соч., а также А. Менегетти. Женщина третьего тысячелетия, указ. соч.

о пафосе античной семьи и исподволь утверждающих тезис о том, что душа будущего находится в руках прошлого.

Мы видим девушку, жизнь которой экзистенциально обусловлена, полна запретов, что толкает ее на выбор альтернативы — переход в рациональную, даже мистическую трансцендентность. В финале жизнь, наконец, одаривает ее тем, чего она так жаждала, хотя и понятно, что итог спровоцирован всеми теми экзистенциальными предпосылками, изначально поставившими ее вне игры: в жизни она, не по своей вине, потерпела поражение, но "там" ее страдания зачтутся. Такова внешняя мораль фильма. Какова же его глубинная подоплека?

Мистика женственности может быть очень притягательной: само таинство женского существования своей недосыгаемостью способно обжечь неискнушенную чувствительную душу. Рассмотрение женственности под таким углом зрения вносит определенное очарование, поэтому кто-то может прийти к выводу, что главная героиня фильма — женщина, мало испытавшая в экзистенциально-историческом смысле, реализовала себя через трансцендентную мистику.

С такой точкой зрения мы можем встретиться в искусстве, особенно в литературе, начиная с "Маленьких женщин" до "Самсона и Далилы" и "Любовника леди Чаттерлей".

Тогда возникает вопрос: почему главная героиня всю свою жизнь положила на поддержание давно загнившей, нищенской психологии? Ведь она умна, тогда как ей оправдать перед бытием тот факт, что она потратила больше тридцати лет своей жизни напрасно, собственноручно оттолкнув от себя возможности все изменить с самого начала? Только одна женщина ее удерживала — ее мать, но и с ней можно было бы договориться, надавив на то, что и ей когда-то пришлось пережить несбыточную любовь. Этим она могла пошатнуть моральные устои матери. Уже эти две ошибки лишают ее действия всякого достоинства.

Этот фильм мог бы послужить наглядным пособием по изучению реальности семантических полей, ибо их взаимодействие здесь очевидно и в особенности проявляется в фигуре средней сестры. Внимательно анализируя, мы можем распознать, в какие моменты она действительно проявляет саму себя в сексе или в стиле жизни, а когда она служит выражением отчуждения, бессилия и фрустрации, царящих в младшей сестре. По большей части средняя сестра —

274

выразительница всего фрустрированного, нереализованного. Основываясь на вышесказанном, мы не можем говорить об ее независимости в выборе такого стиля жизни. Свидетельством тому служат первые признаки трещин, намечающихся по прошествии некоторого времени. Например, будучи уже генеральшей, она также в конце попадает на кухню.

Архетип "Старухи"⁸

Сцена, в которой девочка прячет голову под фартук старухи, вызывает в памяти то притягательное, смутное очарование, которое на уровне архетипов женщина проживает, испытывая притяжение со стороны материнских или вообще женских гениталий. Такая псевдогенитальная, смутная притягательность дарует девочке, прячущей свою голову в этом потаенном убежище, ощущение уверенности и защищенности. Только одного контакта достаточно для ощущения безопасности. Речь идет о трансмиссии некоего послания, информации, которую нужно передать другим. Сначала девочка совершает это действие, а потом будет жить им всю жизнь, ибо только таким образом она будет ощущать себя уверенно, одержать верх.

В фильме показана темная цепь, связующая женщин между собой, присутствие которой не позволяет женщине реализовать свою женственность элегантно и по высшему классу, развить свою личность, обрести, при наличии способностей, власть над существованием, а лишь низводит до состояния маленького винтика, вращающегося в культуре несчастья и посредственности.

Другой аспект: женские бедра, которые производят огромное впечатление на маленьких детей, особенно на девочек. Что находится в сердцевине этого глобуса? Это может быть туннель, подземная часть городской канализации, место, где происходит процесс окончательного дробления, размола, как в фильме "*Человек-слон*". В глубине своей женщина служит марионеткой в социальном театре, чтобы в конце ее как отходы пустили в расход: жизнь, превратившаяся в груды отходов, подлежит переработке.

⁸ См. А. Менегетти. Проект "Человек". "Архетипы негативной женской психологии", указ. соч., с.102-104.

275

В первой сцене фильма мы видим острое ножа, режущего лук, который заставляет плакать. Следовательно, перед нами развернется жизненная реальность из тел, секса в оральной фазе, которая обернется слезами из-за кромсающего действия ножа. *Но существует другой способ резки лука,*

который не только не вызывает слезоточивость глаз, но и делает овощ сладким, нужно лишь уметь его готовить.

Кроме Гертруды в фильме нет ни одной счастливой женщины. Если верить в то, что жизнь начинается после смерти, то зачем жить здесь? Я знаю, что жизнь экономна, для нее несвойственны инфаркты, внезапные обмороки и тому подобное; она должна течь, действовать — действие есть цель.

Единственный персонаж, остающийся как бы по ту сторону, безучастным и неизменным на протяжении всего фильма, — священник. "Священник" — это образ бессознательного, выражающий чужеродность, отклонение от нормальных жизненных инстинктов во имя высшего закона, который находится где-то там, в потустороннем мире. Он — постоянный посредник ошибки и монитора отклонения, ибо в конечном итоге и негативная психология архетипа "Старухи", ярко представленная в этом фильме, подчиняется логике монитора отклонения.

Этот психический цикл, нацеленный на смерть, ужасен: давать жизнь детям, чтобы потом убивать их. Только одной женщине удается спастись — Надежде. По логике фильма все подлежит истреблению, оставляя лишь надежду, которая передается от одного к другому для продолжения вереницы массовых и индивидуальных убийств.

В фильме секс всегда связан с виной, грехом. Нет ни одного эпизода, где двое действительно наслаждались бы интимными отношениями, собственным телом: есть только секс, загрязненный всевозможными правилами. Но, правда, если бы секс в этом фильме не был бы запрещенным, то женщины, включая и Гертуду, не занимались бы им⁹.

Первая сестра прекрасно знает, что парень принадлежит другой, но выходит за него замуж. Вторая уезжает с каким-то солдатом, хотя могла бы выбрать себе нормального парня, как это делают многие другие. Третья — главная героиня — "застревает" на сложившейся не

⁹ "Мама, там турки!" — это реальность, которая всегда существовала: хорошие девушки с хорошими парнями сексом не занимались, а с турками (то есть насильственно) — да.

276

в ее пользу ситуации, якобы проявляя таким образом свою любовь: но так проявляется не любовь, а культивируются болезни, комплексы, навязчивость и страх. Кроме того, она испытывает нежные чувства к врачу, который выходит от нее с фразой: "Бедная сумасшедшая девушка". Следовательно, в фильме нет ни одного аспекта, который говорил бы о наличии хорошего вкуса, естественности и простоте, нет ни одного по-настоящему зрелого мужчины. Все женщины вертятся вокруг одного кретина, который ничего не делал, не работал, не приносил денег домой и находился на содержании.

Противоречия, которыми влекомы действующие лица фильма, в конце оборачиваются для них несчастьем и смертью. Они оплакивают себя, отправляя черный культ всеобщей негативности, который завелся в семейной среде. Из тех, кого еще можно назвать мужчиной, есть только священник, который благословляет горе, то есть вносит чужеродность, охраняет запретный плод вплоть до момента распятия живых людей, кого одним способом, кого — другим. Даже те мужчины, которые, казалось бы, защищают свою родину, в конечном итоге умирают как скот. На поверку попирается всякая моральная ценность.

Девушка, которая занимается любовью, соблюдая все религиозные правила, убивает единственного любимого ею мужчину: навязчивое влечение к повторению доводит нас до самой Голгофы, до того момента, пока смерть всех не поглотит. Это стиль жизни, который не обогащает личность, не обновляет ее, а, наоборот, разрушает.

Этот фильм понравился многим в силу того, что отражает обусловленность, царящую в нашем внутреннем мире. Для объективного понимания этого заключения необходимо отвлечься от грез и подсчитать убытки. Ни одно действие героев не приносит позитивных результатов. Даже еда, которую героиня готовила с такой тщательностью, напоминала стряпню, пропитанную ядом: хороший вкус — и тот отсутствовал.

Психосоматическое смещение

Девушка, которой не удастся напрямую самоутвердиться в окружающей ее среде, пытается добиться этого любыми окольными путями, которые гарантированно приводят ее к краху. Нереализованные личные амбиции, приносящие чувство гордости за саму себя

277

от решения проблем на социальном уровне, прорываются в виде опухоли, обращаются против человека, приводят к саморазрушению, смещаясь в область психосоматики. Негативные последствия этого психосоматического смещения оплачивает сам субъект: таков предъявляемый субъекту счет. Даже говоря матери: "Я тебя ненавижу!", этой ненавистью женщина подтверждает собственную патологию, усиливает взаимный контакт. Ненависть, более, чем сознательная любовь, необходима для поддержания развития болезни — сумасшествия, преступности и антисоциальности.

Онтопсихология открыла принцип участия синапсов в образовании болезни, изменения ДНК: человек чувствует возбуждение, но не понимает, что именно эти рождающиеся в нем фантазия и чувство уверенности, не исходящие в действительности от жизни или природного порядка, воздействуют на определенные подструктуры организма, вызывают первоначально минимальное изменение. Это начальное изменение, вклиниваясь в работу спинного мозга, в дальнейшем определяет матрицу новообразования, что и приводит к всепоглощающей субъекта болезни, точно также как эту девушку целиком охватило безумие.

Как бы то ни было, она сама причиняет себе вред, идет против себя: та отчужденность, которую она видела в матери, теперь заполонила ее саму. Я знаю, что нам бывает трудно понять, как эти фантазии, любовь такого типа приводят впоследствии к патологическим последствиям в здоровье, жизни, экономике.

Кто стоит за всем этим сценарием? Мы могли бы сказать, что мать, но она впоследствии также обнаруживает свою неудачу в жизни, свой крах. И, наконец, почему именно в честь дочери исполняется вступление к мессе, а в честь матери — нет? Мать умирает, как собака, падая вниз со скалы. Так почему же она не отправляется в рай?

Запечатление, осуществляемое фрустрированным человеком

Логическая нить развития событий этого фильма и ему подобных неизменно предполагает присутствие слуги — фрустрированно-го человека, осуществляющего запечатление. Как известно, от фрустрированных личности, среды или ума не может родиться совершенство. В конце кто готовит брачное ложе? Древняя старуха.

278

Следовательно, вся стратегия основана на боли, на семантической передаче фрустрации, корнями восходящей к древним мексиканским индейцам. Раненый человек вопиет о своей боли и вызывает к отмщению, передавая свои страдания и гнев даже через поколения¹⁰: идеи, стереотипы, основанные на боли и фрустрации передаются от одного индивида к другому на уровне психики вне зависимости от тела, в котором это происходит.

Помните, что нельзя достигнуть успеха, доверяя фрустрированному. Перед нами сага о мертвецах, пораженцах, замышленная древними индейцами, которые были изгнаны со своих земель по их собственной вине.

Это — цепь, которая связывает всех. Если бы мать и дочь выросли в какой-то нормальной маленькой семье и без слуг подобного типа, то вполне возможно сумели бы избежать такой участи.

Мулату свойственно ощущение боли, покинутости, обездоленности. Этот цвет кожи портит, как бы загрязняет человека на социальном уровне, в отношении денег, власти. Когда кто-то хочет иметь белую кожу, это означает, что он не желает более мириться с этим внутренним ощущением поверженности и чувством вины.

Архитектура такой психологии не создана гением, умом главной героини или матери: обе варятся в общем котле. "Котел сам себе знай да варит". Когда девушка начинает помогать на кухне старухе, она попадает в этот котел: она не начинает войну во имя собственных интересов, а вместо этого вступает в борьбу за другого, до которого ей, по сути, нет никакого дела. Уже в начале налицо предпосылки чужеродности: для старой кухарки земля, родина ей не родные, и даже такое проявление влюбленности ей чуждо.

Тита пособничает распространению негативной психологии своей служанки: внешне, на социальном уровне служанка помогает хозяйской дочери, но с психической точки зрения все происходит с точностью до наоборот.

Жить хорошо или плохо — это выбор, особенно после знакомства с наукой онтопсихологией. Есть только одно средство остановить негативные для себя последствия: измениться самому и не пытаться исправлять других. Только так мы сможем найти выход

¹⁰ См. далее синемалогию по фильму "Легенды осени" ("Психическая констелляция").

279

из всеобщей трагедии. Меняясь, мы заново находим контакт со своим Ин-се, единственным сущностным центром нашей жизни. Не нужно меняться только ради того, чтобы попасть в рай: рай можно построить как проекцию того, что ты делаешь "здесь и сейчас". Именно субъект является главным структурным компонентом эволюции собственной жизни, самосозидания при условии постоянного соответствия собственной данности как сейчас, так и в будущем, неважно, где воплощаемся, здесь на Земле или в иных цивилизациях.

Цель, даже если взывает изнутри, она уже находится там, куда ты должен прийти. Она несет имя того, откуда ты идешь и где тебя ждут...

Глава восьмая. Система и личность

Расемон // Rashomon

Режиссер: <i>Акира Куросава</i>	Сценарий: <i>по мотивам рассказов Рюноске Акутагавы "Ворота Расемон" и "В чаще"</i>
В ролях: <i>Тосиро Мифуне, Масаюки Мори, Матико Кье, Такаси Симура</i>	Композитор: <i>Фумио Хаясака</i>
Оператор: <i>Кадзуо Миядзава</i>	Продолжительность: <i>90 минут, ч/б.</i> Производство: <i>Япония, 1950 г.</i>
Призы: <i>Премия Оскар в номинациях "Лучший иностранный фильм", "Золотой Лев" венецианского кинофестиваля.</i>	
Сюжет: <i>монах, дровосек и прохожий обсуждают случай Тадземару, разбойника (Мифуне), обвиненного в убийстве самурая и в изнасиловании его жены. Все, кто причастен к делу, излагают свою версию случившегося. Каждый берет на себя ответственность за преступление, но вину за него возлагает на других. Убитый самурай, через прорицательницу, также рассказывает о произошедшем.</i>	

В фильме представлены показательные персонажи-типажи, которые не оставляют зрителя равнодушным и заставляют его задуматься о многом. Рассказываются истории, описываются гештальт-сюжеты, действующие лица которых погибают на подступах к реальности, на грани между жизнью и безумием, между истиной и обманом. Кто из персонажей прав? Почему? Перед нами проходит

282

череда ситуаций, в которых субъекта изводит его же собственный стереотип, доведенный до крайности.

Фильм высвечивает трагедию, но не дает ключа к ее пониманию. То же самое наблюдается и в жизни: жизнь — это тайна для неудачника и дорога для победителя.

Но что заставляет субъекта растрачивать себя подобным образом? Ключевой вопрос состоит в следующем: почему главные герои не способны быть функциональными с точки зрения собственного эгоизма?

Действующие лица убежденно лгут, но они нечестны перед лицом другого человека, будь то судья, монах, друг, муж, жена и т.д.: это лживость, проживаемая изнутри самим индивидом. *Человек жертвует своим существованием, тотальностью собственного эгоизма ради того, чтобы сохранить верность проекции своего идеала.* Сообразуясь со своим психологическим идеалом, индивид ставит на карту собственную жизнь. Он предает самого себя во имя того "совершенства", которое венчает пирамиду его убеждений, будто бы отражающих эгоизм жизни, божественное начало, любовь. Этот идеал — или, по сути, "Сверх-Я" — не функционирует, но ради него субъект приносит в жертву свою собственную функциональность.

Каждый выстраивает жизнь согласно абсолютистской проекции собственной идеологии, по заданному сценарию. Стереотип усвоен субъектом и проявляется в его мыслях, в манере распоряжаться собой, в решениях. Но все дело в том, что бытие не принимает ни малейшего участия в подобной стереотипии.

Процесс аутентификации и преодоление стереотипов

Прежде всего, рассмотрим этот фильм в его патологическом измерении: несостоятельный субъект фиксирован на определенной точке и, только сумев — с помощью онтопсихолога — оторваться от своего "пунктика", он сможет объективно взглянуть на реальность. Все главные герои кинокартины пришвартованы к собственной мировоззренческой установке, служащей причиной их проигрыша.

Такова реальность человека, находящегося в плохой форме. Следующая ступенька выстраивается тогда, когда субъект превозмог зло и обрел благополучие, или же только полагает, что все у него хорошо, и через это благоденствие лишь укрепляет осто́в своего сте-

283

реотипа. Такой субъект убеждает себя, что живет по принципам истины и здоровья. Следовательно, в том, кто считает себя процветающим, таится еще большая опасность: у человека не возникает потребности в критической перепроверке своей личности, поскольку он успешно функционирует в среде социальных стереотипов.

На самом деле как раз в период благополучия необходимо проходить психотерапию аутентификации — с целью верификации собственного роста. Это утверждение имеет силу также потому, что бесполезно лечить больных: нужно аутентифицировать лучших. Передовая научная психология должна предоставить человеку *эпистему точности, необходимую для выстраивания себя в обществе*.

Человек, знакомый с онтопсихологией, не сможет быть честным с самим собой, не сообразуясь с "собственной" онтопсихологией. "Онтопсихология" — это осознание того, каким природа проектирует каждого из нас.

Фильм обнаруживает тематику проблемы. Но в неприкрытом виде вопрос ставится именно в конце кинокартины, когда происходит обращение к жизненным истокам, к нарождающейся в этом мире жизни. Неважно, что ребенок брошен: каждого из нас, при рождении, жизнь забрасывает в этот мир. На метафизическом уровне все мы являемся сиротами бытия, выброшенными в мир. Монах и отец семейства — два персонажа, которые перезакладывают основания стереотипа, насаждаемого монитором отклонения.

Я сознательно оставляю без внимания всхлипывания женщины, за которыми стоит мастурбирующий нарциссизм. Ее рыдания порождают камни (в медицинском смысле). Камни — это заблокированные клетки, становящиеся нефункциональными для организма. Женщина ставит все на карту ради верности всемогущему стереотипу, представленному в его женском варианте. Но ум человека не является ни мужским, ни женским. Мужчина и женщина — это исто-рико-биологические категории существования, это особенность истории, не проистекающая из истоков бытия. Таким образом, уже разделение по половому признаку становится алиби для искажения психобиологических процессов земного человеческого существа.

В истории разворачивается процесс формирования сознательного "Я". Онто Ин-се рождается уже совершенным, но пребывает в мире как истина, сокрытая от логико-исторического "Я", как великий но-

284

умен, всегда отсутствующий в своих проявлениях. Для того чтобы с очевидностью постичь его, "Я" должно эволюционировать, совершить метанойю. Каждый человек — это универсум, это начало и конец мира, шедевр жизни. Необходимо научить "Я" понимать и идентифицировать интенциональность собственного онто Ин-се.

Онтопсихология не навязывает внешнюю истину, не берет истину "с потолка", но способствует взрыванию виртуального семени человека, которое должно прорасти в истории мирской эволюции. Субъект должен достичь точки оптимальности, уже заложенной в семени, сознательно и целенаправленно выстраивая ее в истории. Только таким путем можно прийти к совпадению логического "Я" и онто Ин-се.

Лидер должен опираться на несущую ось точности. Он не может руководствоваться ошибочной идеей, замкнутой на самой себе. Он точен, аутентичен, реализован в самом себе и потому побеждает также и во внешнем мире, утверждая себя повсюду. И наоборот, всякое миссионерство представляет собой лишь порочный круг: верящий в свою миссию субъект пуст, подобно монаху в кинофильме, и знает о своей несостоятельности, однако считает, что сможет заполнить внутреннюю пустоту, услужливо и самозабвенно обучая "высшим истинам" других людей, принося им добро. В этой извечной игре, из лучших побуждений, участвуют все, кто приходит в этот мир. Тем не менее, передовая психология должна взяться за проверку сущности этой игры, вскрыв ее недостатки. В дальнейшем же все зависит от индивида: только он может принять решение и выйти из нее.

Самурай и бандит — это тезис и антитезис, формулируемые относительно женщины, на которую сделал ставку монитор отклонения. Женщина является лишь поводом, но не причиной. В рамках данного треугольника допущены различные точки зрения, но сторонник каждой из них расплачивается за то, во что верит.

Фильм построен на преступлении, а не на основе жизненного факта. Образы, посредством которых Куросава намеревался обучить морали человеческие существа, в реальности представляют собой некрофильное зрелище. "Некрофилия" означает: пристрастие, порок, привязанность к трупам. Нам показано отделение аутопсии, трансформированное в образ, при помощи которого структурируются новорожденные жизни: *образ — это алфавит антропо-*

285

логических структур. Некрофильная аутопсия позволяет переродиться образу, то есть вновь и вновь устанавливает фиксированный модуль, который вынуждает к повторению трагедии.

В фильме, словно в зеркале, отражается то, как человек обращается со своим существованием: люди выстраивают стратегию своей жизни вокруг мертвеца, то есть с оглядкой на монитор отклонения, с целью обоснования своей агрессивности по отношению к другому человеку и покрытия собственных ошибок.

Все герои кинокартины интерпретируют факт под фиксированным углом зрения, задаваемым их идеалистическими представлениями. Субъект постоянно — пассивно или активно — вырабатывает определенную программу и сам же расплачивается за нее, поскольку усматривает идеал, бога, благородную миссию в фиксированном принципе. Каждый из героев, и даже сам мертвец, спасает формулу собственного идеала по отношению к мертвецу. Каждый рассказывает, проживает и видит событие согласно проекции своего комплекса, своего стереотипа, за которыми стоит абсолютизация фиксированного "пунктика", приводящего субъекта к патологии. Индивид убивает себя во имя этого "пунктика", который диагностируется не иначе как фиксирующий, но служит индивиду образцом морального превосходства и потому высоко ценится. Несмотря на то, что фильм — японский, в нем показаны универсальные и для западного, и для восточного человека стереотипы.

Преступник преподносит свою версию событий, хотя и платит за нее собственной жизнью. Он лично обвиняет себя ради достижения тех ценностей, которые массовая стереотипия считает высшими и приводящими к победе.

Самурай выступает как фактор сопоставления комплексов. Однако, проанализировав его образ с помощью *"Словаря образов"*¹ — "важный человек, ведущий за поводья белую лошадь, на которой

восседает покрытая вуалью женщина", мы тотчас же распознаем в этом индивиде пораженца. Рассмотрев образы в свете онтопсихологической интерпретации образов, — мы обнаружим их абсолютную точность. Тем не менее, точная интерпретация возможна только при условии точности субъекта, производящего анализ.

¹ См. А. Менегетти. Образ и бессознательное. Указ. соч.

286

Идеальное "Я"

Каждый из главных героев пользуется одним-единственным фактом — и неважно, каким именно, — с целью восхваления самого себя. Такое возвеличивание собственной персоны впоследствии становится убийственным. Приводящий к патологии "пунктик" изначально превозносится и эксплуатируется субъектом, однако постепенно становится основой для создания его социальной идентичности и превращается в маску, которую в момент кризиса субъект оказывается не в состоянии сбросить, потому что уже сросся с нею. *Субъекта убивает его собственная маска.*

Маска, используемая субъектом как инструмент власти в бытовых играх внутри семьи, с друзьями, с женщинами, с мужчинами, избавляет своего носителя от ответственности за исполнение онтического призвания, присущего каждому человеку в силу одного только факта его существования. Тем самым совершается непоправимое преступление в отношении метафизических основ бытия. С физико-математической точностью действует диалектическое правило причин: изначальные причины должны претвориться и привести к строго определенному результату.

Фиксирующий "пунктик" поначалу был почитаем, возлюблен, окружен мифическим ореолом и воплощаем, день за днем, в повседневной жизни. *Культивирование определенных деталей повседневной жизни перерастает в жесткую структуру, которая, в итоге, уничтожает пестовавшего ее субъекта.*

Рассмотрим фигуру отца шести детей, применяя вышеприведенный принцип: наибольшую опасность таит в себе уверенность в том, что все хорошо, что наши убеждения и верования — истинны. Этот многодетный отец, который ищет спасения в словах и берет девочку на воспитание, каким он был раньше? Прежде всего, этот человек — лгун. Рассказанная им вторая версия событий в реальности служит лишь его восхвалению и привлечению внимания к его личности. В свидетельских показаниях многодетного отца главные герои — самурай и разбойник — предстают подлецами и слабаками. Следовательно, ничего не значащий человек растаптывает стереотип величия, который проецируется социальным контекстом на двух сильных мужчин.

287

Этот маленький человек возвращает веру монаху, но каков этот благодетель на самом деле? Ведь он мог помешать убийству, если верно то, что он при нем присутствовал. Или же он первостатейный обманщик (не говоря уже о том, что он вор), но в таком случае этот человек остается им и тогда, когда берет к себе девочку. И можем ли мы верить тому, что у него шестеро детей, что он вырастит найденную девочку? Может быть, он подобрал ее с целью примерить на себя высший идеал — идеал святости? Очевидно, что настанет день, когда монах уже не сможет сказать: "Бог мой, я люблю тебя потому, что ты меня избрал и возлюбил". Нет, он должен будет признаться: "Я люблю тебя, потому что один незначительный человек вернул мне веру в людей". Таким образом, опровергается метафизическое происхождение призвания священника, служителя высшего.

В конечном счете, все восходит к маленькому человеку, который в реальности является самым ненадежным, что и показано в кинокартине. Посредством этого горемычного лишенца некоторые стереотипы получают обоснование и наделяются мифическим смыслом, возобновляя свою

оперативность: девочка возвращается в его руки. Психология излишней опеки всегда является пропедевтикой преступлений против существа человека, какими бы они ни были.

Необходимо возложить на человеческие существа всю полноту ответственности, характерной для цивилизованных людей, прекратив потчевать их кроличьей моралью. Дети — это целая история: можешь ли ты позволить себе завести ребенка? Сможешь ли ты содержать его и воспитывать?

Умный человек должен внимательно отслеживать ситуации, связанные с возложением ценностей на алтарь социальной системы. Тот, кому удастся преодолеть экзистенциальную шизофрению собственного идеального стереотипа, должен критически подходить к исходным предпосылкам идеологических, поведенческих, аффективных, экономических, политических, юридических, литературных, художественных принципов, принимаемых как само собой разумеющееся и служащих точками отсчета нашего экзистенциального опыта.

В конечном счете, человек возвращает себе веру в то, что приводит к возобновлению ошибки.

288

Урга. Территория любви	
	Сценарий: <i>Никита Михалков</i>
Режиссер: <i>Никита Михалков</i> главных ролях: <i>Байарту, Бадема, Владимир Гостюхин</i>	Производство: <i>Мишель Сеиду, Франция-СССР, 1991 г.</i>
Композитор: <i>Эдуард Артемьев</i>	Продолжительность: <i>118 мин., цв.</i>
Призы: <i>"Золотой лев" на кинофестивале в Венеции</i>	
Сюжет: <i>между монгольским пастухом (Байарту), столкнувшимся с проблемой планирования семьи, и русским водителем грузовика (Гостюхин), застрявшим в степи, завязывается дружба. Пастух оказывает русскому гостеприимство, и тот в ответ доставляет его в город.</i>	

Феноменология стереотипов

Необходимо выявить психологические стереотипы, которые представлены в этом фильме, производящем впечатление восточного вестерна. В процессе проведения синемалогии должна развиваться способность к определению типологии стереотипа, которую несет в себе конкретный актер. Одним это будет полезно для понимания себя, другим — как школа совершенствования в проведении синемалогии или психотерапии, вплоть до овладения всей точностью методики, которая позволяет определять всевозможные виды стереотипов главных героев, — ведь в жизни, в обществе стереотипы те же самые.

У каждого человека своя типология, и на основе тематического отбора он ищет родственные стереотипы, тех, кто тематически отвечает специфике его отбора. В определенный момент создается динамический агломерат, в котором превалирует доминантный стереотип, или первичный селектор, после чего первая же ситуация запускает все экзистенциальное действие. Естественно, по завершении экзистенциального действия кто-то из носителей стереотипов выводится из игры.

Если целью действия мы будем считать жизнь, то из ситуации фильма все вышли с потерями. Однако если мы рассмотрим действие фильма согласно логике комплекса и экзистенциальной шизофрении, то, несомненно, все герои значительно продвинулись в укреплении собственного стиля болезни: *стереотип каждого совершенствуется как более вампирический, или более пассивный*. Патология, или пассивность, неотъемлемо присущая каждому стереотипу, усили-

вает собственное отравляющее действие, или, иначе говоря, умение приспособиться, подстроиться и замутив все движение.

Кроме того, надо отметить тот факт, что субъект видит только себя, в лучшем случае видит еще и того, кто непосредственно с ним взаимодействует, но не видит остальных четверых-пятерых, создающих сеть: он не принимает их в расчет или прощает. На своем мониторе сознания и отклонения он видит собственные ошибки и ошибки того, кто находится рядом, но при этом ни один из этих двоих не считает себя жертвой. Таким образом, эти двое приходят в столкновение и периодически проявляют агрессию, которую изначально в них насадили пятеро-шестеро других. Как правило, в каждом агломерате подвергаются обезглавливанию лучшие — те, кто обладает самым большим экзистенциальным квантом. Худшие — те, кто с наибольшей механистической точностью осуществляют исполнение стереотипа, — спокойно продолжают свое пассивное существование. Таким образом, человечество ежедневно проходит круговорот выборочного уничтожения самого себя: жизнь предоставляет нам новую порцию закваски, новую порцию свежего хлеба, а мы, вместо того чтобы есть этот хлеб, погружаемся в ожидание "грибка"².

Все достижения научной мысли с триумфом превозносятся, однако при этом они вовсе не решают проблемы человечества, а лишь укрепляют болезнь, патологические образцы поведения. Креативность давным-давно утрачена. Нобелевской премией награждают лишь тех, кто обнаруживает новые лекарства против болезней, и главным действующим лицом науки на нашей планете, захватившим все органы власти, является болезнь. Мы потеряли измерение креативности, благодаря которому — на основе природной естественности — можно перейти на более высокие уровни развития, порождающие большие ценности: больше бытия, больше удовлетворения, больше таланта.

Я лично бывал в тех местах, которые изображены в фильме, и могу вас заверить, что в фильме нет ничего, что бы отличалось от той простой жизни, которую ведут монголы: обычно семья живет автономно, иногда может иметь фургон, но из того немногого, что у них есть, они извлекают все необходимое для жизни.

² То есть, мы ждем, когда хлеб станет влажным, покроется плесенью, чтобы затем накормить им тех, кому стало плохо именно из-за употребления

Биологический и психический циклы

Фильмы такого типа пользуются большой популярностью у людей с восточной психологией, поскольку в них есть элемент ностальгии и поиска истоков. Как и во всех античных традициях, человек возвращается к истокам для того, чтобы вновь обрести идентичность собственной души. Однако если бы мы захотели обнаружить истоки человека в самом широком смысле, они оказались бы прахом: "Помни, человек: из праха ты вышел и в прах обратишься".

На мой взгляд, в качестве первоисточника можно рассматривать "цивилизацию отхожих мест", поскольку она олицетворяет собой непрерывный природный цикл: человек ел, накапливал свои испражнения в предназначенном для этого месте, оттуда вновь извлекал их для того, чтобы удобрить землю, и они превращались во фрукты и животных, которых он поедал, и так далее. Это — совершенный круг, но все зависит от точки зрения. Это — биологический цикл. Многих людей он полностью устраивает: когда я говорю, что жизнь есть выбор, это означает, что *субъект должен выяснить, какого уровня жизни он для себя желает*. Именно в этой точке начинают различаться биологический цикл и психическая эволюция³. Биологическая схема включает в себе возможность креативного выбора. *Исходя из собственной земной сущности, мы можем, прежде всего, осуществить бросок в метафизическое, а затем постараться воплотить это метафизическое в истории*. Приближаясь к коренным глубинам собственного существования, мы

постигаем бытие, и тогда бытие открывает нам всеобщие космические измерения. Бытие уже есть, но я, маленький человек, находящийся, так или иначе, в ситуации существования, что могу сделать? *Изобрести новый мир, новый образ жизни.*

Построение этого фильма безупречно, он "дьявольски" совершенен, поскольку открывается великолепной поэзией и затем "ретируется": Комбо отправляется в город, но вместо того, чтобы купить презервативы, приобретает всевозможные игрушки, устремляется навстречу городским порокам (идет на дискотеку с напившим-

³ Подробнее о биологическом и психическом циклах см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. "Цикл биологический и цикл психический: метанойя", "От биогенеза к ноогенезу. Стереотип мужской и женской психологии". Указ. соч.

291

ся другом, который распекает неподобающие для этой страны песни и так далее). Город учит власти.

Картины простой жизни на лоне природы, перевозносимые в фильме, - это всего лишь воспроизведение психоделических видений, инфантильные иллюзии, позволяющие осуществлять свою стратегию тому, кто отдает распоряжения, превращая людей в безликую массу.

Этот оттенок в какой-то мере характерен для всех песен; повсюду присутствует этот вид "хипповости", неизменно превращающийся в дорожное покрытие, по которому движется каток, утрамбовывая людей одного за другим. Все мы закодированы согласно микросхеме, мы существуем лишь постольку, поскольку эта микросхема предоставляет информацию о нас государству.

Если бы Комбо, посетив все необходимые учреждения, полицию и т.д., подошел ко всему с умом и рассмотрел возможность приобретения того участка земли, на котором он жил, — поскольку сегодня лишь частное владение является пространством, на котором можно чувствовать себя сколько-нибудь свободным, — то вместо дымовой трубы там по-прежнему виднелась бы урга — если не его, так одного из его сынов.

К чему я хочу вас подвести? Нет смысла застревать на уровне биологического цикла: необходимо изобретать нечто новое, однако при этом нужно не выступать против систем и законов, а знать их и использовать лучше, чем это делают те, кто ими заправляет. То есть, необходимо постичь суть всех схем, на которые опирается система — деньги, законы, языки, традиции — и поставить их на службу психической эволюции. Следует стремиться не к тому, чтобы быть последними, а к первенству, поскольку лишь оно дает законное право усесться под собственным любимым деревом и насладиться закатом, шумом ветра, пением жаворонков — столькими радостями жизни, которые, однако, прежде необходимо заработать и открыть для себя. И этого можно достичь за счет использования систем, имеющих силу в конкретный момент, а вовсе не за счет бегства или превращения в "Комбо".

Таким образом, эта синемалогия является также и призывом *повысить уровень собственной ответственности с тем, чтобы стать продуктивными творцами истории в соответствии с соб-*

292

ственными амбициями, и окунуться в работу по созданию оазиса, собственного окружения, того пространства, где еще возможна метафизическая свобода для человека.

Извечная игра человеческой природы заключается в том, чтобы производить человеческие существа для осуществления непрерывного круговорота биологического цикла. Если кто-то хочет

выйти за рамки этого цикла, то *это его выбор, но тогда он должен быть способен с умом действовать в историческом измерении*, уметь распознавать нужные ситуации и использовать их во благо самому себе с помощью всевозможных действующих норм, законов, лазеек, но не противостоя им, поскольку и они составляют часть истории, и все, что нужно — это грамотно их использовать.

293

Гамлет // *Hamlet*

Режиссер: <i>Франко Дзеффирелли</i>	Сценарий: <i>по одноименной трагедии Вильяма Шекспира</i>
В главных ролях: <i>Мел Гибсон, Гленн Клоуз, Алан Бэйтс, Хелена Бонэм-Картер</i>	Производство: <i>Дайсон Лавелл, США, 1997</i>
Оператор: <i>Дэвид Воткин</i>	Композитор: <i>Эннио Морриконе</i>
Призы: <i>Премия Дэвида ди Донателло в номинации "Лучший иностранный фильм"</i>	Продолжительность: <i>134 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>римзэк трагедии датского принца (Гибсон), в котором основное внимание уделено фигурам из семейного окружения Гамлета.</i>	

При специализации на какой-то одной конкретной культуре мы всегда рискуем показаться отличающимися ото всех, поскольку в какой-то мере отходим от действующей культуры, и поэтому иногда необходимо прибегать к посредничеству этой последней. Синемалогия по этому фильму станет, в первую очередь, своеобразным кинофорумом, на котором с точки зрения онтопсихологической культуры будет рассмотрено классическое произведение Шекспира.

"Гамлет" — широкоизвестное произведение, но не потому, что оно действительно лучшее, а лишь потому, что английский язык навязал всем народам свою культуру. Не стоит забывать о том, что сегодняшняя культура зависит не только от политики — то есть от того, кто побеждает в войне, — но и от экономики.

Поэтому мы должны внимательно следить за тем, чтобы не жить культурой, которая основана на бизнесе, запрограммированном на международном уровне. Мы получаем не истинные сведения, а лишь те, которые составляют часть экономической стратегии. Наше "Сверх-Я", наш монитор отклонения, наши комплексы поддерживаются культурой, превозносящей посредственности.

Если бы мы встретились с известными режиссерами, мы бы заметили, что многие из них являются освященными шизофрениками. Пока у них есть их сумасшедший дом, их храм, они живы, но без того благоговения, которое им как своим жрецам дарит господствующая в обществе шизофрения, они не в силах были бы ни заявить о себе, ни высказать свое мнение. Их посвящают в высшие

294

жрецы коллективной шизофрении; то же можно сказать и в отношении актеров.

Я могу понять такого автора, как Шекспир, лучше, чем других, потому что его породила великая культура, хотя сам он и не является по-настоящему великим, поскольку призывает к смерти. Однако мы можем воспользоваться его языком для того, чтобы заложить основы более точной культуры, базирующейся на жизнеутверждающих канонах, ибо предпосылки ошибки нам уже известны.

Фильм полон шизофренических пассажей и призраков из женской психологии, которые способны реактивизировать образы определенного типа, запустить своеобразный вихрь, стремящийся захватить зрителя и заключить его в некое подобие туннеля. Тот, у кого некоторые эпизоды вызывают сильные эмоции, должен постараться проанализировать их, потому что, когда его затягивают в воронку навязчивых идей, происходит абсолютно то же самое. Он должен отследить не только сам факт того, что нечто его захватило, но и точный момент, в какой это произошло: конкретное слово, действие, вызвавшее любопытство, поскольку это — именно тот стартер, на крючок которого попадает неискушенный субъект в реальной практической жизни.

Основное содержание этого литературного нагромождения в какой-то мере представляет собой мнемический след всех моделей высокой культуры, характерных для психологии белой человеческой расы (каждая раса обладает собственной культурной типологией).

При беспристрастном анализе все развитие действия предстает следствием нарциссизма ребенка, который вынужден реализовывать навязчивую идею убийства из-за того, что инициатива его экзистенциального "Я" оказалась фрустрированной. Тот, кто выглядит несчастным нежным принцем, на поверку оказывается виновником всего. Вокруг него, друг за другом, разрушаются все лучшие мужчины и лучшие женщины. Очевидно, что в финале и он должен умереть: ему уже нечем "питаться", нет больше новизны, "свежей плоти".

Ему удастся полностью завладеть материнским умом, постепенно проникая в него на уровне психики. С моей точки зрения, он несет ответственность даже за смерть отца. Отец подвергается на-

295

вязчивой инкубации, типичной для негативной психологии "победителя"⁴, со стороны сына — носителя "червивой позиции".

Именно этот последний программирует все события и всех убивает. Все его жертвы его очень любят; это люди, сосредоточившие в себе наибольшую жизненность и одновременно являющиеся теми, кого сильнее всех любит он: его отец, дядя, мать, Офелия, Лаэрт. Он организует это абсурдное безумие, засилье негативности с ее вынужденным повторением. Он сам запускает всю ситуацию, а затем способствует осуществлению каждого ее элемента.

Подлинный Шекспир, написавший "Гамлета", был ни кем иным как образованным неудачником королевских кровей. Напиваясь, он превращался в своего двойника. Для того чтобы понять Шекспира, нужно поставить себя на место шизофреника, которому не удастся добиться трона и который обвиняет всех подряд в том, что ему не удалось получить того, чего он, по его мнению, заслуживал. Он провозглашает себя непорочным, святым, которого все притесняют, и под этим предлогом ему удастся всех уничтожить. Вдохновение для всего этого он черпает в причудливых ночных видениях, которые его мозг вырабатывает в пьяном состоянии.

Проведя глубокий лингвистический анализ, анализ костюмов, эпохи, можно разглядеть тройственность этого персонажа. Во-первых, это исторический персонаж, принадлежащий к королевской семье, второй или третий по счету ребенок, фрустрированный в историческом, интеллектуальном и эмоциональном плане. Во-вторых, это пьяница, продукт раздвоения личности. И наконец, это монитор отклонения, обычный механизм, используемый негативной психологией.

Исторический персонаж проживает свою месть, превращаясь в своего пьяного двойника, который распространяет смертоносную психологию. Однако время от времени он бросает осмысленные фразы, которые задевают за живое, то есть выражает свою раздвоенность в словах.

⁴ В действительности, тот, кто предстает "сильным" в негативном смысле, на самом деле таковым не является: он силен лишь в той мере, в какой пользуется авторитетом и доверием у жертв. Но

сам он является жертвой машины, которая использует его, а затем от него избавляется; носитель негативной психологии убивает других по мере того, как разрушает себя самого.

296

Его смертельная игра срабатывает, как только окружающие проявляют к нему интерес. К примеру, в некоторых семьях те, кто проявляет заботу о больном определенного типа, не только становятся сообщниками его болезни, но и втягиваются в его игру, поэтому данная группа людей постепенно разлагается, а несчастье продолжает победное шествие: ситуация, которую субъект взращивает в самом себе, обостряется.

Гамлет не просто приносит всем несчастья, он сам их создает. *Это мстительная стратегия, при которой вместо того, чтобы наказать самого себя, он переносит наказание на других.* Вначале он узурпирует чьи-либо чувства, затем начинает изводить этого человека и преследует его. На самом деле никому не удастся противостоять ему, все заблокированы его семантикой, которая организует их поведение.

Чтобы понять все это, необходимо проникнуть в самые мрачные аспекты собственничества, ревности, фрустрации. Любому человеку — в глубинах его частной жизни — знакомы те образы и мысли, которые возникают в определенный момент, в некоторой ситуации, когда человек желает, чтобы другой совершил проступок, и затем появилась возможность ему отомстить.

Психотерапевтический аспект данной синемалогии состоит в следующем: необходимо с максимальным вниманием относиться к определенным мыслям, которые бегут будто бы независимо от вас, — например, потребность в том, чтобы другой совершил ошибку, потребность отыграться на ком-то, либо же, в лучшем случае, одна из самых наивных фантазий может заключаться в том, что другой оказался в беде, и лишь ты можешь его спасти, — такие мысли всегда принуждают к осуществлению инфантильной мести. Если вы замечаете, что слишком много думаете о чьей бы то ни было вине, реальной или предполагаемой, отнеситесь к этому внимательно, потому что в это самое время в вас вызревает инфантильный, пустой монстр, который затем займется уничтожением, в первую очередь, вас же самих.

Таким образом, гамлетовская вспышка в этом мрачном шекспировском творении представляет собой высокопарную проекцию стереотипного классического поведения, обусловленного негативной психологией, которая прекрасно уживается с инфантильным критицизмом: Гамлет, в сущности, раздувает наболевшие проблемы, так и не решая их.

297

Легенды осени // Legends of the Fall

Режиссер: <i>Эдвард Цвик</i>	Сценарий: <i>по повести Джима Харрисона</i>
В главных ролях: <i>Брэд Питт, Энтони Хопкинс, Эйден Квинн, Джулия Ормонд, Карина Ломбард, Генри Томас, Кристина Пиклз</i>	Производство: <i>Эдвард Цвик, США, 1996 г.</i>
Оператор: <i>Джон Толл</i>	Композитор: <i>Джеймс Хорнер</i>
Продолжительность: <i>124 мин., цв.</i>	
Сюжет: <i>полковник Ладлоу (Хопкинс), офицер американской кавалерии, уходит в отставку и поселяется на ранчо, где с помощью старого индейского вождя воспитывает троих сыновей: Альфреда (Квинн), Тристана (Питт) и Самюэля (Томас). Фильм повествует об упадке этой американской семьи в начале XX века.</i>	

Этот фильм может показаться красивой историей, которая волнует и с новой силой пробуждает жизненные импульсы. Он такой красивый, приятный, умиротворяющий. Он учит понимать красоту природы как силу души, поскольку напоминает о непреходящей правде земли. Это — один из тех фильмов, в которых США обращаются к своему прошлому, так как в настоящий момент страна переживает глубочайший кризис идентичности ценностей. Есть только три ценности, которые она неизменно пропагандирует, — полиция, семья и ностальгия по историческим корням, по истокам великой Страны, земли, на которой смешались людские потоки со всей Европы. Эта легенда обращена к эпохе, которая не канула в небытие, а заложила мощь и первоосновы нации. События, разворачивающиеся в фильме, охватывают практически целый век истории.

Таким образом, эта синемалогия позволяет многое понять в жизни; я же постараюсь воспользоваться "идеологической монополией" этого фильма для того, чтобы обучить вас чрезвычайно практическим вещам.

Для начала следует пристально взглянуть в эту семью, владеющую огромными богатствами, и проанализировать игру, ведомую отцом, матерью, каждым из трех братьев, женщинами, слугами, чиновниками, взаимосвязь экономики земли с экономикой государства. Получая удовольствие от фильма, необходимо в то же

298

время подходить ко всему критически и рационально, чтобы в результате понять бессознательный проект, лежащий в основе всей этой истории и поведения главных героев. Речь идет о том, чтобы выяснить причины, приведшие к столь плачевным результатам, в цепи событий определить точки потери, обернувшие в крах благие намерения героев фильма, в котором изначально все кажется таким благополучным.

Трансцендентность над первичными потребностями

Когда я обучаю чему-либо, то выступаю как материалист: я обучаю не идеям, не мнениям, а тем вещам, которые движут всем. Обладая способностью научного прочтения тех основ, которые затем создают конкретные вещи, я не стремлюсь донести до вас некие соображения философской рациональности, некую методологию, знания некоей школы, отличающейся от всех других: я лишь указываю вам путь, который постепенно приведет вас к структурам, создающим успех. Иначе говоря, онтопсихология открыла способ обнаружения точки жизненной реализации. Если мы хотим обрести власть над жизнью, необходимо изменить себя, сообразуясь с природным "изо", которое соотносится исключительно с извечными законами универсума.

Если мы будем рассматривать этот фильм, исходя из рациональных структур, присущих нашей культуре, то все в нем покажется красивым; но и столь популярный роман "Обрученные" — продукт культуры, программирующий на несчастья. Если же вместо этого мы прибегнем к экономическому образу мыслей — то есть, будем ориентироваться на улучшение, измеряемое в количественных или качественных показателях, — то следует осознать, что для повышения продуктивности необходимо умение грамотно управлять. Этот же принцип первостепенен и с точки зрения индивидуального эгоизма. Онтопсихология основывается на исчерпывающем рассмотрении, с экономической точки зрения, всего того, что служит благом в антропологическом смысле, а именно для человека.

К сожалению, произведения нашей литературы, наоборот, настойчиво окунают нас в культуру несчастий. Мы занимаемся анализом инфантильного лепета поэтов, воспевающих катастрофы, в которых человек неизменно предстает обездоленным существом. Лейтмоти-

вом этого фильма становятся слова: "Как приятно погрузить руку в теплую кровь и вырвать сердце, освободив душу животного", или: "Стремиться в бой, чтобы встретить смерть". Но зачем тогда рождаться? Зачем жить? В этом проявляется ничто иное как программирование на смерть, исходящее от культуры. Великий мудрец, маг — великий индейский вождь — в качестве основного культурного мотива прививает мальчику стремление к смерти. Так чего стоит философия, стоящая за этим фильмом? Как распорядились силой, жизненной историей герои фильма? Необходимо подвести экономические итоги реализации: если личность себя реализует, первое, что она должна сделать, это добиться трансцендентности над своими первичными потребностями. Вслед за трансцендентностью над первичными потребностями приходит время для экзистенциальной трансцендентности. "Трансцендентность над первичными потребностями" означает иметь достаточно денег, хороший дом, хорошую машину. К тридцати-сорока годам первичные проблемы должны быть уже решены: речь идет о питании, одежде и определенной жизненной автономии. Трансцендентность означает наличие структуры, позволяющей обрести независимость от настоятельных, гнетущих потребностей, принуждающих "пахать землю". До тех пор, пока человек не реализует себя в определенной автономии, в превосходстве над первичными потребностями, нельзя говорить об управлении экзистенциальной трансцендентностью. Итак, посмотрим, удастся ли членам этой семьи реализовать трансцендентность над первичными потребностями. Выполнение задач биологического цикла — уже большое достижение.

В сущности, этот фильм можно использовать как учебник по онтопсихологии: в нем прекрасно проиллюстрированы особенности поведения различных членов семьи.

Все герои фильма глупы. В начале фильма мы видим супружескую пару, но затем жена возвращается к себе домой, а полковник остается на своей земле. Почему она уезжает? В диалектике, разворачивающейся внутри этой пары, встретились два сильных характера. В общем-то, он ее любил, но желал ею командовать. Ни один из них не шел на компромисс, ситуация была доведена до крайности, превратилась в некое "или-или", и в результате в этом скрытом армрестлинге побеждает он: по окончании войны индейцы уходят, его сыновья остаются с ним, он живет на своей земле и в своем доме,

300

а она может претендовать лишь на роль гостьи. Жена уезжает из-за того, что проиграла партию, однако, хотя ей и не удалось подчинить себе мужа, она сохраняет свое вездесущее семантическое присутствие. Она присылает вместо себя Сюзанну, как бы пробуждаясь в ней с новыми силами. Кроме того, находясь в отдалении, она превращается в миф, превозносится как некое священное присутствие. Затем она возвращается, чтобы отступить уже по-другому, разрушив все планы мужа. Он намеревался выстроить политику согласия с индейцами, политику, основанную на новых взглядах, но жена все расстраивает, пытаясь таким образом отомстить: в глубине души оба испытывают агрессию по отношению друг к другу. Он совершил ошибку, женившись на такой женщине, да и она в свое время недостаточно просчитала ситуацию. Она понимает, что в данных обстоятельствах ей никогда не одержать верх, и поэтому уезжает. Таким образом, это некое подобие любви-ненависти, которое возникает из-за стремления к первенству, основанного не на любви, а на желании завладеть и подчинить. Когда человек идет по такому пути, то есть полагает, что для счастья необходимо подчинить себе другого, это значит, что с ним что-то не в порядке. Эта женщина лишь ощущается внешне, как постоянная семантика, но мы не знаем, как она живет. Может ли быть, чтобы она все время сидела за столиком и писала? Нет, будучи неспособной добиться чего-то в жизни, она мстит за счет мифологизации. Мифологизация все освящает.

Герой не позволяет себя победить, с гордостью остается на своей земле и с уважением ее отпускает, не давая сбить себя с толку, и в этом проявляется его величие. Но он ошибается, отдаваясь ассистенциализму, идя на поводу у жалости: никогда нельзя привлекать к своим делам того, кого мы в свое время простили, потому что при первом же удобном случае тот постарается реализовать свою потребность в отмщении: ему необходимо компенсировать фрустрацию,

которую он испытал. Индеец был вождем, и поэтому не мог любить того, кто одержал над ним победу. Ошибка полковника связана с политико-идеологическим великодушием: он ощущает себя великим человеком, отстаивающим гуманизм. Истребив тысячи индейцев, он все же пощадил двоих-троих: комплекс вины настигает его уже после победы в войне. Поселить у себя в доме старого индейца — самая крупная его ошибка.

301

Таким образом, основная доля ответственности лежит на отце, однако, чем мать может оправдаться в собственных глазах, перед лицом жизни? Вся ее семья разрушена, и именно она позволила этому случиться.

В отношениях старого индейца и жены полковника угадывается флирт на уровне глубочайших клиторальных, но не сексуальных, эмоций. В конечном итоге, белая женщина уезжает, не выдержав натиска семантики индейца: без нее он смог бы почувствовать себя более свободным. Многие женщины сознательно испытывают отвращение к определенной расе, однако в своих навязчивых фантазиях тянутся именно к ней. Например, если в ресторане за одним столом посадить негров, а за другим — белых, то вскоре во всех навязчивых мыслях белых женщин будет фигурировать половой член негра. Необходимо быть крайне внимательными к тому, что быстрее всего отвергается на уровне логики, ибо оно является самым желанным на бессознательном уровне. Кроме того, индеец, это примитивное существо, обладает логикой, отличающейся от нашей рациональности, и способен воздействовать на эмоциональность женщины: как раз наименее развитое может отравлять человеческие эмоции. Исходя из этого, белая женщина разрушает всю свою семью, всего лишь исполняя волю того, кто сильнее. В конце концов, она тоже проигрывает: будучи воплощением матери негативного типа, она, если бы осталась с семьей, уничтожила бы одного-двух сыновей, но, по крайней мере, одному из троих, во имя себя самой, открыла бы дорогу к успеху. В фильме же, как мы видим, не спасается никто.

Негативная женская психология

В фильме мы видим двух молодых женщин. Одна — это Сюзанна, на какое-то время превращающаяся в главную героиню, и вторая — молодая индейская девушка.

Сюзанна — избранная посланница, прекрасно сформированная собственной матерью; впоследствии она встречает свекровь, которой удастся довести ее негативность до полного совершенства и поместить эту бомбу замедленного действия в семью. Почему в конце фильма она совершает самоубийство? Самюэль убит, карьера Альфреда сломана из-за брата, объект ее любви оказывается в тюрьме, а в роли

302

дирижера оркестра выступает все тот же старый индеец. Впрочем, не следует забывать о том, что никогда молодую женщину не разрушает непосредственно мужчина: изначально ее разрушение на уровне структуры осуществляет другая женщина. Мужчина приходит уже в конце и оказывается виноватым, выступая в конкретной ситуации в роли мусорного ведра. Семантически мать появляется в ключевые моменты эмоциональных перипетий семьи. Когда Тристан женится на индейской девушке, мать возвращается, и в течение двух-трех минут мы наблюдаем, как она осматривает свадебное платье, сокровенный наряд. Это означает, что она семантизирует девушку, формализует ее. Старый индеец не мог оказывать непосредственное влияние, но через женщину он воздействовал на всех. Поэтому в этой интимной сцене необходимо внимательно отнестись к тому, как мать прощупывает девушку, как руководит ею, вживается в ее диковатое тело. Возможно, она была тем единственным лесным цветком, девушкой, действительно подходившей Тристану.

Эта молодая девушка понимала очень многое, была наделена двойным умом — умом индейцев и умом белой культуры. Она многое видела, обо всем знала, любила Тристана с детства, но не

сумела защитить свою любовь. Она, столь многое понимавшая, оказалась не в состоянии отстоять собственное положение, своего мужчину: она поддалась важности того события, что важная дама возвратилась домой для совершения интимного обряда одевания невесты. Именно в этот момент она позволяет другой женщине полностью себя захватить. Из этой сцены уже понятно, что эта женщина будет запрограммирована на недоверие собственной интуиции, своему уму, на попустительство несчастьям, которые с ее помощью станут еще серьезнее.

На пути к разрушению женщина проживает два этапа: вначале она проходит через пустой эротизм, а затем — через черный вагинизм⁵. Мужчина появляется после.

Когда женщина начинает действовать правильно, продвигается по своему пути, приводит в исполнение собственные планы, когда она красива и добивается успеха в полноте своей жизненности биологического порядка, ее тут же высматривает другая женщина. Ею может быть подруга, случайно подвернувшаяся женщина, мать, сестра — кто

⁵ Подробнее см. А. Менегетти. Проект "Человек". Указ. соч., с. 94-100.

303

удовно. Выжидающая и испытывающая потребность в контакте женщина сближается с той, которая находится в состоянии благодати, и при помощи языка намеков, бесконечных взглядов, четко выверенных жестов, особых улыбок, тонкого эмоционального воздействия постепенно ее заполучает. Молодая и реализующая себя женщина⁶ подчиняется этому влиянию, проживает, выбирая его; то есть, все дело не в превосходстве женщины, нуждающейся в контакте, а в содействии со стороны женщины-объекта, которая с удовольствием уступает. Так разворачивается пустой эротизм: приятные ощущения при обмене висцеральными, сердечными эмоциями. Существуют разновидности этого эротизма, замкнутого на себе самом. Вслед за этим (первый этап) появляется другая женщина, способная установить отношения по принципу черного вагинизма (второй этап) и забрать у молодой женщины все, что только можно: это означает окончательную вампиризацию, полный захват. Молодая женщина позволяет полностью себя поглотить и осознает это. Что касается женщины с негативной предрасположенностью, то она делает это, так как чувствует, что жертва этого хочет, что ей это нравится, и она делает это сознательно, не оставаясь в неведении. Женщине в позитивной форме кажется, будто эти ощущения не несут в себе ничего опасного, не ведут к истощению, регрессу. Она думает: "В глубине души я получаю удовольствие, но ведь я остаюсь все той же; я развлекаюсь, мне это нравится, но это вовсе не отражается на моем уме, красоте, возможностях и достижениях". Она не подозревает, что все это означает упадок, депривацию, снижение уровня оперативного ума, присущего эгоизму здорового субъекта. Субъект теряет ум, волю, инициативу, интуицию, то есть сразу утрачивает всю гамму активности, лучших импульсов, высшего ума, высших инстинктов и остается в состоянии зомбической посредственности. "Зомбичес-кой" в том смысле, что представляет собой лишь часть биологической массы и ничего больше. Жизненная энергия такой личности улетучивается, лидерство сходит на нет, и человек превращается в нагромождение клеток, живущих по заданной схеме в контексте, где превалируют определенные стереотипы. Он теряет даже способность с умом

⁶ "Молодая" в том смысле, что находится в состоянии благодати, так как возможны ситуации, когда пустой эротизм осуществляет двенадцатилетняя девочка по отношению к пятидесятилетней женщине.

304

использовать нужные стереотипы⁷. Поэтому такой субъект расстается с выигрышными, функциональными стереотипами и остается с неизменными тремя-четырьмя, то есть, использует для самовыживания всего два-три инструмента. Все остальные уже выпадают из волюнтаризма его личности, и свет гаснет. Это означает, что субъект теряет не только онто Ин-се — это было бы еще не так страшно, но и техническую способность использовать стереотипы, культуру,

воспоминания, привычки, знания: определенное поведение во время сделки, определенные особенности телефонного звонка и т.д. Он превращается в объект, наподобие компьютера, который до какого-то момента мог работать с десятью программами, но затем был упрощен до двух и перестал активизировать оставшиеся восемь. Его ум ограничивается, и он не понимает, что видит не дальше своего носа, что это уже не тот универсум, который он намеревался увидеть. При таком положении дел, куда бы ни направился субъект, он сам программирует собственные несчастья, бедность, фрустрацию, вынуждает других обрушиваться на него с обвинениями, постоянно его обкрадывать, осуществлять по отношению к нему исторический, экономический, бюрократический и культурный вампиризм.

Напротив, человек, находящийся в хорошей форме, организует те немногие вещи, которые он знает и понимает, в экономическую стратегию успеха. Он видит их и прогрессивно достигает своих целей, исходя из имеющихся возможностей.

Вышеописанную ситуацию можно сравнить с падением напряжения в электрической цепи, когда ток способен производить лишь элементарные эффекты: более высокоорганизованные, более сложные операции ему уже не под силу. Первое, что выходит из строя, это самая совершенная, точная электроника: продолжает загораться только обыкновенная электрическая лампочка. Психическая энергия, по причине своей целостности и компактности, наделяет особой ролью синапсы нейронов определенных участков мозга, отвечающих за поведение в различных контекстах. Как только они погибают, утрачивается и способность к действию, субъект тупеет и отправляется на

⁷ Об эффектах имманентности негативного семантического поля см. А. Менегетти. *Онтопсихология и психическая деятельность*, указ. соч., а также А. Meneghetti. *Il campo semantico. "Trasduzione informatica"*. — Roma: Psicologica Ed., 1997, p.87-97.

305

поиски несчастий, так как уже не способен реализовывать даже самый заурядный эгоизм, а значит, программирует других на то, чтобы они еще больше разрушали его самого. Это может объясняться и внутренней потребностью природы: животные также способствуют преждевременной смерти своего сородича, оказавшегося вне игры. Это — обычный синтаксис жизненных ситуаций, проявляющийся в любых аспектах, и чем больше субъект упорствует в приписывании вины другим людям, тем сильнее отупевает сам.

В этой игре эротизма выхолащивается лучшая часть ума — ума в экономическом, политическом смысле. Утрачивается не интуиция, шестое чувство, а способность регулировать особенностями использования экстероцептивности нашего организма. Например, ты ведешь машину и не замечаешь того, что должен бы был заметить, именно на тебя обрушиваются всевозможные неудачи, ты опаздываешь на самолет и т.д. Это — непрерывная цепочка. Таким образом, женщина должна самостоятельно взять на себя ответственность за отношения с окружающими женщинами. С другой стороны, виновата всегда именно жертва, потому что это она подпитывает ситуацию, приглашает, открывает доступ. То же самое вы можете увидеть в документальных фильмах о жизни африканских животных: лев или ягуар нападают, но приманивает хищника всегда сама жертва.

Предостережение состоит в следующем: когда женщина находится не в лучшей форме, она ни в коем случае не должна откликаться на зов жертвы. Воровство не может стать источником жизни: жизнь — там, где есть заслуги, процесс метаболизации. Богатство приобретается собственным трудом, собственным приобщением и почти мистическим отношением к самым прекрасным вещам, которые есть в природе, к определенным лесным ароматам, к близости земле. Достаточно заняться в своей жизни нужными вещами, чтобы равновесие восстановилось и все преобразилось. Для природы существует только метаболизация, отвечающая какой-либо форме решения: метаболизация становится возможной, если человек сумел "заслужить". "Заслужить" означает приобрести то, что соответствует пропорции, внутренней мере, проекту, которым мы наделены от

природы. Существуют вполне определенные правила качественного сохранения собственного "Я", собственной личности. Например, неординарная личность не может подпитываться "глупой жертвой"

306

с красивой грудью, красивым телом, как не может позволить себе и маленькое дельце, приносящее мгновенно тридцать-сорок миллионов, но препятствующее уму в видении того пути, на котором можно зарабатывать непрерывно. Деньги тоже нужно уметь зарабатывать правильно — так, чтобы всегда была гарантирована непрерывность этого процесса. Во всем, в любом аспекте жизни присутствуют индустрия, эволюция, искусство. Чтобы обладать лучшим, необходимо всегда уметь хорошо функционировать, но никого при этом не обкрадывая.

Психология первородства

Я знаю, что больше всего в этом фильме зрителям нравится Тристан. В игре приносится в жертву Самюэль, наименее любимый и самый незначительный, и, в то же время, наименее опасный. Индеец воспитывает именно Тристана, потому что, будучи вторым ребенком, Тристан испытывает потребность в отмщении. Тристан красив, силен, умен, он все может; в чем же его ошибка? Он хочет самоутверждения в семейном контексте, хочет, чтобы его любили, как первенца. Он практически выставляет напоказ свой ум, стремясь занять гнездо, которое и так уже принадлежит ему: именно в этом кроется его погибель. Ему бы следовало вступать в диалектику каждой новой ситуации с новым отношением, освободившись от роли второго ребенка, которую для него установила семья. Семья воспитывает его как второго, в то время как он чувствует себя первым: не зная жизнь как данность для самого себя, второй ребенок постепенно превращается в самого внимательного наблюдателя за тем, как обращаются с другими.

Если он уехал бороздить моря, то зачем вернулся с этим своим лошадиным шоу?

Его предел, его могила находятся там, где он рожден. Он жаждет одержать победу в войне, но она закончилась еще до его рождения; жизнь помещает его вне этой войны, но он все возвращается и возвращается к ней, например, тогда, когда принимает в ней участие, пытаясь любой ценой спасти младшего брата. Он постоянно берет на себя роль защитника: он хочет, чтобы семья им восхищалась, превозносила его.

307

По моему мнению, второй ребенок наиболее подвержен воздействию семейных стереотипов и видит свое величие в том, чтобы одержать верх над первенцем. Но стоит ему его одолеть, как его охватывает комплекс вины, и думает: "Я победил его потому, что убил его". Второй ребенок не обладает собственной идентичностью, кроме той, которая была выстроена на соперничестве с первым. По сути, если он остается в семье, он практически всегда разрушается; если ему удастся одержать верх, то только потому, что он убил или обманул: ему никогда не удастся стать великим с точки зрения норм, принятых в социуме. Благодаря своему уму, он часто оказывается лучшим, но если его любят больше всех, он остается внутри семейной ситуации. Тристан не раз побеждает, но неизменно принимает собственную победу с комплексом вины. Например, когда гибнет Самюэль, его вины в этом нет, но, поскольку смерть Самюэля открывает ему дорогу к Сюзанне — женщине, которую любил и Альфред, то он чувствует себя убийцей, терзается комплексом вины из-за того, что Сюзанн отдает ему предпочтение, не понимая, что она выбирает его потому, что он — лучший.

В итоге торжествует навязчивое влечение к повторению, продиктованное его ролью второго ребенка; он борется, постоянно ощущая себя вторым, пытается разрушить эту ситуацию, но, чем сильнее он хочет ее разрушить, восстать, тем сильнее она связывает его изнутри. Второй ребенок более, чем кто-либо, нуждается во внутренней автономии.

В сущности, он остается с семьей, потому что хочет ее превзойти относительно ее же собственных координат и культуры. Он стремится преуспеть, следуя тем правилам, которым обучила его семья. Из этого рождается противоречие: он борется впустую, потому что постоянно идет на конфронтацию с другими, а другие — это его семья. Он не видит ничего, кроме этого, не чувствует окружающего мира; он покидает дом лишь однажды — тогда, когда бежит из него. В то время как младший из братьев отправляется на войну, а старший борется за пост конгрессмена (они проще находят себе место в окружающем мире), Тристан по-прежнему остается зажатым в тиски и растрчивает собственный ум в непрекращающейся битве, ставшей для него самоцелью. Он словно желает восстановить справедливость, отомстив тому, кто создал его вторым. Именно здесь кроется проблема: для семьи он

308

— второй, и он отождествляет себя с этой ролью, подчиняется ей, действует согласно ей. Он не борется за себя, за свою душу.

Он становится всеми любимой жертвой. Вначале он выглядит победителем, но в итоге берет на себя вину за всю семью перед лицом полиции, государства: это он всех убил, а значит, будет наказан, не сможет больше появляться среди людей, даже в своей семье, и умрет смертью бродячего медведя. Зато его отца и брата никто не тронет.

Можно сказать, что лучший из всех заканчивает хуже всех: своим героизмом он разрушает карьеру брата и попадает в тюрьму именно там, где живут его брат с женой. Он что, не мог выбрать другую территорию, подальше от старшего брата? Тогда бы его не схватили: полиция начинает его преследовать не столько из-за контрабанды, сколько потому, что своими действиями он срывает предвыборную кампанию брата, которого многие прочили в президенты; он всем мешает заниматься делом, так как всякая политика — это бизнес. Зачем продавать виски на территории, на которой создает свою империю старший брат? Раз уж эта женщина вышла замуж за другого, зачем ошиваться возле ее дома? Все это — "короткие замыкания" рожденного вторым.

Психическая констелляция

Есть еще один момент, являющийся ключом к этой красивой истории, которая в конце концов превращается в череду несчастий, никому не приносящих победу. Младший из братьев погибает, средний живет в бегах, спасаясь от преследований закона, отец, на мой взгляд, не может быть счастливым, видя разобщенность своей семьи, да и мать, в итоге, ничего не приобретает, оказываясь в разрушенной семье, следовательно, она тоже несчастлива. Старший брат возвращается домой, чтобы стать фермером, потому что ничего другого ему уже не остается: таким образом, вся история заканчивается ничем. Что же всем движет, приводя к таким последствиям? В чем кроется ошибка этой семьи? Ту же самую ошибку совершаете и вы, когда у вас не идут дела: это ошибка, являющаяся константой ваших неудач. Здесь вся проблема связана с индейским вождем. Он — единственный, кто еще жив: старый индеец остается на своей земле, уничтожив последних, по его понятиям, злодеев.

309

Технически индеец является первоисточником всех неурядиц: при каждой новой смерти он совершает свой ритуальный танец над скальпом, осуществляя атавистическую месть. Его раса была истреблена физически, но месть к белым продолжает жить в уме, в сердце индейцев. Ошибка семьи заключается в поддержании ханжеского асси-стенциализма в знак искупления и подтверждения собственного превосходства над потерпевшими поражение. Если вы приглядитесь к своей жизни, то каждый из вас сможет обнаружить в себе отдельные моменты ханжества: посмотрите, вы всегда спасаете того, кто слабее, считаете себя вправе поступать так, полагая, что когда-нибудь тот все поймет. Это означает посредством асси-стенциализма культивировать отсталость, забывая о том, что неполноценный — именно в силу своей неполноценности — фрустрирован, а фрустрация составляет основу негативной психологии. Как бы мы ни любили

этого человека, как бы ни поддерживали его, сколько бы ни протягивали ему руку помощи в виде денег, жилья, психотерапии, он будет находиться рядом с нами, являясь при этом неудачником, а значит, разрушать жизнь того, кто ему потворствует. Уже потому, что он фрустрирован, его психология реагирует стремлением к уничтожению того, кто ему помогает; это чисто механический принцип.

Зачастую победители сознают свое превосходство, однако при этом оставляют рядом с собой неудачников, тем самым обрекая себя на поражение, потому что существуют правила, которые невозможно изменить своей любовью или величием. Если личность фрустрирована, то каждый новый шаг, каждое движение, ведущее победителя к росту, для нее — отрав. Такой человек становится полезным, помогает тебе, делает в трудную минуту все, что угодно, но что происходит, когда ты побеждаешь? Его недоговоренные фразы, слова, которые он использует, особенности его поведения, полунамеки — это постоянное разрушение, которым он занимается во вред победителю. Можно любить только лучшего. Невозможно любить отсталого, сохраняя свое достоинство. В фильме это представлено с очевидностью: мы видим, что индейский народ разгромлен, и индеец, который в свое время был хозяином на принадлежавших ему землях, да к тому же еще и вождем, теперь работает в доме белого, бывшего полковника, принимавшего участие в расправе над индейцами: как можно поверить в то, что он преисполнен лучших намерений? Фру-

310

стрированных личностей мгновенно можно распознать по их поведению: прежде всего, они отличаются чрезмерной гордостью, так как несут в себе осадок естественных амбиций и, соответственно, потребность отыграться, восстановить утраченное равновесие. Фрустрация такого типа — отравляющая внутри, немиролюбивая — характерна для любого индивида, который в чем-то неполноценен по отношению к себе психически или биологически.

Помогая многим вокруг себя, мы сами оказываемся в опасности. Часто наше превосходство на уровне внешних достижений приводит к нашему отставанию в тактике внутреннего знания. Погибель семьи таилась именно в этом: великолепный Тристан, такой умный и хитрый, обожавший индейца, был избран на роль превосходной приманки, благодаря которой стало возможным разрушение всей семьи. По моему мнению, отдельные кадры из фильма были вырезаны, но было бы интересно понаблюдать за игрой глаз между пожилой женщиной, Изабеллой I, и индейским вождем: в женщине ощущается неизбежная покорность семантике, предписывающей ей удалиться, чтобы индеец смог с большей свободой действовать, разрушая семью, хотя он и пользуется для этого психологией женщины, которая не владеет ситуацией полностью. Эта женщина находит предлог для своего отъезда: холодная зима и страх перед медведями, но как она жила там раньше, пока шла война?

Итак, вся игра основывается не на позиции силы старого индейца, а на незнании белыми стратегий бессознательного, которые, напротив, прекрасно известны индейцу. Все великие маги знают те пути мести, которые таит в себе бессознательное. Впрочем, они незнакомы с путями креативности, иначе способствовали бы развитию собственной расы.

Практически нам показана семья марионеток, управляемых семантикой невероятно фрустрированного человека — так я могу обобщить все, что мы видим в этом фильме. Что должен был сделать старый полковник? Оставить индейцев в покое на их земле и самостоятельно продолжать свой путь. То была война, и ничьей вины в этом не было. Если краснокожие были побеждены, это случилось по их вине: тот, кто проигрывает, всегда виноват. Зачастую под видом милосердия и ассистенциализма программируется убийство. Нужно еще посмотреть, поступаем ли мы принципиально из сострадания к

311

другим или из попустительства к собственным недостаткам. Я полагаю, что скудость ума, призывающая помогать самым бедным, имеет диалектическую природу. Бедняк прекрасно умеет

нащупать слабое место, обработать нас и взять верх над нами: и это именно тот, кто, как нам кажется, испытывает самую большую потребность в любви к нам, должен быть нам благодарен, не может без нас жить, был бы без нас никем. Крах всех великих людей всегда был вызван пороком в их семье, и никогда — силой противника⁸. Как же следует поступать? Прогрессивно создавать лучшее, не теряя из виду главную цель, связанную с успехом: все остальные последуют за тобой сами собой. Проецируя все эти факты на собственное существование, необходимо всегда идти туда, где есть функциональный утилитаризм. В таком случае многих смертей удалось бы избежать: Самюэль стал бы генералом армии, Альфред — президентом США, Тристан — богатым помещиком в Индии, возможно, махараджей, а Сюзанна — совсем другой Сюзанной. Полковник, если хотел иметь дело с индейцами, должен был держать их у себя в подчинении, но уж никак не в своей семье. Великий не может находиться на одном уровне с ничтожным, потому что тот пребывает в состоянии фрустрации, испытывает потребность в отмщении, и мы не можем изменить ход его мыслей. Даже если явно он не делает ничего плохого, он семантизирует несчастье. Таким образом, необходимо последовательно развиваться в соответствии с собственным проектом экзистенциального аутоктиза и не претендовать на то, чтобы другой нас любил, не строить иллюзий. Все как в истории с орлом и курами: если поместить орла к курам, через неделю он начнет вести себя, как курица. Итак, еще раз подчеркиваю, что в этом столь волнующем фильме все приводилось в движение семантической злобой старого индейского вождя. Впрочем, я мог бы сказать, что это была диалектическая борьба двух негативных личностей: старой женщины и индейского вождя, поскольку, если бы молодой индейской девушке удалось полностью завоевать Тристана и привить ему психологию индейцев, они бы приобрели власть, экономику и богатство белой семьи. Таков был бы победный путь, лучший выход, но тут вмешался-

⁸ "Семья" в смысле "эмоционально значимого окружения"; там, где человек черпает максимальную эмоционально-чувственную поддержку, находится его слабое место.

312

лась старуха со своим пустым эротизмом и черным вагинизмом. Старый индейский вождь не был ясновидцем, мудрецом, он лишь хотел по-мужски отомстить, но забыл о подводных камнях женской психологии. В конце, увидев молодую девушку убитой, даже индейский вождь не танцует свой танец скальпа: он проиграл партию. Что ему достается в итоге? Слепота и чужие письма: он строит свое величие на том, что пересказывает письма своих жертв. Победителей нет; кругом, как ни посмотри, полное поражение.

Данная синемалогия стала прекрасной возможностью приобщиться к простой, беспристрастной логике, присущей проявлениям Ин-се в каждом из нас. Если вы стремитесь к росту, то необходимо научиться дипломатично воплощать Ин-се в жизнь, не пытаясь от чего-то увильнуть. Поняв, что именно требует своего воплощения, нужно реализовывать это, не позволяя себе ханжества, и мало-помалу отфильтровывать, отбирать созвучное нам. Нельзя служить двум господам.

Если человеку удастся устранить собственный комплекс, он обретает свободу. К сожалению, логико-историческое "Я" любит комплекс: человек любит причины собственного несчастья. Именно в этом состоит страшная проблема. Даже когда человеку необходимо излечиться от психосоматического заболевания, например, от опухоли, он продолжает любить причины своего недуга, но если не изменится он, то никто и ничто ему не поможет.

На гребне волны // *Point break*

Режиссер: <i>Кэтрин Байглю</i>	Сценарий: <i>Рик Кинг и У.Питер Илифф</i>
Продюсер: <i>Питер Абраме и Роберт Л.Леви</i>	Производство: <i>США, 1991 г.</i>
В главных ролях: <i>Патрик Суэйзи, Киану Ривз, Лори Петти, Гэри Бьюзи</i>	Оператор: <i>Дональд Питерман</i>
Композитор: <i>Марк Айшам</i>	Продолжительность: <i>122 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>группа серферов грабит банки для того, чтобы покрыть свои расходы, прячась при этом под масками бывших президентов США. Агенту ФБР (Ривз) удается внедриться в их банду и загнать в угол главаря (Суэйзи) и его бывшую девушку (Петти).</i>	

Этот фильм развивает идею высочайшего героизма, однако с самого начала в нем все "проедено червяком".

События сменяют друг друга в неудержимом вихре, однако в итоге все подвергается системному разрушению. В финале преисполненный героизма главный герой просит агента ФБР позволить ему догнать большую волну: доступ к цели всей его жизни открывает ему терминатор. Это — самый жестокий удар, какой только может быть нанесен гордости и величию человека, во всем превосходящего других. Его унижает не настоящий человек, а робот, который внедрился в стратегии человеческих взаимодействий и задал "точку разлома"⁹. Спасается лишь другой робот: начальник полиции.

Люди, окружающие робота, — друг-полицейский и девушка, — прекрасны. Вокруг него сосредоточена огромная сила людской страсти. Даже эмоции от столкновения с морской стихией он понимает лишь благодаря тому, что подражает другим. Робот не способен самостоятельно понять, как человеческое существо переживает эмоции. Он осознает это уже вслед за кем-то.

⁹ в оригинальной версии фильм назван "Точка разлома". *Прим. пер.*

Натуристическое Ин-се

В этом фильме мы не видим близких отношений между людьми; все взаимодействия поверхностны. Даже у серферов, которые производят впечатление закадычных друзей, отсутствует внутренний контакт. Похлопывания по спине, отсутствие церемоний еще ни о чем не говорят: в их отношениях нет эмоционального сопереживания, эмпатии, стремления пережить душевный подъем вместе с другом, всем сердцем, отдавшись волне белого жизненного эротизма.

Например, когда робот-полицейский прикасается к девушке, она покрывается мурашками. Мурашки — это защитная реакция, с помощью которой организм выражает отторжение. Руководствуясь рациональной логикой, девушка ложится с ним в постель, однако необходимо всегда улавливать сущность организмических реакций, потому что ум может быть охвачен навязчивой потребностью в сексе, в то время как организм абсолютно ее не испытывает. Мурашки в фильме вызваны не холодом, потому что когда человек чувствует прилив настоящего эротизма в его организме происходят изменения на клеточном уровне, и по всему телу разливается ощущение сладостной неги.

Кроме того, настоящий серфинг дарует ощущение скольжения по трепетно нежной, словно бархатистой коже человека, волне, и нужно суметь ее приласкать. В фильме же мы не видим внутреннего контакта даже с природой, потому что на самом деле природа в своей белой эмпатии проявляется иначе: она проникает внутрь и не распаляет субъекта, а приводит его в состояние спокойного созерцания, дарует откровения, расслабляет. Переживание стресса при контакте с природой свойственно шизофреникам, таким, как большинство современных молодых людей, которые оказываются "на природе", но не "внутри" нее. Шизофреник не способен воссоединиться с водой, небом... Он желает этого контакта, но не может его достичь, и поэтому происходит увлечение философией хиппи, наркотиками, тусовками. Но даже тогда, когда молодые люди собираются вместе, они ощущают себя жертвами, а не главными лицами в контексте действия.

Природа — это элемент нашего ума, но не его цель; это здоровая биология, которая, тем не менее, не может заменить нам душу. Душа бессмертна, даже если мы ею не живем, — это факт. Мы можем использовать природу, но не должны видеть в ней самоцель, потому

315

что в таком случае мы оказываемся отрезанными от сути всех вещей. Нередко при прогрессирующей шизофрении наблюдается лихорадочное, роковое стремление к определенным реке, воздуху, скале, которые на самом деле становятся тем местом, где субъект находит свою смерть¹⁰. Если индивид отдается природной стихии, не будучи трансцендентным по отношению к ней в своем уме, не превосходя ее в своей рациональности, то природа его убивает. Мы должны отказаться от фидеистической убежденности в спасительной силе природы: человек должен и природу использовать в своих интересах, сохраняя при этом трансцендентное отношение к ней.

"Двойная мораль"

Давайте перейдем в нашем анализе на более практический уровень: невозможно победить, преследуя чужие преступления. Внутри у этих трех полицейских — сущий ад. Насколько проникательно они ведут расследование вовне, настолько же они опустошены внутри. Тот, кто при определенных обстоятельствах поступает на службу в полицию, уже не может от нее отказаться, чтобы не обрести в душе печать осуждения, чтобы не по чувствовать себя неудачником, слабаком, не дотянувшим до идеала системы. То же самое происходит с теми, кто покидает какой-либо священнический орден. Разумеется, это лишь комплекс, все это не имеет отношения к истине, однако субъект продолжает чувствовать себя заклеянным.

Тот, кто ошибается, должен платить: неважно, будет он расплачиваться вовне или внутри себя. Молодой агент тоже должен заплатить за совершенное убийство другого полицейского. С другой стороны, кто докажет, что он был вынужден стрелять? Может быть, это он и был идейным организатором всего, лишь притворившись жертвой? А друг-полицейский, дающий ему возможность скрыться, был его сообщником... Таким образом, молодой агент тоже укрепляет систему: после того, что он сделал, будут созданы более жесткие законы. Тот, кто, занимая определенное место в структурах власти, совершает явное преступление, предоставляет в распоряжение системы новые оковы, поскольку законы возникают всегда как реакция на причинение вреда, признанное опасным.

¹⁰ См. главу по фильму "Пикник на Висячей скале". *Прим. пер.*

316

Если мы прибегнем непосредственно к онтопсихологической логике, то окажется, что система противостоит любым проявлениям души. Система обладает собственными функциями, но необходимо научиться ее использовать, не позволяя убедить себя ни в чем таком, что побуждало

бы ее любить или нападать на нее: нужно жить в системе, не принадлежа ей, поддерживая в себе состояние атараксии и постоянной отстраненности.

Систему следует использовать тогда, когда нас вынуждает к этому социальное насилие — для того, чтобы сохранить равновесие в собственной экономической, исторической, политической автономии. Социальные институты, если грамотно их использовать, могут обеспечить улучшение и защиту миллионам индивидов, неспособных жить самостоятельно, — это подобие механической матери, инкубатора для множества неспособных. Однако не стоит попадать внутрь него, потому что, как только это случится, человек начинает исполнять одну из двух ролей: робота-полицейского или героя. Эти роли являются взаимодополняющими элементами, с помощью которых система паразитирует на человеческой расе. Мы должны освоить третью дорогу: отличное сотрудничество при полной трансцендентности над всеми механистическими хитросплетениями системы. Следует изучить ее и использовать, руководствуясь равновесием собственного ума.

Стоит человеку хотя бы частично втянуться в описанный процесс, он тут же оказывается полностью захваченным: как только ты начинаешь стрелять по манекенам, ты выбираешь кровавую оргию, и внутри тебя обосновывается смерть, структурируя тебя согласно логике системы. Героический персонаж должен плохо кончить, потому что он — преступник, в то время как второй персонаж должен исполнить обязанности полицейского: это игра, в которой противники ведут друг друга к опустошению на радость торжествующей системе.

Героический персонаж вводится для того, чтобы всколыхнуть и привлечь людские чувства. Обращаясь к нему, я бы сказал: "Чего же ты хочешь? Ты ищешь волну? Просто волну и ничего больше?". Он искал волну для того, чтобы оказаться "по ту сторону". "А, значит, тебя интересует запредельное, нечто, что находится по ту сторону, но ты уверен, что таким способом ты его достигнешь?". Множество удовольствий, и даже множество переживаний мистической прозрачности, доступны уже здесь. Таким образом, нужно

317

познать рай здешний, ну а затем, когда в экзистенциальном измерении все с избытком исполнено, неизбежно состоится переход в метафизическую запредельность¹¹. Участь волны — разбиться о берег, а на смену ей придет другая. Нужно проживать волну, но не бороться с ней и не сопротивляться.

Каков же идеал? Каковы истинные ценности? Что правильно? Что надлежит делать? Ответ кроется и существует только там, где движение, динамика, напряжение, неудержимое стремление оправданы, выступая как соразмерность потребности и результата. В нагромождении идеологических искажений и продуктов социально-экономического, или индивидуалистически-экзистенциального, программирования для того, чтобы воздать должное логике ценностей, (то есть логике, подтвержденной процессом и результатом), необходима точка отсчета, способная одновременно послужить точкой опоры, или же функциональной реальностью, обеспечивающей согласованность процесса, или движения, с целостным достижением действующего кванта.

Итак, любая диалектика, теория или гипотеза может являться слепком с функциональной реальности, ее выражением — а значит, отличаться от спорных логических построений, оторванных от реальности, — лишь в том случае, если метод, рациональный процесс, теория, диалектика организованы в соответствии с проекциями или координатами прочтения, свойственными пятнадцати выделенным феноменологиям онто Ин-се¹². Именно они являются критериями, обосновывающими, оправдывающими и выявляющими функциональность реальности по отношению к полагающему субъекту (отдельному индивиду или группе).

Философия шизофрении отрезает доступ к идеалу, к рубежам экстаза. На самом деле все герои живут в постоянном страхе, словно мелкие воришки, вынужденные красть свою долю счастья; они все время находятся в бегах, будучи изгнанными из оазиса этой планеты: по закону они уже

больше не могут ни на что претендовать. Напротив, с умом используя и заранее просчитывая систему, можно в собственном внутреннем порядке обрести заповедное уже здесь.

¹¹ См. А. Meneghetti. "La morte come rientro nell' atto raccolto in se". L' In Se' dell'uomo. Op. cit.

¹² О пятнадцати характеристиках онто Ин-се см. А. Менегетти. Учебник по онтопсихологии. Указ.соч.

318

Адвокат дьявола // The Devill's Advocate

Режиссер: <i>Тэйлор Хэкфорд</i>	Сценаристы: <i>Лэрри Коэн, Джонатан Лемкин, Тони Гилрой по одноименному роману Эндрю Найдермана</i>
Продюсеры: <i>Арнольд Копелсон, Арнон Милчэн, Энн Копелсон</i>	Исполнительные продюсеры: <i>Бэрри Бернард, Стив Уайт, Тэйлор Хэкфорд, Майкл Тардос, Ирвин Стофф</i>
В главных ролях: <i>Аль Пачино, Киану Ривз, Шарлиз Терон, Джефффри Джоунс, Джудит Айви, Крейг Т. Нельсон</i>	Производство: <i>Warner Bros, Lathers, США, 1997г.</i>
Оператор: <i>Анджесей Бартковяк (А.О.К)</i>	Продолжительность: <i>140 мин., цв.</i>
Композитор: <i>Джеймс Ньютон Ховард</i>	
Сюжет: <i>Кевин Ломаке (Ривз) — молодой преуспевающий адвокат из Филадельфии, женатый на Мэри Энн (Терон). Основатель и глава одной из самых влиятельных юридических корпораций Нью-Йорка - Джон Милтон (Аль Пачино) — делает ему заманчивое предложение, предлагая работу в своей компании. Ломаке принимает предложение, однако вскоре узнает об истории любви его матери с новым патроном и обнаруживает, что является его сыном.</i>	

Чувствительность к происходящему в экосистеме и сетевой эффект

Обсуждение этого фильма выходит за рамки классического сине-малогического исследования на основе онтопсихологической методологии и, собственно говоря, предназначена не для всех, посвящая лишь "избранных".

Несмотря на то, что получивший широкий резонанс фильм "*Адвокат дьявола*" внутренне противоречив, с его помощью можно обострить чувствительность к происходящему в экосистеме. Необходимо научиться быть рациональными, найти точный способ поведения, уметь выбирать свою позицию в системе, ибо показанные в фильме ситуации так или иначе возникают.

319

"Сетевой эффект" реально существует, но до сих пор не поддается контролю. Следовательно, необходимо вновь обратиться к моему объяснению данности семантических полей, поскольку сетевой эффект возникает как динамический концентрат (или концентрированная динамика), вектор которого точно ориентирован на нанесение вреда конкретным людям. То есть, за кажущейся хаотичностью, за совокупностью внешне случайных действий и якобы не связанных между собой событий проступает точное направление, "нацеленное на...", устремленное не ко всякому, а к конкретному человеку, одному из тысяч, миллионов, миллиардов. Необходимо вернуться к концепции монитора отклонения широкого радиуса действия, не застревая на обросшей седой бородой легенде о дьяволе.

Как функционирует монитор отклонения? На нашей планете, в нашей цивилизации, на площадях наших городов внезапно складываются определенные ситуации. Из ничего, "на ровном месте" может возникнуть целая цепь несчастий: застигнутые врасплох люди нивелируются, становятся "крайними", так и не поняв, откуда начал виться этот клубок злоключений.

Поэтому — первый аспект — сетевой эффект определяется двумя полюсами: на одном из них находится тот человек, который руководит скрытым проектом, регулирует магнитные поля огромного сетевого пространства, а на другом — тот, кому предназначена семантика. Конечно, этой семантикой управляет сильная, преследующая определенную цель личность, а не находящийся поблизости заурядный человек. Это можно наблюдать в любой области — политике, финансах, в мире кино и театра. Глупые исполнители чужой семантики служат только "массовкой", усиливающей заданную динамику и увлекаемой изначальным вектором. Из стартовой точки прокладывается колея, в которую попадает масса мыслящих живых существ, питая динамо-машину. Речь идет не о примитивном магическом воздействии, а о механизме, находящемся в руках тех, кто умеет управлять глобальной силой психической интенциональности. Это люди, обладающие *высшим сознанием, способные режиссировать окружающую действительность — не всю, а только представляющую интерес на данный момент.*

Второй аспект: этот вектор может возникнуть в силу тематического сближения доминантных комплексов, концентрирующих вы-

320

сокий уровень энергии. В сущности, люди объединяются в группу на основе тематического отбора, и комплексы каждого человека начинают звучать в унисон. В результате группа сливается в единый поток, следует в одном направлении. Цели совместного действия могут быть разными, но, в любом случае, общи всем: убийство, идеологическое воровство, навязчивые идеи, шизофрения. Таким образом, так называемый пласт бессознательного рождает неистового монстра. Бессознательное является хранилищем высшей энергии, составляющей психическую интенциональность. В определенный момент масса взрывается, что не происходит случайно: энергия конвергируется согласно вектору, запущенному механизмами с типологией монитора отклонения. Как следствие, возникает эпидемия, происходит несчастье, массовая бойня. Итак, *на основе тематического отбора доминантных комплексов, из множества людей отбираются участники определенного события*, которое может быть религиозным, политическим или спортивным — это не имеет значения.

Далее — третий аспект — существует вероятность того, что в присутствии выдающегося человека, обладающего высшим уровнем психической интенциональности, может развернуться как комплексная интенциональность, так и интенциональность, транслируемая интересом ума, отличного от человеческого. Под "человеческим" имеется в виду ум этой нации, этого контекста, этой религии, этой констелляции. Таким образом, провоцируется противостояние сил, даже если его не понимают и не видят. Не стоит связывать вышесказанное с магией или сионизмом, поскольку на данном положении вещей покоятся несущие структуры психической интенциональности нашей планеты. Если появление высокоразвитой личности не проходит незамеченным, незамедлительно возникают противоречия, диалектические столкновения различных интересов, отнюдь не вызванные обычными проблемами сосуществования индивидов. Конечно, об этом написано столько книг: в том же Апокалипсисе мы находим отзвук подобных ситуаций. Иными словами, все великие книги, превозносимые человечеством, тем или иным образом повествуют об этих противоречиях, передают этот опыт, постичь которые под силу лишь единицам. Остальным дано читать, изучать, но никогда не понять воистину. Даже такие крупные проблемы, как СПИД и нар-

321

комания, следует рассматривать в этом ключе. Существуют сферы непосредственной власти, конфликты в которых происходят не в силу юридических, экономических, психологических

трений или партийных распрей, а по причине отстаивания интересов, поляризации и перестановки сил, служащих утверждению определенной экзистенциальной типологии и исключения другой.

Что позитивно, а что негативно? У каждого своя точка зрения, свои установки. Естественно, что добро и зло мы измеряем по проекции собственного интереса. Поэтому для нас хорошо все то, что нам подходит, и плохо — все, нам противостоящее. Следовательно, мы принимаем аксиомы, которые отражают нашу позицию, нашу проекцию, и могут вовсе не совпадать с Ин-се, с силой энергии, жизнеспособной самой по себе.

Этот фильм помогает представить многоликую реальность нашей жизни, хотя анализ экосистемы, воспринимаемой чувствами, может дать искаженную картину действительности и снабдить знаниями, вызывающими страх. Ощущение опасности не покидает массу невротиков, спиритуалистов, парапсихологов, псевдорелигиозных деятелей, шизофреников: все они видят мир, полный духов, и страшатся его.

Фильм демонстрирует всю подноготную невроза, шизофрении, религиозных сект и т.п. Можно сказать, что в кинокартине показаны люди, на поверку оказывающиеся инструментами экосистемной энергии, переплавляющей широчайшие слои человечества. Как невротик, так и шизофреник, наркоман или сектант-экстремист ведомы и понукаемы, поскольку не сумели достичь точку собственного индивидуального равновесия.

Если человек, кем бы он ни был, способен на реализацию пропорционального совпадения онто Ин-се с логико-историческим "Я", он может спокойно шествовать как в своем маленьком мире, так и на возможных просторах великих исторических свершений, руководствуясь всегда эталоном собственной эффективности. Следовательно, существует рациональность, постепенность прогрессивного метаболического движения, приводящего к успеху и выводящего на более высокий уровень продуктивности; в противном случае, теряется точность, пропорция рациональной простоты, коей является человек в самом себе.

Центр тяжести располагается именно в человеке: от эгоистического обретения себя в бытии налаживается вся экосистема жизни. В

322

противном случае, тот маленький, но нагоняющий страх комплекс по селективному телетайпу напитывается энергетической динамикой всех комплексов данного контекста. И тогда рождается Молох, Левиафан, дьявол — все то, что опрокидывает норму существования человека.

К примеру, появление в фильме многократных отзвуков и отголосков, акустический резонанс с эффектом грома не стоит рассматривать как пустую выдумку. Таким путем приподнимается завеса над реальностью, к которой мы подступаем с неожиданной стороны. Следовательно, внешне незначительные детали, крохотные эпизоды сочленены с другими, крупными событиями, влекущими за собой весомые последствия. Естественно, значительные события связаны с маленьким человеком, с ничем не примечательными шажками подобно тому, как большой динамит соединен с запальным шнуром, с маленьким стартером, как атомная бомба подсоединена к электронному детонатору. Иными словами, всегда есть та маленькая деталь, которая вызывает взрыв в огромном пространстве. Нет такой внешней силы, которая способна навлечь неминуемую опасность, поскольку, пребывая в спокойствии собственного индивидуального порядка, человек — всемогущественен, он все может. Суть такова: побеждать нужно не вовне, а внутри. Именно индивидуальная реализация способна вызволить любую энергию, поднять целый мир. Потеря внутреннего оборачивается потерей всего. Следовательно, утрата пропорции, меры самого себя приводит к потере меры всецелого.

Свобода воли

Этот фильм вызывает на разговор о проблемах морали, и сейчас я остановлюсь именно на них, хотя киноповествование открывает горизонт иных, высоких измерений и знаний¹³.

Герой Аль Пачино ставит вопросы, выдвигает проблемы, касающиеся жизненного выбора. Свобода воли — это большие возможности и неизбежный риск одновременно. Поскольку ты есть то, что тобою выбрано, твое состояние точно соответствует совершенному вы-

¹³ Концепция свободы воли будет рассмотрена также в следующей главе, в материалах синемалогии по фильму *"Матрица"*, на примере которого объясня-

323

бору. Каждый из членов человеческого сообщества говорит: "Я свободен, я все понимаю, нет никого, на меня похожего". А в результате мы получаем безликую массу. Общество без конца предлагает идеалы, возможности, церкви, конституции, матерей, педагогов, но все это не отменяет неотъемлемость свободы воли. Ты — свободен: ты непрестанно создаешь себя. Следовательно, свобода воли наделяет безграничной силой и властью, но становится "палкой о двух концах", если попадает в распоряжение инфантильных людей.

Методологическая простота онтопсихологии неизменна: "ты есть то, что выбираешь". В этом смысл самосозидания, и потому не стоит выгораживать себя, обвиняя мужа, жену, любовника и т.п.

Персонаж, представленный Аль Пачино, олицетворяет логику, которая позволяет понять, что положение человеческого существа именно таково. Жена адвоката занималась сексом с его отцом, оценившим случившееся следующим образом: "В любом случае, ей было приятно". В итоге, женщина сходит с ума и обвиняет своего "совратителя". Это та деталь, на которую следует обратить внимание. Мне нет дела до дьявола: его образ отражает логику, внутренне присущую выраженным в кинофантазии фактам. Если мы все еще способны использовать элементарную рациональность здравого смысла, то должны обратиться к фантазийному сюжету с целью обнаружения возможной для главного героя альтернативы, которая позволила бы ему не прийти к столь плачевному результату. Например, если человек болеет, нищенствует, выброшен из игры, то каковы причины его бедственного положения? Логистика, представленная в фильме дьяволом, демонстрирует корень ошибки (с момента отъезда адвоката из своей деревушки). Какова же наилучшая жизненная позиция человека, обладающего амбициями, отдающего примат воле и ответственности?

Молодой человек, оказавшись в данной ситуации, должен был воспользоваться случаем и взять идущее к нему в руки всемогущество. Он же, напротив, начинает критиковать эту силу. Есть ли у него право обсуждать и осуждать власть после того, как он использовал ее вдоль и поперек? Мать говорит: "Но он тебе дал эту квартиру, дал это, дал то!". Однако сама она, шестнадцатилетняя бедняжка, с которой никто в большом городе не разговаривал, доверяется дьяволу и затем проносит через всю жизнь чувство вины, ходит в церковь ради вознесения хвалы Господу! А тут

324

еще эта верная женушка. Чего она хотела? Какими достоинствами обладала? Красота? Но для того, чтобы быть красивыми, необходимы труд, целеустремленность, последовательность; она же бездельничала, незаслуженно упиваясь нарциссизмом. Поначалу красота может поддерживаться тщеславием, однако ее расцвета можно достичь только в результате рациональной эффективности действий субъекта.

В сущности, когда жена адвоката смотрит на себя в зеркальце и видит в нем жуткий лик, не стоит создавать алиби, утверждая, что страшилище в зеркале — это дьявол. Безобразное обличье — это

отражение самой женщины, такой, какой она стала внутри себя. Портрет Дориана Грея обнажает психологическую реальность. Жены такого типа тщеславно гонятся за успехом, то есть с инфантильной агрессивностью цепляются за статус и имидж, жаждут денег, шуб и светских приемов, — в общем, всего того, о чем обыкновенно мечтают домохозяйки. Я считаю, что единственная противоречивость персонажа дьявола состоит в превознесении жены адвоката. На его месте я бы сказал оскорбленному мужу: "Если она вела себя как путана со мной, то могла быть такой и с кем-нибудь другим. Ты полагаешь, что это я начал приставать к ней?". Произошедшее — выбор самой женщины.

Лично я не слишком серьезно отнесся к этому фильму, поскольку в нем наблюдаются ужасающие логические противоречия в экзистенциальном, религиозном и философском аспектах. Многократно повторяется фраза из Евангелия: "Вот, я посылаю вас, как овец среди волков"¹⁴, в которую Христос вкладывал совсем иной смысл, отличный от представленного в фильме, в котором это изречение предвещает неизбежность кровавой бойни, неизбежность краха и падения, безысходность и тщетность, разрушение и мертвого бога, жизнь ради смерти. Такой смысловой обертон призван оправдать инфантилизм всех тех, кто не желает день за днем, мгновение за мгновением критически утверждать самих себя, принося ради этого необходимые жертвы.

По сути, молодой адвокат не совершает по-настоящему собственный выбор, но лишь исполняет указания, подчиняется. За обликом так называемого дьявола можно разглядеть объективную позицию онто Ин-се. Дьявол олицетворяет благоприятный случай, возмож-

325

¹⁴ Евангелие от Матфея. Гл.10, п. 16.

ность получения власти, которую упустил адвокат. Следовательно, свобода воли в реальности приводит к драме, поскольку зачастую проявляется в выборе действия, воспроизводящего комплекс.

Но процесс существования предполагает воплощение онто Ин-се. Онто Ин-се — это проект, семя: желудь может прорасти или сгнить, развиваться или зачахнуть. Какая типология, форма, какой гумус будут сопровождать рост? Как будут пущены первые корни? Дерево будет тянуться в направлении скалы или рассвета? Все это проявится в процессе развития. *Совершенный в истории выбор становится причиной существования.* Ты выбираешь такого друга? Это повлечет определенные последствия. Ты выбираешь эту женщину? Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Ты выбираешь такую карьеру? Соответствующие последствия неизбежны.

Онто Ин-се, с момента своего сотворения, воплощения в человеке, с момента своего проявления в пространстве и времени, стремится к совершенству. Несомненно, онто Ин-се всегда занимает выигрышную позицию, при условии, если не обросло в существовании грязью. *К сожалению, ты делаешь выбор уже после того, как выбрал самого себя.* Например, если маленький ребенок симулирует боль в животе, чтобы не ходить в школу, то временно облегчает свою участь. Затем он повторит удавшийся прием, на основе которого научится отлынивать от трудностей. Однако, в конечном счете, останется без диплома и потому не сможет состязаться с другими на жизненной арене. Это простейший пример.

Канва фильма сводится к фиксации "Эдипова комплекса". Молодой человек, услышав от матери, что она любила в своей жизни кого-то сильнее, чем его самого, вместо того, чтобы воспользоваться удачным стечением обстоятельств, делает выбор, который, по его мнению, сможет больнее ранить отца, и упускает то, что могло бы принести успех ему самому. Стремление задеть отца — самый худший выбор, но именно его совершает молодой адвокат.

Если мы обратимся к исходным правилам онтопсихологии, то увидим в фильме мать, помышляющую только о церкви и боге, незримого отца и сына, который обнаруживает, что мама

принадлежала кому-то другому и находит способ ранить соперника. Поэтому, действие фильма может быть рассмотрено как банальная сублимация фрейдистского "Эдипова комплекса".

326

Следовательно, рассмотрение событий с точки зрения онтопсихологической простоты показывает, что в каждой ситуации есть оптимальный выбор, это давно известное правило. И оптимальность предусмотрена уже на среднем уровне существования, когда до совершенства еще далеко. Если человек крайне болен, это означает, что он утратил доверие жизни. Структуры, способы поведения логико-исторического "Я" полностью потеряли способность к эмпатическому контакту с онто Ин-се, и "Я" блокируется. У субъекта формируется зомбическая психология: он влачит свое существование автоматически, как растение, как бездумный исполнитель. Однако представим себе посредственного человека, у которого еще сохранились корни, еще живого. Быть или не быть живым — в высшей степени реальный факт. Например, на каком бы расстоянии я ни оказался от человека, я незамедлительно определю, жив он или мертв. Если он живой, с ним можно взаимодействовать: можно начать дело, с ним можно говорить, вместе обедать. Но если человек мертв, любое наше совместное действие обречено на провал. "Мертвый" — это тот, кто полностью отброшен, отлучен от источника своего онто Ин-се по причине собственной логики и способа мышления. Такой человек не в состоянии быть посредником дела, жизни, эротизма, доставляющих удовольствие и мне¹⁵. Мертвым является тот, к кому жизнь потеряла всякий интерес.

Вот почему, если вы остановитесь ради разговора с посредственностью и, даже зная о том, что собеседник намного ниже вас, раскроетесь перед ним эмоционально, то сновидение вырисует смерть, разрушение, убийство, исходящие от того, кому вы раскрылись, ибо он уже умер внутри себя. Иссякший человек не эффективен, поскольку утратил рациональность выгодного соразмерения жизни с самим собой. Дело не в том, наносит ли он мне вред: этот человек отрезан от логики жизни. Как это произошло? По причине совер-

¹⁵ Например, если я разговариваю с другим человеком, то он, несомненно, будет стремиться занять наилучшую позицию, позволяющую ему быть самим собой. Но с какой стороны бы я не подступался к мертвому, везде наткнувшись на мертвеца. Мертвый может подчиняться или противоречить, но, в любом случае, не преследует разумных деловых целей, ему выгодных и интересных. Я, как другое живое существо, не имею понятия о том, как обращаться с таким человеком. О чем бы он ни говорил и что бы ни делал, он всегда идет против самого себя, и если я вступаю с ним во взаимодействие, то пожну все печальные последствия этого общения.

327

шенных ошибок, в которых воспроизводилась та или иная типология комплекса, системы: человек сообразовывался с внешним и потому потерял собственное богатство, забросал камнями собственный источник, дающий критерий существования, могущество волеизъявления — свободу.

Итак, даже неприглядная ситуация открывает благоприятные возможности, предоставляет выбор, указывает на спасательный выход. Среди множества вариантов всегда есть один оптимальный, позволяющий добиться максимума. Каким образом? Прежде всего, укрепляется корень твоей жизни, затем обеспечивается многосторонность существования, далее утверждается твое достоинство и наконец все то, что для этого необходимо. Таким образом, речь идет о выборе того, что приносит мне успех уже сейчас, но нацелено и на будущую самореализацию. Например, если молодой специалист, едва получив диплом, заживо хоронит себя в банке, все кончено. Он может проработать в банке пять, десять лет, отложить немного денег и потом выйти на новый виток жизни. Парень идет служить в милицию? Все предопределено: он получает зарплату, но на работе ему нужно не думать, а только подчиняться, и потому молодой служитель не упражняет критическую способность своего онто Ин-се, оставляя не востребуемым источник жизни. *Только безоглядный риск в суровых условиях реальности закаляет субъекта, стимулирует непрестанный рост и позволяет лидировать в жизни.* Следовательно, свобода воли существует для того, чтобы

человек выбрал то, что считает наиболее выгодным для себя как в данный момент, так и с точки зрения будущего. Но как сделать выбор ребенку? Важно всегда выбирать наилучшее, пусть и в незначительный момент. Многие люди, напротив, думают: "Я подчинюсь, все исполню". Система не гарантирует тебе жизнь, она не может обеспечить свободу воли, поскольку главное для системы — заботиться о себе самой, о своих средствах, отстаивать свою точку зрения. Система — это общее правило, в рамках которого все должны быть приблизительно одинаковыми, потому что общий распорядок обеспечивает машине продвижение вперед. Свою индивидуальность, собственную глубинную экономику субъект должен пестовать сам, находясь в постоянном компромиссе с внешним порядком. Следовательно, можно служить системе, культивируя в себе животворный

328

уголок. Такой выбор производится постоянно, не только каждый день, но и каждый миг. Именно по причине свободы воли люди страдают: у животных нет свободы, и живется им хорошо. Они лишь следуют заданному природой системному порядку, но человек наделен способностью как противоречить природе, так и творить вместе с ней. То есть, человек может либо слепо исполнять, либо противоречить, либо активизировать развитие. Именно это свойство и делает человека человеком. Можно сказать, что в основе существования человека лежит выбор; и это прекрасно, восхитительно.

Закрытые системы

Закрытая система — это все то, что общество гарантирует как окончательно определенное. Тем, кто желает идти вперед в качестве лидера, я дам следующий совет: будьте осторожны по отношению к закрытым системам.

С закрытыми системами следует играть "по касательной", использовать их по мере необходимости, не позволяя им захватить себя полностью. Например, долгосрочный банковский заем, пожизненный контракт с государством, членство в какой-то партии, даже принадлежность семье — все это закрытые системы. Семья имеет смысл только в рамках необходимости продолжения рода и совсем не предусматривается компонентами бесконечного роста субъекта. Бытующий расклад обязывает взрослого человека, ставшего мамой или папой, всячески "крутиться", чтобы помогать своим отпрыскам и заботиться о них. Тем самым изначально устраняется возможность непрерывного исторического самосозидания. Следовательно, субъекту необходимо научиться поддерживать семью согласно узаконенным правилам, но одновременно оставлять за собой пространство свободы. Подспорьем тому служат развод и брачные контракты. Нужно прибегать к компромиссу и отстаивать право на совершение свободного шага, не прибегая к противозаконным, выходящим за рамки нормы действиям. Закон — это коммуникативная система, устанавливаемая государством; это способ применения силы в обществе. Следовательно, необходимо знать, изучить все системные принципы группы, государства.

329

Человек, оставшийся свободным, никогда не запиравшийся в системе, спокойно может ею управлять, ее оплачивать и при этом поддерживать неприкосновенность собственной свободы. Такое отношение обогащает ум, развивает умную изворотливость и осторожность, что позволяет обрести мерило реальности в самом себе. Таким образом, человек научается схватывать суть ситуации и утверждать себя, ничего не разрушая. Сохранение пропорционального равновесия в каждый миг неизменно приводит к развитию. Таким образом, свобода воли состоит в равнозначности власти, которой я наделен: я могу выбрать одно или другое, метаболизировать то или это. Однако, выбранное мною, в свою очередь, создает меня самого.

И когда человек начинает задумываться о себе в конце попусту растроченной жизни, то его онто Ин-се предстает дьяволом. Это оно разрушает, уничтожает субъекта: "Смотри, как ты меня использовал, чего ты тут натворил!". Правосудие, основанное на честности порядка вещей,

вершится внутри нас, и онто Ин-се, которое могло бы стать богом и обожествить человека, обличает его в очевидной глупости, и именно оголтелость собственной глупости распинаят его. Причем страдание и недовольство испытываются до тех пор, пока человек еще что-то понимает. Затем он настолько далеко отходит от возможности понимания, что даже эти чувства перестают его посещать. Если бы ад существовал, то все равно оказался бы бесполезным для многих людей, поскольку они не поняли бы даже адских мук. Рай и ад составляют проблему умных, чувствительных людей, сталкивающихся с реальностью на иных уровнях, в других формах. Следовательно, измерение возможного, открытого для власти онто Ин-се, кристаллизуется в структуру выигрышных позиций. Наибольшие опасности подстерегают нас в раннем детстве, и необходимо помнить о том, что каждый из нас родился через "закрытую" систему и преодолел действительно серьезные препятствия. И если уж нам удалось справиться с теми трудностями, то под силу одолеть и иные. Неизменна не внешняя, а внутренняя ошибка — способ, стиль жизни. Таким образом, мы возвращаемся к элементам многофакторной этиологии, однако все проблемы решаются на основе техничного исполнения возможного. Это должно происходить миг за миг и в соответствии с внутренней сутью человека. Ясно, что субъект сначала должен достичь нулевой точки — точки собственной чистоты.

330

Речь не идет о всеобъемлющем онтовидении. Точка чистоты означает, что субъект осознает онто Ин-се, улавливает его импульсы и пропорции. То есть устранено, удалено вытеснение, и его содержимое вновь включается в круговорот жизни. Беспрепятственная циркуляция онто Ин-се очищает воду жизни, и субъект становится способным увидеть себя целиком, следовательно, раз за разом совершать оптимальный выбор. Как поступить тому, кто забросил собственную жизнь и сбился с пути? Настойчиво работать, не создавая много шума и не утешаясь верованиями и мистицизмом, то есть действовать с конструктивной рациональностью, в каждый момент выстраивая наилучшее.

Очень часто человек заключает себя в футляр, которому приписывает большую важность. Но в один прекрасный день он отправляется из запертой клетки на пенсию: система заставляет работать, высасывает все соки и выбрасывает. Вначале тебе придается значимость, видимость лидера, а потом от тебя избавляются. И тогда ты — никто. Поэтому, возвращаясь к фильму, необходимо отметить, что ошибкой молодого человека было не только и не столько тщеславие: если мы хотим вести анализ на уровне оперативной экономики существования, то должны учесть, что молодой адвокат постоянно выбирал все закрытое и отгороженное. Отдача и доход от закрытых систем поступали, но выхода из них не было. Берешься выстраивать карьеру юриста? Стремись стать крупным политиком? Все зависит от того, как ты себя ставишь в выбранной деятельности: если при тебе осталась свобода, ты сможешь манипулировать легальными структурами, не останавливаясь на них. И наоборот, как только ты позволил втянуть себя внутрь системы, в какой-то момент начинает функционировать исключительно монитор отклонения, главенствуют правила послушания и постоянство, обусловленное инерцией и привычкой. Или же приведем пример из области биологической потенции молодежи. Представитель молодого поколения размышляет приблизительно так: "Я молод, поэтому могу делать все, что захочу, могу заниматься сексом, разъезжать повсюду, знакомиться со всеми, с кем пожелаю". То же самое происходит, когда у человека есть некоторая сумма денег, и он швыряется ими направо и налево, вместо того, чтобы вложить в развитие, приумножить и обратить в успех. Молодость должна быть

331

посвящена не выставлению напоказ своей сексуальной силы, не чрезмерному ее потреблению, а искусным инвестициям своих способностей. И тогда, вместо того, чтобы довольствоваться только плотью, в один прекрасный день можно прийти к духовному экстазу через биологический порядок. Все зависит от изначального вкладывания жизненного капитала, который затем преумножается и миг за мигом обновляется. Но пока мы неимущие и маленькие, мы должны удовлетворяться такими же маленькими шажками. Затем, от малого, мы зарабатываем десять, потом сто, тысячу, миллион. Следовательно, власть, выбор, свобода расширяются, и тогда свобода

воли становится дискреционной властью над собой и окружающими. То есть, человек достигает той точки, в которой освобожден от всего, что обуславливает других людей.

Свобода воли существует, однако почему она возможна? Свобода волеизъявления определяется квантом власти, интенциональности. Это означает, что я могу идти туда, куда пожелаю. Как я вкладываю свои силы, в какое положение ставлю? Я могу выбирать, однако это не выбор между всем и ничто, мне предоставлены некоторые возможности. Онтопсихологическая чувствительность позволяет выбрать наилучший путь: мы располагаем безошибочным критерием онто Ин-се, однако необходимо уметь его учуять. Онтическая интуиция существует, множественная равнозначность власти волеизъявления существует. Она безошибочна, поскольку природа, посредством "изо", сливает в стройный хор звучание всего сходного и близкого. Мой ум пребывает на определенном уровне, я сам являюсь квантом власти и силы. Но как и куда стоит вкладывать мое достояние? Какой облик нужно ему придать? Следовательно, исходя из того, кто я есть и чем обладаю, я могу прийти к большему, ведь все движется. Определить наилучшее очень просто: любая вещь, которая мне максимально подобна — моя. "Изо" откликается, поскольку высокочувствительно резонирует со всем тем, что ему глубинно близко. Это происходит, если человек не погряз в ошибках, если не ставит других, отца или мать, выше и прежде самого себя. Я утверждаю себя в выборе всего, что со мной сходно не ради превалирования над другими людьми: я важен, потому что незаменим в выстраивании собственной жизни. Следовательно, речь идет о тотальной эгоцептивности. Онто Ин-се руко-

332

водствуется неизменными требованиями: вступая во множественные отношения, оно, согласно химическому закону, направляется туда, где находит себе подобное. Все то, что наиболее близко ему, способствует его росту. Выбор неподобного, пусть совсем немного отличающегося, вызывает отчуждение. Данный закон действует не только на духовном уровне, обуславливая также и состояние материи. Квант Ин-се обладает определенной формой. Если Ин-се развивается в подобии с собственной внутрисущностной формой, то рост, усиление, обогащение непреложны и непрерывны. Если индивидуальное пространство продолжает шириться, и субъект совершает действия, требуемые уже завоеванным уровнем, то конкретизирует еще больше свои высшие задатки, достигает максимума. Необходимые действия отчетливо видны, если вы спокойно владеете свободой воли.

Матрица // *The Matrix*

Режиссер: <i>Энди и Ларри Вашовски</i>	Сценарий: <i>Энди и Ларри Вашовски</i>
В главных ролях: <i>Киану Ривз, Лоуренс Фишберн, Кэрри Энн Мосс, Глория Фостер</i>	Производство: <i>Джоэл Сильвер, США, 1999г.</i>
Оператор: <i>Билл Поуп</i>	Композитор: <i>Дон Дэвис</i>
	Продолжительность: <i>144 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>действие происходит в недалеком будущем. Компьютерного хакера по имени Нео (Ривз) неожиданно начинают посещать вещие сны, благодаря которым он вступает в контакт с Морфеусом (Фишберн), предводителем группы "информационных пиратов", восстающих против власти Матрицы, искусственного интеллекта, управляющего жизнью на Земле. Благодаря капиллярно вводимому в человеческий мозг психоделическому образу, внеземным сущностям удается отбирать у человечества энергию, поддерживая его в кататоническом состоянии. Люди же совершенно уверены в том, что их мир реален. По примеру Морфеуса мятежники уповают на Нео: в нем видят того долгожданного спасителя, появление которого предсказала женищина-оракул (Фостер).</i>	

Информация и семантическое поле

Зачастую я сталкиваюсь с необходимостью давать разъяснения, которые сложно донести до большинства, хотя они и описывают факты, касающиеся всех.

Реальность — это факты. Информация, которая до нас доходит, — это всегда контролируемая информация: огромные заголовки газет по всему миру, по сути, являются составной частью экономических и политических стратегий еврейского ума США. Все крупнейшие газеты и телевизионные программы, стремясь продемонстрировать собственную осведомленность, подхватывают одну и ту же информацию, тиражируют ее. Так, например, однажды ночью в Италии — между Остией и Чивитавеккье¹⁶ — тысячи людей, а также пилоты самолетов наблюдали на небе блуждающие огни. Реальность иной цивилизации, сосуществующей с нашей, человеческой, земной реальностью, вовсе не является выдумкой. Эта реальность не знакома большинству людей, так как для встречи с ней необходимы хо-

¹⁶ Города в центральной части Италии. *Прим. пер.*

лодный ум, интеллектуальный скептицизм, научный подход, математическое чувство пропорции, точность суждений; все это обязательно должно сопровождаться максимальной эмоциональной отстраненностью и осмотрительностью на социальном уровне.

Иными словами, в мире есть немало людей, которые обладают этим знанием, но не имеют ни малейшего желания доводить его до остальных, поскольку бессмысленно пытаться пробудить тупое большинство, изменить бюрократическую систему государства.

Приступая к разработке гипотезы о мониторе отклонения, я уже имел представление о многих факторах, относящихся ко взаимодействующим на нашей планете реальностям. Открытие монитора отклонения стало настоящим прорывом, потому что, если обнаружить внешний, автономный механизм и синхронизировать его в качестве чуждого агента, отличающегося от

жизненного органа, вовсе несложно, то отследить этот механизм в симбиозе, на уровне синапсов, подчиненных жестко заданной схеме, для внедрения которой используются исключительно сами синапсы мозговых клеток, то есть, в синапсы проникает искажающий элемент, организующий их в замкнутую круговую схему (а значит, урезающий определенные реакции и органические проявления нашего организма до чисто механического функционирования, то есть функционирования монитора отклонения) — с одной стороны, кажется достаточно простым, но с другой — совершенно невыносимым. Тем не менее, превалирует именно эта цивилизация, которая, создавая машину за машиной, в итоге обрела способность активизировать механическую схему в определенном участке организма. Я мог бы охарактеризовать ее как *вектор, направленный на один и тот же результат*: вот что такое монитор отклонения.

Сейчас в мире накапливается серьезная научная библиография,¹⁷ не находящая применения, в которой можно неожиданно натолкнуться на описание того, что соответствует в действительности. Но, если человек понял, что все это — правда, как он должен себя вести? С большим умом, большей рациональностью, большей ответственностью.

В сущности, даже и в политическом отношении мы не знаем, каково положение дел в бывшем Советском Союзе: нет никаких

¹⁷ Из множества статей назову статью Сьюзан Прайс "Nexus" в журнале "New York Magazine", 1995, октябрь-ноябрь.

335

документальных подтверждений, тем не менее, и там знакомы с описываемой здесь реальностью. Давайте вспомним о том, что интерес Советского Союза к онтопсихологии начался с интереса к семантическому полю. На самом деле, семантическое поле — это знание, которым обладают лишь мудрецы, оно недоступно машине.

Овладеть знанием семантического поля — значит обрести огромную власть. Вы занимаетесь его изучением, понимаете его в применении к лечению или к узкому окружающему контексту, однако я хочу напомнить вам о том, что с помощью семантического поля можно приобрести просто невероятные знания, и расстояние при этом не имеет никакого значения, так как семантическое поле подразумевает понятие *"универсального агента"*. Волны, сотовые телефоны, которыми вы пользуетесь, — эти футлярчики без проводов, с антеннами, позволяющими поддерживать спутниковую связь, — свидетельствуют о существовании коммуникационного пространства, о том, что достаточно выйти на линию, чтобы установить контакт между двумя точками. Эти две точки могут быть удалены как на пять или на тысячу метров, так и на десять тысяч километров; с помощью сотового телефона вы говорите из Бразилии с другой точкой планеты, и все это возможно благодаря существованию пространства, в котором устанавливается контакт, коммуникация. В конце концов, все так называемые соединения уже имеются. Семантическое поле является в этом отношении непревзойденным; машина в широком смысле, телевидение, сотовые телефоны, Интернет, цифровые технологии и т.д. — все это чрезвычайно несовершенные формы того, что представляет собой передающая способность семантического поля.

В сущности, семантическое поле — это преобразователь образов. Монитор отклонения — это искажающий момент, бесосновательно конструирующий образы. В конечном счете, знание — это образ: не образ, в представлении художника и не фантазийный образ, но все же это образ. А что такое образ?

Когда вы хотите кому-либо что-либо сообщить, вы несете в себе некое представление, логику, соображение, образ, нечто целостное. Это то, что затем вы переработаете в эмоции, слова, в энергию, в факты, в бюрократию, но у истоков всего этого стоит образ, связанный с интуицией: комплекс — это один образ, интуиция — совершенно другой. То есть, речь идет о формулах, векторах, которые затем пере-

дают причины реальности; это формы, знаки, за которыми, с помощью которых или посредством которых разворачивается означающее, распространяется информация. Итак, вы должны отдавать себе отчет в том, что всякий раз, когда вы используете сотовый телефон, вы присутствуете в незримом, но реальном информационно-энергетическом мире, который технически функционирует в сфере толлерантнос-ти, задаваемой в физическом смысле семантическим полем.

У истоков любой культуры находятся онто Ин-се и семантическое поле. Тот, кому удастся постичь эти две ипостаси образа, обладает тотальной реальностью знания.

Реальность "Эшелона" и Big Brain

С точки зрения политических параметров, "Эшелон" является такой же реальностью, как и НАТО. Кто запустил недавнюю войну на Балканах? Организация из тех наций, которые входят в ее состав.

Мы знаем лишь то, что, по-видимому, эти организации появились на свет во время последней мировой войны. На мой взгляд, ощутимое вторжение внеземных цивилизаций началось в царской России, а затем в двадцатью-тридцатью годы двадцатого века, перекочевало в США. У русских уже были первые представления о небоскребах, даже если небоскребы и расплодились потом в Нью-Йорке. Вскоре США претерпели невероятно стремительный технологический подъем.

Как бы то ни было, в 1940-1945 гг. под предлогом необходимости блокировать мощь Советского Союза были созданы организации, объединившие Новую Зеландию, Австралию, Англию, Канаду, США — речь идет о знаменитом пакте "Великобритания-США". По сути, сейчас подобное наблюдается в Японии и Корее. Проект, в котором принимают участие эти страны, называется "Эшелон". Для посвященных это слово значит то же, что ООН или НАТО. Этот проект вырос из секретного пакта, в котором практически предпринималась попытка объединения деятельных умов всей планеты — вне зависимости от их человеческой или внеземной природы.

В любой части мира существуют так называемые стратегические базы, в ведении которых находятся ураганы, цунами, торнадо. Достаточно небольших изменений, вызванных с помощью определенного

взрывчатого вещества на полюсах Земли, чтобы создались воздушные тромбы и другие подобные явления. Я говорю о таких вещах лишь намеками, не приводя никаких научных доказательств: я хочу только слегка приоткрыть завесу, поскольку впоследствии каждый останется с этими знаниями один на один. На данный момент в нашем обществе нет упорядоченных систем знаний, к которым могло бы обращаться любое частное лицо, любой преподаватель, профессор или академик: информацией владеют лишь посвященные. Эти последние должны трудиться, развиваться и приносить пользу, пока они в состоянии это делать; как только они перестают быть полезными, их устраняют, просто-напросто убивают. Здесь уже просматривается целая теория, объясняющая причины самоубийств среди ученых, всех, кто работал в этих организациях. Непонятно, из-за чего, но они кончают с собой. Вы помните старый фильм "Звездные войны"? Многое из того, что там показано, — правда. По официальным данным, их около 130 тысяч, но я полагаю, что число людей, работающих на эту организацию, объединяющую сильнейшие государства, превышает миллион. Эти люди, участвующие в жизни социума, одновременно работают на вышеупомянутые организации, поставляя банку данных информацию о том, что происходит и какие действия предпринимаются в каждой стране, в каждом конкретном месте, в конкретном банке, внутри политической партии, религиозной организации. Затем в банке данных решают, что надлежит сделать, позволить ли этой информации распространиться далее или не позволить, внося определенные помехи; такое происходит по всему миру.

Даже среди нас имеются информаторы, точно так же, как в Бразилии и в России, но я их моментально распознаю. Они — прекрасные люди, но они несут информацию, то есть раскрывают новое, жизненное, присущее человеку, то, что несет успех, находится в развитии. Им не платят зарплату, но они защищены, они составляют часть организации, благодаря тому, что изначально получили определенные преимущества: место в банке, университете и т.д.

Если вы хотите прекрасно разбираться в том, что происходит в обществе, быть хорошими социальными аналитиками, вы должны понимать, что в мире постоянно присутствует слишком много несчастий и бессмысленности. Возьмем, к примеру, смерть Джона Кеннеди. Несомненно, династия Кеннеди — это династия императоров,

338

некоронованных королей. Вероятно, игра изменилась, то есть Кеннеди, хотя и сосредотачивали в своих руках все большую власть, но использовали ее на благо человечеству. В то же время те системы, о которых мы говорим, ставят своей задачей власть ради самой власти, и тот, кто не подчинится этому принципу, будет убит. Его убивают с элегантностью: он внезапно исчезает; либо же неудобного человека устраняют с помощью инфаркта, СПИДа. То есть можно убить так, что причина смерти будет выглядеть вполне естественной.

Великие персонажи неожиданно умирают: личности, имеющие вес на экономическом, физическом уровне общества. Впечатляет число нелепых смертей среди знаменитых людей. Итак, сегодня на нашей планете наблюдается избыток необъяснимых смертей. Смерть от инфаркта сына бразильского политика Магалаеса¹⁸ — одна из них; однако бесполезно устраивать революции: кто ее спровоцировал? Какие средства для этого использовались? Какие газеты? Не так-то просто это узнать.

Моя точка зрения состоит в следующем: существуют эти люди, существуют эти организации, но для такого, как я, все это не имеет никакого значения — это лишь увеличивает степень моей рациональности, осмотрительности, ответственности. Иными словами, я вижу суть этой игры, и участвую в ней только тогда, когда она слишком близко меня касается.

Помимо всего прочего, средства массовой информации пичкают нас сведениями об индейцах, аборигенах, обездоленных детях, нищете, но умалчивают о том, что, возможно, позволило бы задуматься о глубинной подоплеке происходящего. Вероятно, это связано с тем, что человеческие существа в большинстве своем все-таки глупы. Разумеется, ситуация с НЛЮ, ЦРУ просматривается чрезвычайно плохо, все слишком запутано. Когда я говорю об НЛЮ, я не имею в виду то, о чем пишет бульварная пресса: в ней информацию публикуют все те же руководящие структуры, те же организации, одновременно снабжая эту информацию подтекстом: "Но это же вымысел!". Таким образом, черным по белому сообщается о каких-то вещах, которые абсолютно ненаучны, нереальны. То есть, пресса

¹⁸ Эдуардо Магалаес, президент Палаты депутатов и вице-президент Федеративной Республики Бразилия, сын Антонио Карлоса Магалаеса, нынешнего президента сената и кандидата на пост президента республики.

339

преподносит факты, сдабривая их критической иронией, и любознательный читатель изучает их, чтобы затем сказать: "Все равно это неправда!". Как и в случае со снами: "Все равно они нереальны!". Это сны-то нереальны?

Тут неуместны размышления о том, правда все это или нет: я говорю вам то, что уже знаю. Сущность этого аспекта, который я также хотел затронуть, состоит в следующем: любой телефонный звонок — неважно, с Северного полюса или из отдаленной хижины, — любое сообщение, передаваемое через Интернет, регистрируется, замечается, контролируется.

Контроль может быть двух типов. 1). Контроль, периодически осуществляемый государством, финансовыми органами, полицией: он относителен и затрагивает лишь отдельных людей. Однако для того, чтобы дать каждому человеку возможность разговаривать, всем предоставляется номер, вектор, то есть право пользования предустановленным механическим соединением. Само механическое соединение устроено весьма просто, и с помощью определенных операций может легко быть отслежено. 2). Существует компьютер, регистрирующий все телефонные звонки¹⁹. Кредитная карточка — тоже способ установления повсеместного контроля: чем большие удобства мы получаем при совершении банковских и международных операций, тем в большей степени подвергаемся учету, регистрации и подлежим в любой момент обнаружению, идентификации.

В онтопсихологии мы используем термин "материнский компьютер", но в Санкт-Петербурге, например, я встретился с группой людей, обозначавших то же самое термином "великий психогенератор"²⁰. На самом же деле он существует официально под названием "Big Brain", подобным "Big Brother" Оруэлла.

¹⁹ Сегодня существуют еще и специальные телевизоры, устройство которых позволяет наблюдать за зрителем, пока тот смотрит телевизор, увлеченный порнографическим фильмом, вестерном или чем-либо еще. Разумеется, такое происходит далеко не со всеми, некоторые же не подозревают, что телевизор их видит. Технически это организовать совсем несложно, поскольку телевизионная аппаратура уже имеет соответствующее устройство: достаточно подсоединить специальные преобразователи, передающие образы.

²⁰ Автор рассматривает данную тему в главе "Компьютер-мать" в книге "Проект "Человек", указ, соч., с.31-34.

340

Итак, существует реальность Big Brain, которая на нашем языке может называться антихристом. Имен множество, но реальность — одна и та же.

Так что же такое Big Brain? Это суперкомпьютер, используемый в рамках пакта "Великобритания-США". С его помощью все разговоры, реализуемые в мире по всевозможным каналам связи, просеиваются словно сквозь решето. Все это совершенно нормально, это не научная фантастика. Речь идет о совсем небольшом устройстве, высотой, должно быть, около метра и шириной сантиметров шестьдесят.

Мы не настолько значительны, чтобы с нами считаться, но в ситуации с пактом "Великобритания-США", к которому добавляется еще и Н.М.С.Б. (Новая Международная Служба Безопасности) присутствует этот механизм, который фиксирует абсолютно все, чтобы впоследствии можно было вернуться назад и что-то перепроверить. Практически тот, кто стремится осуществлять контроль, может изучить интересующего его человека и, например, убить или устранить его, либо же привести его к успеху²¹. Это справедливо? Но справедлива ли сама власть? Власть есть власть, там действуют другие экономические законы. Итак, давайте вернемся к тем трем реальностям, о которых я попытался кое-что вам рассказать. Эти организации превосходят НАТО, ООН, поскольку обладают контролем, властью, деньгами — всем. При этом все делается нелегально, неофициально, но действительно делается.

Таким образом, эти структуры существуют и действуют с 1945 года. Впрочем, нечто подобное было и раньше: насколько мне известно, первой мировой войной руководили те, кто причислял себя тогда к масонам.

То есть, масонство могло играть в тот период примерно ту же роль, которую сейчас исполняют "люди в черном" (Men in black). Масонство умерло, но та же организация функционирует, приняв

²¹ Рассмотрим, например, Болонью: вплоть до последнего года я не встретил среди болонцев, с которыми оказывался в поезде или самолете, ни одного коммуниста. В то же время население

Болоньи славилось повсеместной поддержкой коммунизма. На мой взгляд, это не является естественным: граждане повсюду одни и те же. Манипуляции с голосами избирателей всегда имели место. В фильме "Прихлебатель" (оригинальное название "Il portaborse") показана та реальность, которая наблюдается на высших уровнях власти, но все это нормально, все это происходит, таково положение вещей.

341

новые формы. Я лично с большим уважением отношусь к масонству как системе знаний, но сейчас мы говорим об организациях, обладающих властью.

В определенный момент для того, чтобы ослабить Австрию, которая была слишком сильна и богата, помогают победить "бедным": итальянцам, французам. Россия была слишком сильна, никому не удавалось расшатать ее, и поэтому была запущена гражданская война, которая должна была привести к смене власти, а значит, хотя бы на несколько лет вывести Россию из игры. Впоследствии Россия очнулась и вступила в международную конкурентную борьбу.

Одна из причин, по которой я верю в некоторые страны, заключается в том, что, как вы уже, вероятно, заметили, в вышеупомянутых организациях отсутствуют Россия (как и бывший Советский Союз), Бразилия — естественным образом представляющая собой главное действующее лицо Латинской Америки, — а также Китай. Поэтому я и делаю ставку на эти страны: я чувствую, что они более свободны и способны принести большую пользу человечеству. Что касается других организаций, других наций, то в них я в большей степени ощущаю порождение механистичности: мозг при этом всего лишь механически отображает историю и не является главным героем на службе у жизни.

Кроме того, я вспоминаю о целой армии служащих, которым не платят зарплату. С ними устанавливают контакт еще в молодом возрасте и предоставляют им место работы: обычно это какой-нибудь пост в банке, органах правосудия или в полиции, то есть, в государственных органах, и, находясь там, они поставляют все необходимые сведения, всю информацию.

Еще одна особенность — это то, что все мы занесены в архивы. То есть, мир наших коммуникаций полностью регистрируется. Иначе говоря, мы находимся на другой планете, о которой нам ничего не говорят, не показывают, и которая, тем не менее, существует. Даже крупнейшие психологи и политики не имеют об этом ни малейшего представления.

Это знания индивидуального, личного характера и, приобретя их, вы должны спокойно двигаться дальше. Эти знания могут увеличить вашу силу, спокойствие, они не должны вызывать страх — они дают вам возможность не быть глупыми.

342

Давайте теперь вернемся к фильму "Матрица". Сюжет этого фильма основан на двойной гипотезе: первым источником послужила моя книга "Монитор отклонения", которая уже много лет циркулирует в мире, а вторым — опыт столкновения с этим технологическим миром, перед которым мы все как на ладони состоим на учете. Создается впечатление, что сюжет полностью заимствован из этих двух источников: гипотеза о мониторе отклонения была дополнена тем, что должно было произвести фурор, вызвать подобие истерической реакции, стать наиболее зрелищным.

Эта информация вводит нас в реальность ужасной технологической игры, которая предвосхищает любое движение человечества; эти знания будут полезны, прежде всего, умным и деятельным социальным операторам.

Совет: вы помните, в начале я говорил вам, что знания — это образ? Но это не художественный и не фантазийный образ. Это — формальная сущность, которая создает вектор, оформляя энергию.

Чужеродные инкубации

Когда-то в далеком прошлом все принципы управления базировались на предположении о существовании божественного и дьявольского начал, злого духа и доброго духа. Сегодня рациональность, — или фантазия, движется в направлении так называемого виртуального мира. В центре этого фильма — именно такая перспектива.

У того, кто знаком с теорией монитора отклонения, создается впечатление, что он побывал внутри этой психологической реальности.

Прежде всего, и вход, и выход из нее осуществляется с помощью компьютерных устройств. Мы знаем, что определенные наши сны не являются снами: некоторые из них представляют собой реальные операции, которым подвергается наше сознание, реальные внедрения в него. Иногда, когда вам снится сон определенного типа, он соответствует происходящему с вами на самом деле. Не-подготовленный человек после таких снов может пережить крах, совершить самоубийство или попасть в дорожную аварию. На самом деле, в фильме вы видите, как субъект периодически переживает кошмары, которые являются проводниками реальности²².

343

²² Чужеродные онейрические инкубации подробно описаны автором в книге "Образ и бессознательное", указ.соч., с. 159-172.

Описываемые сны в действительности представляют собой отклонения, вызванные воздействием цивилизаций, отличающихся от нашей; при этом не имеет значения, обладают ли эти цивилизации земным или внеземным происхождением. Очередной индивид используется в чужих целях, словно подопытный кролик. Почти всегда все окутано атмосферой страха и секса. То есть ситуация, которая затем завершается трагически, всегда снабжена неким колпаком, вызывающим ощущение подавляющего, любопытного "Сверх-Я" человек боится быть убитым, преследуемым или подвергнутым исследованию.

Зачастую во сне можно прекратить этот страх, если подчиниться, сдаться в плен и практически позволить себя препарировать. Эти реальности, эти впечатления действительно имеют место и при том достаточно распространены.

Экзистенциальный вопрос

Необходимо исходить из следующей реальности: известна гипотеза о двух противопоставленных мирах; между этими мирами существует диалектика.

Для того, чтобы пояснить второе положение, вернемся на шаг назад и рассмотрим принцип, лежащий в основе жизни.

Жизнь изначально дается всем нам как возможность роста и приумножения. Таков наказ жизни: "Стань тем, что ты есть, развиваясь и приумножая себя". Приумножать себя — не значит производить потомство: это значит быть творцом, увеличивать собственную функциональность, всевозможные способы собственного применения, постоянно изобретая новое в жизни во благо себе и на пользу другим. "Расти!" означает: становись, созревай, а затем приумножай свою зрелость, свое величие с пользой и смыслом для других: любой, кто обучает жизни, есть приумножатель жизни.

Предположим, что изначально жизнь была раем, простотой и естественностью, открытой для любой инициативы ума. Затем, возможно, что-то случилось в процессе исторического становления ума.

Я не хочу возвращаться к древним описаниям борьбы, происходившей в мире ангелов — поднебесном мире — между святым архангелом Михаилом и Люцифером. Во всех древних легендах, в любых литературных источниках говорится об этих первых космо-

344

нических мирах, наполненных астральными, небесными сражениями, гораздо более впечатляющими, чем звездные войны, рожденные нашим воображением.

До сих пор в христианской культуре (впрочем, как и в мусульманской) признается существование умов различного порядка; выделяются, по крайней мере, девять форм жизни, форм существования ума, движущихся по кругу в пространстве в соответствии с предначертаниями Единого. Затем появляются противоречия. Откуда они происходят? Из одного-единственного источника, коим является свободная воля.

В силу того, что ум изначально наделен высшими возможностями, он свободен, может осуществлять выбор между добром и злом. Благо — все то, что способствует прогрессу, зло — все, что разрушает.

Эта свобода остается целостной, относясь к вершинам Бытия. Свобода отождествляется с благом, но при сотворении происходит разделение, и различные способности образуют собой разобщенный потенциал.

Человек, будучи ограниченной формой жизни, может сделать выбор в пользу "здесь" или "там". Так обоснованно ли, говоря о миллиардах лет истории этого мира, отрицать реальность свободной воли других мыслящих субъектов?

Ведь мы — всего лишь очередные атомы, да, сейчас мы существуем, но какая часть жизни, истории протекла до нас? Итак, диалектическая реальность добра и зла рождается как следствие свободной воли. В силу того, что существует аспект сотворения, и, следовательно, определенным образом оформленные конструкции, этой типологии наделенных умом существ присуща свобода, а значит, эти существа могут положить начало всему, чему угодно, породить самые разнообразные миры, самые разные структуры. К примеру, мы знакомы с математикой определенного вида, но ведь можно создать бесконечное число форм математики. Нам известна физика определенного вида, но избрав другой угол зрения и имея в виду другие цели, можно построить совершенно иную физику. Этот фильм затрагивает чрезвычайно серьезную проблему, когда мы слышим: "Ты хочешь знать ответ?". Разумеется, ответ существует: он зависит от самого вопроса. А что есть вопрос? Вопрос — это инициатива, вектор, интенциональность, стремление, которые присущи любому индивиду: "Скажи мне, покажи, чего ты на самом деле хочешь, и ты придешь туда".

345

Однако речь не идет о том, что мы думаем на уровне сознания. Существует огромная реальность бессознательного, комплексных факторов. То есть, распоряжаясь своей жизнью, действуя определенным образом, ты приходишь к тому, к чему себя готовишь. И там ты познаешь жизнь, мир, основанный на реальности того экзистенциального вопроса, который ты собой представляешь: каковы твои намерения, устремления в отношении самого себя, других, окружающей действительности, денег, того, что здесь, и того, что "там". Иными словами, так или иначе организуя себя, ты уже знаешь, какой вопрос ты несешь в себе, и каким будет ответ на него. Ответ-самоубийство, ответ-триумф, ответ-слава, ответ-знание, ответ-посредственность и т.д.

В фильме мы видим, что главный герой отправляется на поиски ответа, но кто он такой? Он — хакер, действующий в виртуальном мире, поэтому ответ его именно таков. Свобода порождает вопросы в отношении всего сотворенного. Вопросы — это еще и логическое следствие устройства нашего мира, логическое следствие действия. Мы являем собой время и пространство, а эти

установленные предпосылки обладают логическими следствиями, присущими факту материального, исторического существования.

Итак, из вышесказанного вы можете понять, что то, как выглядит наш мир, — это лишь один из невообразимого множества вариантов, к которым все могло прийти. Возьмем, например, реальность нашей физиологической идентичности: каждый из нас появился после того, как однажды встретились его мама и папа, полюбили друг друга, понравились друг другу. Каждый из нас является результатом свободного действия, действия, продиктованного комплексом, насилием или любовью. То есть, жизнь — это вращающееся колесо результатов, следующих за определенными предпосылками, которые очередные операторы создают в существовании. Давайте на примере этих простых вещей попробуем представить в применении к себе, сколько всего можно сделать в этом огромном универсуме.

Происхождение монитора отклонения

В определенный момент приходит машина: по своей свободной инициативе человек, разум, мыслящий субъект, техник, порождает машину, то, что работает безошибочно. Сущность машины заключа-

346

ется в ее совершенстве, отсутствии ошибок и, разумеется, отсутствии свободы. Это — всего лишь следствие. После того, как заложены первые принципы, порожден стартер, определенное расположение генов, возникает определенная ДНК — одна из неисчислимого множества — и, как следствие, появляются эти точные формы существования. Таким образом, машина постепенно устанавливает порядок, последовательность.

Тот, кто положил начало существованию машины, несомненно, не имел злых намерений. Возможно, он хотел гарантировать всем совершенство, возможно, это была инициатива, направленная на достижение всеобщего совершенства. Поэтому машина, с точки зрения чистого исследования, рождается не из стремления к противодействию, к разрушению: она рождается как результат поисков изначально совершенного мира, верховной сущности всех вещей, порядка, который есть. Ведь свободная воля превращает столькие жизни в череду взлетов и падений, приводит стольких живых существ к посредственности. И вот вмешивается машина.

Однако, и машине свойственна эволюция. Наша планета — это порождение жизни или машины? Давайте разберемся.

Принцип сотворения жизни гласит: "Расти и приумножай себя". Принцип машины — "Выполняй".

В определенный момент машина начинает превалировать над человеком и детерминировать его. Неконтролируемая, непонятая машина использует всевозможные формы жизни для того, чтобы сохранить себя. Какой именно принцип приводит в действие машина? Высшее совершенство отсутствует, а после того, как отнята свобода, устанавливается режим равнодушной фиксации, устраняется дух, принцип зарождения всевозможных явлений, и возникает противопоставление, диалектика: либо это существо такое же, либо оно против. Машина провозглашает: "Либо ты не будешь отличаться, став таким, как предписываю я, либо я тебя разрушу, если ты выступишь против". Все очень просто.

Так разворачивается диалектика противопоставления хороших и плохих и предается забвению изначальный принцип, согласно которому все мы — порождение единой доброты, единой реальности.

Возвращаясь к нашей маленькой планете Земля, можно сказать, что в этом фильме, по существу, нет ни хороших, ни плохих, по-

сколько все, кого мы видим, — это роботы, действующие внутри системы. И даже когда в фильме звучит: "Система потерпела крах, система разрушена", это означает, что пришел конец системе официальной власти одной группы, однако на смену ей приходит другая: грабится какое-то государство, убивают папу, царя, императора, но появляется новое правительство, и система бесконечно возрождается в том или ином виде. А люди убивают друг друга, чтобы отстоять того, кто находится на вершине в той виртуальной реальности, которой управляет машина, точнее говоря, монитор отклонения.

В этом фильме мы наблюдаем срез истинной реальности монитора отклонения — как в сознании человека, так и в грандиозных масштабах того, что представляет собой человечество: не будем забывать о том, что людские общности, народы создаются на основе законности, но при этом группы, обладающие верховной властью, не основываются на законе, хотя и являются официальными. Они действительно существуют, ибо распоряжаются всем так, как им хочется. Это означает постоянную борьбу. Целая вереница правительственных указов сменяет друг друга, переписываются законы. В этих условиях человек отнюдь не выигрывает, так как вместо того чтобы расти и приумножать себя, он повторяет одно и то же, убивая себя, то есть действует в рамках стандартной схемы биологического цикла, который опосредован монитором отклонения, и в итоге обращается в прах, не сумев вступить в мир метанойи, палингенеза.

Я мог бы сказать еще много интересного, но моей целью было внести жизненную ноту, обратив ваше внимание и на направленность онто Ин-се.

Как же следует вести себя в таком контексте? Устраивать войны, революции или вникать в так называемое зло, совершаемое другими, не имеет никакого смысла: необходимо выйти за рамки этого противопоставления и жить плодотворной жизнью вечного человека.

Играть с успехом в этом мире — подлинное удовольствие. У каждого есть свое дарование, и он должен суметь разыгрывать великие — с любой точки зрения — игры, однако наряду с этим следует ясно осознавать, что каждый из нас, на основании онто Ин-се, уже находится по ту сторону, уже существует в Бытии, мы уже прибыли туда. Мы должны постоянно делать то, что является развлечением, игрой, удовольствием для нас самих, а впоследствии — и то,

что помогает жизни, и при этом с умиротворением наслаждаться предоставленным нам временем, этими ста или, быть может, пятьюдесятью годами; жить в наслаждении прозрачностью вещей, жить в реальности трансцендентности над вещами. То есть, в то время, как я существую здесь, я уже нахожусь по ту сторону, где все есть знаменитое царство духа, любви, мира — тех изумительных вещей, которые все мы каким-то образом ощущаем в себе.

Поэтому, когда мы наблюдаем в обществе нечто извращенное, ошибочное, мы должны попытаться не вовлекаться в это, а избрать путь, проходящий по касательной. *Если мы хотим быть главными действующими лицами этой жизни, мы никогда не должны покидать глубинное бытие самих себя*, никогда не должны терять этот секретный сад, это внутреннее волшебство, которое позволяет встретиться лицом к лицу с бытием, с беспредельной, умиротворенной реальностью жизни.

В соответствии со "Словарем образов", звонить по телефону означает монитор отклонения, то есть навязчивость. В этом фильме все происходит внутри телефона. Вся эта борьба, люди, смысл жизни которых состоит в противодействии; вначале сражаются люди, а в конце появляются уже насекомоподобные "охотники" — аспект механической жестокости, разрушающей все на своем пути, — цивилизацию, человечество и т.д.

Монитор — еще один аспект — изначально проявляется во множестве фраз, изрекаемых как будто бы "полубогом". У меня вызывает чувство жалости оракул, эта "бабенка", которая оказалась неспособной ни к любви, ни к рождению детей, выступая вместо этого в роли социальной наставницы для множества несведущих детей. Очень часто для того, чтобы остановить умных, в ход пускаются дураки.

Морфеус изрекает: "Неважно знать, где, главное — знать, когда!". Что это значит? "Ты узнаешь! Ты должен пойти, ты — избранный!". Все это — фразы, свойственные культуре "Кингов", мертвецов, тех, кто занимается спиритизмом, отправляется на встречу с пришельцами. И вдруг в какой-то момент раздается: "Ты — избранный. Ты должен идти туда, узнаешь все позже!". Это лабиринт из запутанных фраз, исходящих от оракула, в которых нет ни смысла, ни реальности; это формулировки, к которым прибегают во многих сектах, но чаще всего их можно услышать от провидцев такого типа. Когда чело-

349

век теряет свой внутренний компас, он уже не может идти в нужном направлении; однако, многие люди живут псевдооткровениями свыше, хотя на самом деле ничто не может прийти свыше, пока ты не начнешь следовать своему основополагающему принципу, в котором существуешь. Источник — в тебе самом, там, где ты живешь.

Вся символика фильма в результате приводит к разрушению, войне, болезни, но это не есть жизнь; жизнь заключена в первом принципе: "Стань тем, что ты есть, расти сам и приумножай свою творческую проекцию в мире".

Фильм, который мы посмотрели, был всего лишь поводом для того, чтобы сказать все это. Полагаю, что эти вещи, хотя и не являются научными, послужат развитию наиболее плодотворных составляющих, великих метафизических структур, которые каждый несет в себе.

Когда цель реализует тебя в себе, тогда ты есть и можешь то, что ты есть.

Глава девятая. Психология лидера¹

Нет выхода // *No Way Out*

Режиссер: <i>Роджер Дональдсон</i>	Сценарий: <i>по книге The Big Clock Кеннета Фэйринга</i>
В главных ролях: <i>Кевин Костнер, Тин Хэкмен, Сайен Юнг, Уилл Пэттон, Говард Дафф, Джордж Дзундза, Иман</i>	Производство: <i>Roger Donaldson film для Neufield Ziskin Garland production, США, 1987г.</i>
Оператор: <i>Джон Алкотт</i>	Продолжительность: <i>116 мин., цв.</i>
Композитор: <i>Морис Жарр</i>	
Сюжет: <i>тридцатые годы. Молодой ас игры в покер (МакКуин) вступает в решающую битву в своей жизни с признанным лучшим игроком Америки (Робинсон).</i>	

Этика победителя

Доказано, что просто хорошо жить недостаточно. С помощью этого фильма мне хотелось бы подвести вас к тому, как метаболизировать встречающееся в жизни на пользу собственного

развития. Речь не пойдет о моральных наставлениях: объект этой синемалогии — энергетические соотношения и их весомость, а предназначена она, прежде всего, тем мужчинам, которые чувствуют в себе дух лидерства и желают его воплотить. Да, у одних есть предрасположенность к лидерству, а у других — нет, ибо все мы рождаемся разными: как на биологическом уровне различают чистокровок и метисов, так и в сфере ума существуют индивиды, испытывающие потребность в иного рода пище, соответствующей их естеству.

¹ См. также А. Менегетти. Психология лидера. "Уолл Стрит", "Чужие деньги". - М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001 г., А. Менегетти. "Возврата нет". Женщина третьего тысячелетия. — М.: ННБФ "Онтопсихология", 2001 г.

352

Итак, используя этот фильм, я намереваюсь привести ряд практических советов для выстраивания экзистенциального поведения.

Не стройте иллюзии насчет серьезности намерений народа или масс: как видно из фильма, они всегда следуют либо за духовым оркестром, либо за похоронной процессией.

Гиганта никогда не облапошит другой ему подобный: это всегда сделает маленький гном, которого никто не принял в расчет. То, чему мы не придаем значения, нас и обводит вокруг пальца.

Первое правило: следует всегда прикидываться дурачком там, где ты велик.

Второе правило: нужно уметь удирать; иногда великий человек вынужден вовремя унести ноги, но он должен уметь это делать. Не всегда так уж необходимо вступать в поединок, ибо финал обернется потерей для великого, потому что борьба не приносит прибыли.

Жизнь сама уничтожит того субъекта, который не реализует данный ему потенциал, и в этом контексте можно определить жизнь "палачом".

Третье правило: необходимо всегда с огромным вниманием относиться к окружающим и перепроверять ближайший круг общения: если в нем есть хоть один проигрывающий, то рано или поздно его фрустрация обратится в нож, который вонзится в бок победителя. Поэтому никогда ничего от них не берите, даже в минуты затруднений, ибо потом они предъявят вам двойной счет. За очередным недоумком нужен глаз да глаз, никогда не упускайте его из виду, не сбрасывайте со счетов и в подходящий момент отстраните. На определенном уровне жалость лишена всякого смысла: справедливо, что способный взять на себя ответственность идет вперед.

Итак, прежде чем браться за важные дела, оглянитесь вокруг и перепроверьте все, в том числе и себя. Нельзя полагаться на собственный предыдущий опыт, на собственную ловкость, нельзя ничего принимать на веру или что-либо не принять в расчет должным образом. И особенно помните, что в наиболее важный для вас момент все "экс-противники" странным образом собираются неподалеку и превращаются в открытых врагов.

Великий человек питается удовольствием. Победителя можно распознать по мельчайшим деталям, поэтому его финальная победа

353

подготовлена капиллярными действиями, выполненными с ювелирной точностью.

Тут может показаться, что победить способен каждый, но это не так.

Великие дела никогда не творятся по соседству с сексом, здесь необходимо отношение двух одиночек. Можно позволить себе держать кого-то рядом, но это должен быть человек, способный на отношения "одиночка с одиночкой". Мужчина должен научиться говорить нет женщинам вместо исполнения роли мужчины. По приближении "ну и что дальше" нужно уйти от отношений, чтобы не впасть в ментальный стресс: никогда не склоняйтесь в сторону чувств, потому что, потакаая морали, вы выхолащиваете свой ум.

Более того, всегда помните о том, что женщина, которая плохо отзывается о вашей женщине, стремится всего-навсего выставить ее в невыгодном свете и обойти, чтобы сильнее завладеть мужчиной, то есть вами.

Великий человек не заявляет и не думает о себе, как о великом, однако знает, что если захочет, все будет двигаться в нужном ему русле. И действительно, в фильме он говорит: "Сынок, ты заплатил, чтобы посмотреть, а лекции в оплату не входят". Прекрасно вступить в поединок и проиграть более умелому, потому что после все равно придется перенимать ответственность и впредь нести ее. Глава — это человек, избравший разум игры, искусство власти, которое претворяется под прикрытием хитрости.

Нужно научиться оставаться без друзей: толпа всегда на стороне того, кто борется против лидера, только потому, что желает видеть его поражение, дабы выплеснуть свою реальную внутреннюю ситуацию краха. Игроков, наоборот, связывает любовь.

В фильме лидер не скрывает своей симпатии к молодому парню. По обмену репликами лидер с удовлетворением понимает, что перед ним человек, знающий, что такое удовольствие от распознавания, от понимания игры прежде, чем карты будут открыты. Однако по высказываниям молодого человека о женщине лидер понимает, что в этом — его слабое место, поэтому на него нельзя рассчитывать как на преемника, и лидер решает устранить его.

В разговоре со сварливой женщиной лидер не убегает: зачем, ведь он умеет сделать так, чтобы никто не смог его коснуться.

354

Финал фильма не несет позитивности, ибо жизнь никогда не сталкивает лбами двух победителей: либо им хорошо вместе, либо каждый идет своей дорогой. Нет никакой нужды терять веру в себя, чтобы устранить другого.

С этого момента начинается череда последствий, феноменология заложенного ранее.

Следовательно, нет победы, но есть победитель.

Победитель — это тот, кто умеет наслаждаться каждым мгном, исходя из того, каков он есть, и выбирает лучшее для себя. Ему всегда известны все карты: и свои, и других игроков. Он независим от карт, ему не ведом случай: он непрерывно следит за движением и всегда сам решает, даже когда, как и с кем потерять — он знает игру изнутри. Он — это разум игры, беспокоящийся лишь о превоп-лощении этого разума и неважно в ком: в нем или в другом; важно, чтобы первоначально могло осуществить себя идентично самому себе, совершенным образом и с превеликим удовольствием.

Храброе сердце//*Braveheart*

Режиссер: <i>Мэл Гибсон</i>	Сюжет: <i>Рэндал Уоллис</i>
В ролях: <i>Мэл Гибсон, Софи Марсо, Патрик МакКорнак</i>	Производство: <i>Icon Productions Ladd Company, США, 1995 г.</i>
Оператор: <i>Джон Толл</i>	Музыка: <i>Джеймс Хорнер</i>
Призы: <i>премия "Оскар" в номинациях: "Лучший фильм", "Лучший режиссер", "Лучший оператор", "Лучшие звуковые эффекты", "Лучший грим"</i>	Продолжительность: <i>170 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>действие происходит в XIII веке. Мечты Уильяма Уоллиса (Гибсон) о счастливой жизни в родной Шотландии с возлюбленной Маррон оказываются разрушенными по вине английских наместников. Девушку жестоко убивают, и отчаявшийся Уильям становится во главе отряда повстанцев, выступающих за независимость Шотландии. Ему удается разгромить войско англичан под Стерлингом, снискав уважение и любовь королевы Изабеллы (Марсо), однако его попытка опереться на шотландских дворян заканчивается для него плачевно.</i>	

При просмотре этого фильма наша цель с клинической точки зрения заключается в том, чтобы подвергнуть проверке собственную индивидуальную критическую способность понимания ситуации. В частности, речь идет о том, чтобы увидеть, как развиваются действие, существование, всевозможные взаимосвязи отношений, и понять, угадывает ли главный герой правильное решение или ошибается.

Тем самым я хочу донести до вас, что вы должны научиться прочитывать мир причин, а не следствий, потому что производить анализ на второй стадии уже слишком поздно. Анализ следствий — это ценное научное знание, но у нас есть возможность прочитывать события до того, как они ворвутся в нашу жизнь. Иначе говоря, мы должны проникнуть в мир чистой интуиции, то есть, в тот момент и в то место, в котором ум конструирует намерение, но еще не реализовал его: разглядеть намерение ума — значит постичь будущее и иметь возможность его контролировать.

Онтопсихология позволяет проникнуть в интуитивное знание причин. Например, когда я вижу ребенка трех-четырёх лет, я тотчас же прочитываю всю жизнь, которая ожидает его в том случае, если он не решится на серьезные изменения, — но для этого необхо-

димо вмешательство онтопсихологической практики, то есть родителя или другого взрослого, который непосредственно воздействовал бы на него с помощью своего критерия онто Ин-се.

В случае ошибки, неудачи в достижении цели следует обнаружить конкретную, точную причину, их обусловившую. Это не та обусловленность, которую вы обычно анализируете в экономике, политике, бизнесе: речь не идет об изучении критических причин, породивших проблему.

Предположим, имеет место некоторая проблема. Проанализировав ее, журналисты, политики, экономисты, вероятно, скажут, что банк отозвал кредит или что губернатор — коррупционер. Как правило, именно такие объяснения мы находим в газетах, в книгах, в любых информационных источниках. Однако нас сейчас интересует не такая критика: даже будучи точной, она не проникает в корень проблемы. С помощью онтопсихологического знания можно выявить радикальную причинность субъекта: если он является лидером, ему необходимо знать, как поведет себя банк, как будет развиваться японский рынок, какова будет конъюнктура в определенном контексте и к чему приведет коррумпированность губерна-нормальные знания, которыми владеет крупный лидер: мир полон таких конфликтов, такой диалектики, таких контрастов. Психическая

причинность, которую вы должны отследить в главном герое, состоит в следующем: почему он ошибается?

Чем большую власть мы сосредоточиваем в своих руках, тем острее становится потребность в умственной точности, потому что нам приходится иметь дело с феноменами, выходящими за рамки рациональных норм обычных людей. То есть, чем больше власть, тем больше радиус действия, а следовательно, и область влияния психической деятельности².

На высоких уровнях обычная логика не работает, и появляется необходимость в другой логике.

Крупному лидеру присущи особые способы коммуникации, проявления себя, особые семантики: он имеет дело с коллективным бес-

² Например, как проводили ночи Гитлер, Сталин, Мао? У нас есть документальные свидетельства того, как проходили ночи Юлия Цезаря, Александра Великого, Помпея, Антония, верного друга Юлия Цезаря, царя Давида, Саула: все, что они делали, расценивалось как совершенно нормальное.

357

сознательным народа, с бессознательным противника, с психическими конstellляциями, которые постоянно нарушают привычные пропорции и открывают новые горизонты.

Например, фундаментальная особенность современной истории заключается в том, что начиная с 1950 года человечество уже не жаждет власти единоличных лидеров: эре явных лидеров приходит конец, и это — универсальный факт, характерный для всей планеты. Раньше же, наоборот, был необходим единоличный правитель³. Кто спровоцировал эти изменения?

Как следует себя вести крупному лидеру при столкновении с проявлениями подобных феноменов? Здесь действуют все те же правила, которые я описываю в разделе клинической онтопсихологии: необходимо отслеживать, о чем говорит бессознательное. Герой фильма видит во сне умершую: давайте проследим, как он действует после этого, — именно здесь кроется первая причина его поражения. Таким образом, даже не имея представления о содержании фильма, из одного этого факта я уже понимаю, что главный герой не сможет победить, потому что этот факт является определяющим в его психической причинности.

Какие слова указывают на его убийцу? Это как раз и есть слова умершей. Настоящий лидер должен уметь контролировать, в том числе и психологию других лидеров. На что употребляются мускулы, отвага, героизм? На то, чтобы умереть раньше, чтобы создать фильм, кассету, памятники и через них обучать людей тому, как умирать, а не думать.

Герой фильма — не настоящий лидер. Во всяком случае, он допускает две банальные ошибки, которые губят многих. Какую ошибку совершает лидер по отношению к своим людям, своим друзьям? Прежде всего, его ошибка заключается в том, что он в них безоговорочно верит; дворянин, в общем-то, и не предал его, но его сил хватило лишь до определенного момента, после чего он сдался. Необходимо всегда уметь правильно выбирать друга, понимать, действительно ли он силен, сможет ли он выстоять в нужный момент. Да, он остается верным Уоллису, но способен ли он выстоять в борьбе с людьми высокого уровня? Пусть он и не предатель, но необходимо учитывать его комп-

³ Автор рассматривает данную тему в книге "Экономика и политика". Указ, соч.

358

лексы, его менталитет, ограниченность его потенциала. То есть, ограничение многих предателей связано с ограничением в их собственной жизни, в их уме. Они не достигают высокого уровня не

потому, что движимы злостью: это всего лишь ошибка, которую допустил лидер в политических и психологических расчетах относительно силы своего друга. Уоллису следовало понять, что это хороший человек, который в один прекрасный день станет королем, но что ум, управляющий всем, — это его старый отец. Кроме того, мы должны иметь в виду, что стратегия обоих стариков — это олицетворение логики власти. Действительно, Шотландии удастся не ввязаться в конфликт Англии с Ирландией. Она всегда выступала заодно с Англией, поэтому они стали союзниками, реализуя каждая свои интересы.

Если бы старый прокаженный сказал: "Иди, сын мой, с богом!", это привело бы к гибели его сына и поражению Шотландии. Действие фильма протекает в определенный исторический период, отмеченный самоуправством английского короля и проблемой христианства, и поэтому осмеливавшийся выступать против короля расценивался как выступавший против бога. 1100-1200 годы были ознаменованы величайшей идеологической борьбой, в которой принимали участие Святой Франциск Ассизский, Данте Алигьери и многие другие крупные фигуры объединенной Европы того времени. Любого, кто восставал против установленных порядков, ожидала смерть. Такую политику проводили Папа, правительства Франции, Испании, Саксонии. Поэтому бедные шотландские варвары не могли ни на что рассчитывать; нельзя было предоставить им свободу и независимость, потому что это подтолкнуло бы к революции все бедные народы Европы.

Давайте встанем на место короля Франции. Ему удастся вести диалог с королем Англии, поскольку тот достаточно цивилизован, способен отслеживать необходимые логические связи, знает гражданское право, кроме того, с некоторых пор связан с ним родственными узами. Оказывать помощь шотландцам не было выгодно никому.

Изменчивая женщина

Сейчас мы затронем чрезвычайно глубокую проблему: мы ограничимся ее академическим рассмотрением в надежде, что в один прекрасный день некоторые из вас все поймут. Мы коснемся глубоко-

359

чайшей загадки, связанной с различиями мужчины и женщины, обратившись к понятию "изменчивой женщины". Мы должны суметь проинтерпретировать этот фильм, абстрагировавшись от того, что действие происходит в Шотландии, от фигур короля и героя.

Вначале я познакомлю вас со своим пониманием фильма, а затем приоткрою дверь в мир женской психологии. Творцом истории никогда не является мужчина — это всегда женщина. Но давайте посмотрим, действует ли женщина при этом во благо себе или оставляет за собой в истории роль приманки.

В идеале женщина должна бы была осознать собственную силу. Вместо этого она берет верх над мужчиной и разрушает его, ничего при этом не выгадывая. С этим связан рациональный аспект женской экономики.

Данный фильм отражает коллективное человеческое бессознательное. Первые образы фильма — это катастрофа, периодически возникающий глаз, который указывает на предопределенность будущих событий: он отражает реальность, из чего следует, что герой уже отмечен "печатью судьбы", уже запрограммирован на то, чтобы стать жертвой. Затем в кадре появляется огромная, отталкивающего вида гора, символизирующая женскую негативность, которая, словно ужасающий исполин, превалирует в любой ситуации.

Образы указывают на ситуацию фригидности, какие бы то ни было проявления подлинного эротизма отсутствуют. Поэтому под действием фригидности и негативной женской психологии происходит катастрофическая утрата жизненной новизны.

В следующей сцене мы видим смерть облюбованной жертвы: необходимо понять, был ли этот человек просто озлобленным существом или героем, павшим по причине собственной ошибки, иначе говоря, не стал ли он инструментом, используемым женской негативностью. Именно с этого момента начинает разворачиваться история, то есть стимулируются, возбуждаются человеческие эмоции: совершена несправедливость, значит, люди должны найти способ отомстить, иначе говоря, оправдать разрушения.

Это она запускает всю динамику, именно она дарит ему цветок с посылом смерти: каждый мужчина, достигший зрелости, должен быть убит.

360

Ключевая сцена фильма — это сцена свадебной церемонии. Если вы обратите внимание на глаза принцессы, то увидите, что все вокруг подчинено ей: король, епископ и муж; кроме того, можно заметить гомосексуальные наклонности ее мужа. Вскоре возникает ситуация вызова: она уже семантизировала его, все уже свершилось. Женщина заняла центральное место в разногласиях, превратилась в главную причину войны, борьбы, как некогда случилось и в знаменитой греко-тройанской войне, которая разгорелась из-за Елены.

Существовало множество способов утвердить свое первенство — он же использует для этого красоту, сексуальность. Старый правитель видит эту красивую девушку, среди многих других, и у него рождается идея, которую он проецирует на историческую тактику для того, чтобы английские дворяне проникли в среду шотландских. Но именно женщина определяет ход его мыслей, и король решает использовать эту стратегию для того, чтобы дать англичанам возможность одержать верх над шотландцами и заставить мужчину поверить в то, что именно обладание женщиной открывает доступ к власти. Старик думает, что таким образом сможет заполучить принцессу; она открывает ему глаза на свою двойную игру, а затем преподносит ему незаконнорожденного наследника.

Отталкиваясь от этого пояснения, можно понять весь фильм: девчушка, подарившая цветок, будет убита. Принцесса, находящаяся вдали от родной земли, произведет на свет сына от шотландского простолюдина: убив всех, она откроет ему дорогу к английскому престолу. Но и она не сможет с гордостью говорить о своем сыне: утверждая свое первенство, ей всегда придется действовать воровскими методами. Она выходит замуж за кретина, занимается сексом один-единственный раз — и вот она уже беременна. Объект ее так называемой любви оказывается убитым, и она продолжает жить этой трагедией до самой смерти. Таким образом, женщина несет в себе трагедию, в то время как мужчина для нее не существует вовсе.

Таков ключ к прочтению всего фильма, все остальное — всего лишь психологические нюансы.

Плутовство // *Wag the dog*

Режиссер: <i>Барри Левинсон</i>	Сценарий: <i>по книге Лэри Бейнхарда "Американский герой"</i>
В главных ролях: <i>Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро, Вилли Нельсон, Андреа Мартин, Энн Хейч, Денис Лири</i>	Оператор: <i>Роберт Ричардсон</i>
Композитор: <i>Марк Кнопфлер</i>	Производство: <i>New line productions, США, 1997г.</i>
Призы: <i>Премия Оскар (1998 г.). Номинации на премию "Лучшая мужская роль", "Лучший сценарий".</i>	Продолжительность: <i>91 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>менее чем за две недели до выборов президента в Белом Доме скандал. Президента обвиняют в сексуальном домогательстве к несовершеннолетней девушке. Чтобы отвлечь внимание общественности от сексуального скандала, связанного с президентом США, срочно вызывают специалиста по нештатным ситуациям Конрада Брина (Де Ниро), консультанта Белого Дома, информационного стратега, способного манипулировать политикой через общественное мнение. Предвосхищая реакцию печати, Брину удается отвлечь внимание прессы от личности президента, инсценировав войну между США и Албанией с привлечением известного голливудского продюсера Мотса (Хоффман). Вдвоем они организуют шоу в мировом масштабе с истинно голливудским размахом.</i>	

Этот фильм дает нам представление о том, что происходит на уровне высшего руководства системы. Выбор пал именно на этот фильм в связи с тем, что лидеру — чем бы он ни занимался — необходима новизна для выработки собственных действий в рамках общества. *Обществу нужны не исполнители, а творцы.*

Этот фильм может показаться комедийным или фантастическим, однако при его просмотре стоит иметь в виду хроникальные события, свидетелями которых мы с вами были с 1997 по 1999 годы: легко заметить, что две крайние точки — хроника и действие фильма — совпадают.

Фильм был выпущен до скандала с сексгейтом. Как могло получиться, что фильм рассказывает о событиях, которые произошли после его выхода? Это — первая серьезная проблема. Вторая заключается в следующем: это кино или реальность? И третья пробле-

362

ма: мы читаем газеты, рассуждаем о политике, выносим суждения, но что мы знаем? *Реальность придумывается или проживается в действительности?*

Я выделяю именно эти проблемы, поскольку все то, что данный фильм выдвигает как проблему, или как реальность, — это то, что должен суметь преодолеть в жизни крупный лидер. Человек массы следует категориям системы; лидер оперирует категориями, принимает их в расчет, но не верит ни одной из них. Лидер — это ум.

Сейчас все эти события уже в прошлом, никого больше не волнуют, о них никто больше не говорит, но, имея представление о подобных вещах, вы должны обрести ответственность и понять, что высокая экономика сначала создается умом и уже затем становится историей.

Что происходит со всеми вашими твердыми моральными убеждениями, с вашей абсолютной, гуманистической моралью, касающейся дел, политики, народа, когда вы наблюдаете на экране реальность, изображенную в точности, как в этом фильме? Что из всего того, о чем сообщают

каждый день газеты и телевидение, является правдой? Знают ли эту правду те, кто пишут материалы? Нет, все трудятся, но лишь единицы знают. Сценаристы фильма предугадали грядущие события? Нет, все было запрограммировано заранее. Следовательно, все то, что мы будем переживать в международной политике в течение ближайших трех лет, уже запрограммировано. Запрограммировано через банки? На основе народной культуры? На основе религии? Хотя бы мы, люди, обладающие определенными знаниями и начинающие формировать новый гуманизм, должны быть разумными чтецами истории, а не затерявшимися глупыми исполнителями, марионетками, управляемыми мнением СМИ.

Ум США выражается в том, что, заявляя о каких-то вещах, они предварительно их осуществляют. США убеждают другие народы не насилием, оружием, а всего лишь с помощью элементарной психологии⁴. Именно образ создает экономику.

⁴ Примерно 12-15 лет назад я находился в Перу, в Лиме и, несмотря на ужасающую бедность, царившую там, я видел людей, выстаивавшихся в огромные очереди перед кинотеатрами, чтобы попасть на американский фильм. Точно так же и в России еще несколько лет назад самый большой ажиотаж вызывали вещи и образы, созданные в США. Достаточно вспомнить джинсы, которые, по сути, представляют собой спецодежду для фермера.

363

"Sexygate"

Существуют две реальные причины сексгейта. Первая — это стремление захватить власть на рынке средств массовой информации: вы даже не представляете, какие деньги там крутятся. Вспомните, сколько раз вы сами покупали журнал или включали телевизор, чтобы удовлетворить любопытство: "Посмотрим, что там происходит вокруг этого сексуального скандала?". Это — поверхностное любопытство, однако при всем при том вы лишний раз включили телевизор, прослушали последние новости на два, три, четыре раза больше. Помножьте это на миллиарды человек нашей планеты и подсчитайте, сколько денег это принесет тому, от кого изначально исходит информация.

То, что Папа в свое время отправился на Кубу, могло быть стратегией американцев. Однако Великобритания отреагировала смертью Леди Дианы, что, в свою очередь, было сильно раздуто, чтобы стать главной новостью.

Следовательно, скандал с сексгейтом был состряпан для того, чтобы заполучить власть над пропагандой, но преследовались при этом вовсе не политические цели, все делалось ради денег: увеличить продажи газет, получить преимущество перед другими телевизионными каналами и т.д.⁵

Вторая причина сексгейта заключается в том, что борьба за власть над средствами массовой информации заинтересовала республиканцев. Поскольку они опасались, что после Билла Клинтона придет другой демократ, — его жена Хиллари, возникла острая необходимость развеять миф о Билле Клинтоне и просчитать заранее поведение Хиллари, которая, наоборот, всегда ведет себя очень спокойно, всегда на стороне мужа. В сущности, ситуация с сексгейтом содержит в себе два аспекта, которые, в любом случае, идут на пользу США: власть над коммерческой пропагандой и внутренняя борьба, в которой республиканцы стремятся разрушить саму возможность прихода к власти еще одного демократа.

⁵ Следовательно, и Моника Левински стала "героем сериала". Множество женщин, семей дали ее имя своим новорожденным, купили похожую обувь, скопировали ее прическу, использовали такую же помаду. Мужчины тоже подхватили определенный тип поведения. Одним словом, разразился настоящий бум "фотокопий" — источник баснословных доходов для изготовителей самого "шаблона".

Пример дипломатической стратегии: война в Косово

Этот фильм вызвал мой интерес, когда разразилась война в Косово. Я знаю, по крайней мере, десять других стран, для которых актуальны проблемы этнического расизма, то есть один народ убивает или хочет стереть с лица земли другой только из-за различий в этническом происхождении. Рабство существует до сих пор, и в наше время на вполне законных основаниях можно купить или продать раба, для этого достаточно поехать в Марокко или практически в любую другую арабскую страну. И все молчат, никто не заявляет о правах человека, никто не бьет в набат, потому что это никого не интересует. В Косово произошло столкновение интересов нескольких стран: России, Германии, Франции и США; великие державы стремятся оказаться там, где встречаются крупные интересы, большие пространства для развития экономики будущего.

Война в Косово была просчитана и запрограммирована. *Она была развязана для того, чтобы произвести смятение в Европе.* Поскольку американцы постепенно утрачивают свое влияние в Европе, они прибегают к стратегиям, направленным на утверждение любыми средствами превосходства собственного рынка. Они не злы, а умны. Поэтому нам следует начать смотреть на вещи с иной точки зрения. Рынок соткан из коммерческих соображений, это право на получение работы, и всякий лидер стремится принести успех собственной стране. У Саддама Хусейна было много оружия, но кто его ему продал? Изначально оружие ему поставляли США.

Я хотел бы воспользоваться этим фильмом как поводом для того, чтобы пробудить вас, вывести вас из-под власти стереотипов социального "Сверх-Я". Журналисты, политики не знают ничего этого: ими управляют те, кто обладает умом власти. Так всегда было и всегда будет.

Кто обладает этим умом власти? Очередной властитель. Страна, владеющая лучшими умами, побеждает, но речь не идет о президентах, академиках, нет. Лучшие умы — это знаменитые серые кардиналы, у которых нет политической заинтересованности, но которые управляют всем. Тот, кто умен, не желает быть вторым, а желает максимума свободы, максимума удовольствия, максимума развития. Эти вещи знает только тот, кто находится вне системы, как главный герой фильма. Это умы как нашей планеты, так и иных

365

планет, но не великие мудрецы Тибета⁶. Зачастую и самого главу государства обводят вокруг пальца.

В этом фильме нет ни единой выдуманной сцены: это зеркало, в котором отражается внутренняя реальность так называемых дипломатических стратегий; мы видим, как оказывается влияние на психологию масс и, следовательно, на тех, кто возглавляет массы. В конечном итоге, когда человек становится великим, он может делать все, что захочет. Конрад Брин делает все, что захочет, и ему

Последний великий Далай Лама умер примерно в 1933-1936 году. Современный Далай Лама — не великий человек, а робот. Мне очень нравится приводить пример с Раджнишем, самым великим гуру Индии, окончившим философский факультет Кембриджского университета. Как восхитительно США его разыграли! Дети богатых родителей со всего мира привозили в Индию баснословные богатства, и богатые люди из США, открыли Раджнишу путь в свою страну, предоставив ему максимум свободы и почитания. Многие верили в то, что Раджнишу удастся создать Новый Мир, и несли ему огромные деньги, бриллианты (не знаю, сколько у него было Роллс-Ройсов, но полагаю, не менее тридцати). Рад-жниш им поверил. Затем произошли некоторые события, так и оставшиеся под покровом тайны. В конечном итоге, США предъявили ему счет: "На основании наших законов ты — преступник, но если ты вернешься в Индию, то все будет хорошо". Раджниш должен был вернуться в Индию, оставив все свои богатства в США и в швейцарских банках, и по прошествии нескольких лет умер в Индии. Однако даже если богатства

остаются в швейцарских банках, экономику планеты контролирует не официальное руководство Швейцарии, а те умные головы, которые в соответствующий момент оказываются на вершине.

Что касается Тибета, то США неоднократно пытались натравить его на Китай, однако, это им не удалось, ибо Китай слишком велик. То есть, если тибетцы занимаются только философией и религией, все идет хорошо, но если вдруг они начнут заниматься политикой, очевидно, что Китай восстанет. США пытались даже распространить тибетскую религию среди крупных актеров и актрис, но это не сработало. Более того, эти монахи прекрасно живут своей религией в Европе и США. Оставаясь в своем Тибете, они были бы бедны, тогда, как будучи изгнанными оттуда, они ведут очень богатый образ жизни.

К этим вещам также следует относиться со вниманием, нельзя выстраивать для себя интеллектуально-идеологический образ истины. Говоря это, я хочу только привести вас к относительности. Существуют религиозные движения, за которыми скрываются крупные банки. В Италии празднование Святого Года — это бизнес с оборотами в неисчислимые миллиарды долларов. В центре Италии было построено множество гостиниц, автострад, специальных центров, чтобы собрать весь тот урожай денег, который прибудет с иностранцами, решившими посетить Италию. За этим бизнесом стоит, в том числе, и American Express. Следовательно, и Папа — это крупный бизнес.

366

даже нет необходимости задумываться над тем, правильно это или нет. "Сделаем войну в Албании!" "Но почему именно в Албании?" "А почему нет? Чем меньше страна известна, тем лучше".

Самое большее, чего может стоить эта война, — это несколько миллионов жизней, но тем самым будет спасена система, связывающая отношения миллиардов людей. Когда создается беспорядок, необходимо быть внимательными и не допустить катастрофы. Впрочем, балканские народы постоянно ненавидели друг друга. И если я должен назвать истинного виновника того, что происходит, так это они сами, поскольку до сих пор не поняли, что такое цивилизованность, уважение к другому: они все еще ненавидят друг друга, как это было при старых системах, кланах, где во главу угла ставилось все, связанное с биологией. Народ, убивающий другой народ, всегда остается варваром, каким бы он при этом ни был. Убить, защищаясь, — значит все же спасти жизнь, но культивировать ненависть только из соображений расового антагонизма глупо и инфантильно.

Я рад, если данный фильм сумел разрушить абсолютные схемы вашей морали, которой вы придерживаетесь в социальной жизни.

Относительность информации

Я помню, что, будучи в Италии, узнал о начале этой войны из двух выпусков теленовостей; первый был подготовлен НАТО — в нем говорилось, что Белград подвергся интенсивной бомбардировке. Второй был итальянским: журналист, находившийся там, сообщал, что на площадях Белграда светит солнце и большинство жителей города слушает концерт классической музыки.

Если вы хоть немного физиогномисты, то, присмотревшись к беженцам, которых показывают в теленовостях, вы наверняка заметили, что в кадре появляются всегда одни и те же лица. Я не знаю, кто это: актеры или жертвы. Лично я пережил войну — настоящую войну, — и она не идет ни в какое сравнение с тем, что мы видим в теленовостях. Помните эпизод с албанкой и белым котенком? Все выглядело совершенно правдиво. В общем, скажите мне, что вы хотите сказать, — и вскоре все будет готово.

Нужно, чтобы разразился экономический кризис? Новость начинает заполнять все самые крупные печатные издания. Так формируется убежденность масс. Законы государства становятся более суровы-

367

ми, более жесткими, и *тот, кто верит в кризис, остается в кризисе*. Все мы хотим верить, что несчастье действительно произошло.

В своей жизни мне, по крайней мере, пять или шесть раз довелось оказаться в горячих точках планеты, в ситуациях острого кризиса: газеты по всему миру, от Тайме до Правды, говорили много разного, однако, реальность была совсем иной. Много раз я оказывался на месте катастрофы, но там не было ничего из того, что об этом писалось в газетах. Несколько лет назад, например, возникла опасность террористического переворота в Перу⁷. Я находился там: один танк, разъезжавший туда-сюда по берегу бухты, потом над пляжем пролетел один самолет, но никого не было. Одну малюсенькую бомбу взорвали рядом с ресторанчиком, в котором я обедал, но даже стекла в окнах остались целы. А мир в это время читал, что "над Перу нависла угроза гражданской войны: террористы, государственный переворот, атакующие действия".

В Бразилии я видел, как бразильцы помогали неимущим русским. По телевизору периодически показывали двух-трех бабушек в час выдачи очередной порции супа перед входом в церковь. Зачем они это делают? Чтобы сформировать убеждение. Телевидение, показывавшее голодных русских и рассказывавшее о том, что у них нет средств к существованию, собирало миллиарды долларов на то, чтобы им помочь. И кому потом достались эти деньги? Телевидению. Это всего лишь способ выкачивания больших сумм под видом проявления гуманизма.

Ясно — тот, кто умен, создает диалектику власти, ориентируясь на веру составляющих массу групп. Так было всегда. Приход христианства был обусловлен сменой формы. В Риме преследования христиан начались после того, как новоявленные богатые христиане стали обретать большую экономическую власть, и разразился кризис внутри вооруженных сил. Лучшие центурионы были христианами и из-за этого не признавали власти императора. Это выливалось в политическую и экономическую проблему. Тогда Нерон приказал поджечь Рим и обвинил в этом христиан, большинство из которых было приговорено к смерти. Нерон перестроил Рим по своему вкусу, ли-

⁷ Автор имеет в виду политический переворот в Перу. В апреле 1992 года президент Фузимори приказывает арестовать своих же парламентариев, чтобы обуздать коррупцию.

368

шил политического влияния всех сенаторов и военачальников-христиан, подвергнув их гонениям. К моменту появления императора Константина христианство уже сильно разрослось, ибо преследования способствовали увеличению числа христиан. Константин пообещал, что в случае своей победы (если он станет императором) он вернет христианам римское гражданство. Все христиане встали на сторону Константина, одержали победу в войне и захватили власть над торговлей. Мы привыкли смотреть на религию как на веру, но и религия есть факт политики. Общественное мнение обрабатывают с целью заполучения власти. Такого явления, как спонтанное одобрение народа — в демократическом смысле, — не существует.

Итак, великий человек, лидер должен вырваться из-под купола системной информации и усвоить релятивизм информации, поскольку нам предлагаются образы, которые затем сбивают нас с пути. Увиденный вами фильм представляет собой нормальную каждодневную реальность: мы видим войну в Албании — она уже произошла в действительности; скандал с Левински также имел место; кроме того, произошла бомбардировка прилегающих к Турции районов. Президент Клинтон сбросил несколько бомб, заявляя, что там скрывались террористы, и никто ничего не сказал. Правда это или нет, никто не знает. Тот, кто заводит эти грандиозные игры, всегда

преследует коммерческие цели. В какой-то момент наиболее умные сталкиваются: такова диалектика рынка высокого уровня.

Война создается за счет общественного мнения: его перекраивают с помощью выдуманных скандалов, атомные бомбы для этого уже не нужны. Это политика, однако, необходимо и голову иметь на плечах, уметь вести точную игру. А поскольку самый крупный информационный рынок находится в руках американских лидеров, то вполне естественно, что мнением управляют США.

Даже когда в министерстве здравоохранения каждой страны нам говорят: "Этот крем полезен" или "Этот крем вреден", тем самым из игры выводятся, возможно, лучшие лекарственные препараты и пропускаются — исключительно из коммерческих соображений — те, от которых ни хорошо, ни плохо. Или другой пример: никак не удастся победить СПИД. Но куда бы делись все фармацевты, врачи, министерства здравоохранения, службы оказания информационной поддержки, если бы не было больных? Как бы они себя

369

обеспечивали? Где бы они нашли работу? Больной производит огромную экономику, следовательно, его невыгодно вылечивать.

Даже журналисты не знают того, о чем пишут, но сколько работы дают газеты всему миру? То есть все мы отчасти работаем во лжи, и все мы отчасти зарабатываем на этой лжи. Это похоже на проекцию монитора отклонения, который оккупировал наши церебральные клетки. Совершать революцию, начинать войну, говорить: "Это ужасно" не имеет смысла. Если кто-нибудь попытается сделать что-либо подобное, то окажется в сумасшедшем доме или будет выброшен на улицу. *Мнение создает реальность*. Мнение народа — вот что является социальной структурой, банком, законом, полицией, корпусом преподавателей и врачей.

В жизни все происходит именно так, как описано в фильме. Почему? Армия нуждается в почестях, судебным ведомствам необходимо совершенство закона, журналистам нужны скандалы, секретным службам нужен повод сомневаться, подозревать, всем обычным людям нужны их семьи и дети. В конечном итоге, тот, кто запускает игру, следует тематикам комплекса социальной структуры.

Итак, когда лидер обладает определенным уровнем рациональной зрелости, он получает информацию напрямую, он отдает себе отчет в происходящем и меняет направление движения, отношения — он их предвосхищает. К примеру, многие европейские законы созданы не для защиты здоровья или безопасности, а для поддержания экономики. Лучшие в мире апельсины растут в Италии, однако, шестьдесят процентов этой итальянской продукции уничтожается и только сорок попадает на рынок, поскольку нельзя разрушать экономику Португалии, Испании или Греции, которые живут, в основном, за счет апельсинов.

Законы создаются под предлогом заботы о здоровье человека, но в действительности главной причиной является коммерческая защита⁸. Царство успеха принадлежит сильным. Оно открыто для всех, но попадают туда только сильные: это предполагает рацию-

⁸ К примеру, в Италии знаменита фирма "Panettoni", выпускающая прекрасные кексы (уже представлена и на российском рынке. *Прим. пер.*), которая имеет огромный доход. Конкурирующая с ней фирма распространила известие, что в кексах "Panettoni" содержится отравляющий ингредиент. Это было ложью, но "Panettoni" потеряла целый год производства. Вот так сегодня играют, и даже хуже.

нальность высочайшего уровня. Вспомните, как проходит шахматная партия. Такова реальность: устранены королева, конь, все остальные, а лучший игрок побеждает. Он создает законы, пишет историю, устанавливает мораль.

Политическое будущее

Что можно предпринять для того, чтобы начинать критически предвидеть движение системы?

Прежде всего, достаточно уметь читать газеты; в заголовках крупных газет уже содержится указание на то, в каком направлении все будет развиваться. Что касается лично меня, то мне известно все, что случится в мире пять-шесть лет спустя. К примеру, что Черномырдин постарается решить проблему в Косово. Почему? Потому что Германия заинтересована в том, чтобы Россия вернулась в Европу эффективной державой. В противном случае США одержат слишком серьезную победу на международном рынке. Германия думает: "Если я помогу России, евро стане сильнее, а в зоне евро я самая сильная". Россия продвинется в своих делах и станет более сильной, более богатой страной, а Германия превратится в еще более великую державу. Конечно, Россия не будет подчиняться немцам, но если Россия станет великой, то американский капитал упадет в цене. Я всегда говорил, что наиболее подходящий для России человек после Ельцина — это Черномырдин. Итак, Россия к 2002 году станет одним из самых крупных рынков мира. Самая большая опасность для России заключалась в возможной войне с Турцией через Азербайджан и т.п. : уже два года назад все было готово, чтобы разразилась эта война. По счастью, русские это поняли, ничего не произошло, и теперь прогресс этой огромной страны неизбежен. Время от времени будут наблюдаться маленькие "Косово", но, в сущности, мы будем идти все время к лучшему. Первыми тремя странами в мире станут Бразилия, Россия, Китай.

Европа, США, Япония также получают свою долю богатства, если тем или иным способом присоединятся к этим трем международным центрам. Однако я пока не вижу на политическом горизонте Африки и арабов: там все еще ненавидят друг друга, слишком разобщены между собой.

Следовательно, мы движемся к лучшему миру, а для этого необходимо больше лидеров и ответственных людей. Лично я выбрал

культуру лидерства, поскольку в своей старой культуре мы натворили слишком много ассистенциализма. Один лидер может поддерживать миллионы неполноценных, а кого сможет поддержать один неполноценный? Поэтому во всех областях необходимо содействовать замыслам провидения.

Итак, сейчас вы понимаете этот фильм, но в кинозалах его воспринимают как комедию, один из множества фильмов. Вы же, погрузившись в атмосферу критического анализа, видите, что "король-то голый", без одежд. Мы смогли это понять, встав на позиции обычной критики. Полагаю, что даже актеры ничего не знали: они неплохо развлеклись, а кто-то из них, возможно, сказал: "Ну, в такое никто не поверит". Разве не часто под видом вымысла нам говорят реальные вещи, в которые все равно никто не поверит?

Человек-изомастер

Во всем фильме единственным свободным и действительно великим человеком является главный герой, сыгранный Робертом Де Ниро. Конрад Брин входит в игру и выходит из нее, когда сам сочтет нужным, это большой человек, ум. Он — в эпицентре всей грандиозной проблемы. А кто он, этот человек? Чем он живет? О чем думает? Это маленький человек: он — не представитель системы, не глава банка или полиции. Он — никто: он — изомастер.

Он не работает: он всегда как бы случайно оказывается в нужном месте, но спокойно управляет всем, находясь все игры. Ему платят США, и он делает свое дело. Это он — великий персонаж, знаменательное событие, самое важное в этом фильме. Все остальное — обычное повторение.

У него нет пороков, женщин, о его жизни и о нем самом мы не знаем ничего. Он всегда свободен и выше всего окружающего; он всегда преобразует проблему в исторический оппортунизм. Тот, кто контролирует деньги, всегда обладает таким умом. Следовательно, речь здесь не идет о тех, у кого "есть деньги".

Конрад Брин — это человек, который всегда говорит о ценностях других, однако никому не известно, каковы его собственные ценности. Он манипулирует мнениями, делами других; он знает, что должен помочь президенту — он ему это обещал, — и спокойно свое обещание выполняет. Однако это человек, который стоит выше

372

секса, зависти, ревности, воровства: он превосходит всех, и создается впечатление, будто он владеет всем. В его реальном мире нет ничего такого, чего бы ему не хватало.

Он знает то, что ему нужно, и остается ко всему совершенно равнодушным. Он не появляется на страницах газет, не слушает, что говорят в парламенте и т.д., он лишь знает, кто какую роль играет: люди для него — обычный инструмент, он прекрасно умеет их использовать. Сталкиваясь с человеком, обладающим инициативой, он дает ему возможность действовать, он должен позволить ему действовать. То есть, лидер, видя, что дела идут вперед, должен предоставить им пространство. Брин пассивен, пока режиссер блестяще функционирует: он неподражаем при подготовке речи президента; но как только режиссер становится нефункциональным, Брин его безжалостно устраняет. Это было необходимо сделать, иначе были бы принесены в жертву миллионы людей, возникла бы коллективная гражданская катастрофа. Поэтому лучше устранить одного глупца, стремившегося исключительно к славе. Есть такой вид существования вещей, при котором в самом положении вещей уже заложена жизнь или смерть. Брин сказал ему, что, если тот не будет молчать, его убьют. На этом уровне власти продюсера необходимо убить. Не время заниматься моралью: сохранить жизнь одному глупому индивиду означало ввергнуть в кризис экономику миллионов и миллионов людей. То есть, смена президента влечет за собой замену директоров банков, хозяев заводов. Президент ведет за собой целую группу предпринимателей, победителей, людей. Он

— олицетворение огромной людской прослойки. Если бы правда вскрылась, это повлекло бы за собой величайший экономический упадок в стране — в данном случае, в США. И ради чего все это? Ради истины, которая никому не принесла бы ничего хорошего. Следовательно, важен, прежде всего, человек, а уже затем истина. О том же говорил и Христос: суббота сотворена для человека, а не наоборот⁹. Следовательно, институты важны настолько, насколько

⁹ Вышесказанное не означает, что я пропагандирую педагогику беспорядка,

— совсем наоборот. Дело в том, что, став великим, преодолев бесконечные экзамены общества, человек должен быть креативным, он не может продолжать всю свою жизнь преклоняться перед конституцией. Конституцию можно изменить, а вот кого действительно следует спасать, — так это человека.

373

они функциональны для человека. Великий политик всякий раз должен находить победное решение.

Итак, на высоком уровне существует только ум власти. Что это означает? Что в каждый момент, для каждой проблемы есть только одно действие, одно решение, функциональное для контекста.

Какое же решение наиболее функционально? То, которое дает наилучший результат с точки зрения порядка, благополучия, жизни. Несколько людей придется убить, но зато большинство останется живым, здоровым и обеспеченным. Если не применить функциональное решение, проблема убьет всех, поэтому необходимо с умом находить самое экономичное средство, которое сможет принести максимальный результат.

Кроме того, Конрад Брин отстаивает коллективные интересы. Поэтому на уровне чистой рациональности он последователен. У каждой логики — своя реальность, если попытаться их изменить, возникнет неразбериха. Однако самое главное во всем этом — чтобы действие было "политически корректным и законным".

Следовательно, *внешняя пассивность лидера — это проявление высшего ума*. Лидер должен вмешиваться, когда возникает проблема, и сохранять внешнюю пассивность, когда все функционирует. У человека-изомастера нет недостатков: он — решительное присутствие самополагания реальности. Более того, все, что происходит, оборачивается всегда ему на пользу. Ему удастся воспользоваться даже ситуацией с покойником: он создает образ героя, играя на недостатках, на доверчивости обычного человека, чтобы таким образом осуществить дело национальной важности.

Он не смотрит ни на женщин, ни на вино, ни на что-либо другое. Ему незнакомы провалы, и он никогда не думает о славе. В конечном итоге, он забирает то, что заработал, и уходит. Он сделал свое дело и сделает еще очень многое, потому что стоит появиться проблеме, как позовут его. Это человек, уже свободный от системы: он ее познал и может играть ею, когда и как ему заблагорассудится.

Как следует себя вести при встрече с таким, как он? Как можно предложить сделку изомастеру? *Вступать в деловые отношения с изомастером можно лишь в том случае, если удалось найти способ быть ему полезным в его проекте*. Либо же ему следует сказать: "Мне необходимо вот это, ты сможешь мне помочь? Бери себе

374

все, что хочешь". Только так с ним можно разговаривать, потому что в противном случае он уж точно ни за что не возьмется.

В сущности, встретив такого, как он, нужно раскрыть перед ним все карты: тогда дело удастся. Изомастер внутри обладает моралью, которая не позволяет ему вести с кем-либо нечестную игру. Это не мораль веры: это мораль реальности. То есть, в любых отношениях присутствуют определенные пропорции, и эти пропорции сразу же можно разглядеть. Любая вещь имеет свою цену, точно так же, как свою цену имеет и любой человек.

Глава десятая. Фантазия и фантастика

Звездные войны (эпизод первый)

Режиссер: <i>Джордж Лукас</i>	Сценарист: <i>Джордж Лукас</i>
В главных ролях: <i>Марк Хэмилл, Харисон Форд, Гэри Фишер, Дэвид Проузи, Алек Тиннесс</i>	Оператор: <i>Гильберт Тейлор</i>
Награды: <i>Премия "Оскар" в номинациях "Лучший сценарий", "Лучший художник по костюмам", "Лучший монтаж", "Лучший звук", "Лучшие спецэффекты"</i>	Композитор: <i>Джон Уильямс</i>
Производство: <i>Gary Kurtzperzoth Century Fox, США, 1977г.</i>	Длительность: <i>121 мин., цв.</i>
Сюжет: <i>группа повстанцев, возглавляемых принцессой Лейлой Органа (Фишер), оказывает сопротивление сверхвластям Галактической империи, пытаясь вывести из строя страшнейшее оружие - Черную Смерть. Им на помощь приходят молодой Лука, старый рыцарь-джигдай Оби-ван Кеноби и один циник с "золотым" сердцем (Форд).</i>	

Технология власти образа

Оставляя в стороне наигрыш и выдумки кинофильма, с его помощью я хочу объяснить то, как технология образа манипулирует поведением людей. Человеческое существо поначалу подвергается воздействию образа, а затем кладет данный образ в основание своей экзистенциальной реальности, вылепливает себя как индивида и члена социума. Каждый образ, создается ли он субъектом или только воспринимается им, сосуществует с человеком, становится структурой его истории.

376

Титры, предваряющие кинокартину, повествуют о той истории, которая впоследствии развернется перед нами на экране: "Наступила эпоха звездных войн. Гражданские корабли повстанцев, разгромив секретную базу, одержали свою первую победу...". В этих словах выражен момент бессознательной формализации дальнейших событий.

Индивид является не только носителем, но и "телетайпом" повседневной реальности, поскольку отчасти испытывает ее на себе, отчасти сам формирует в других людях. Изобретение стратегий, призванных устранить внешние опасности и трудности с помощью врачей, психологов, шаманов, полиции, священников, адвокатов, коммерсантов, профессионалов всех мастей происходит с опозданием. Необходимо опережать явления, побочные и второстепенные по отношению к центру действия, расположенному в образе, который навязчиво воспроизводится субъектом на нейронном уровне. Недостаточно сказать, что образ задает общий тон психоэмотивной семантики: образ буквально отпечатывает реальность, окружающую субъекта.

Власть над собственным существованием, руководствующаяся требованиями здорового эгоизма, возможна только тогда, когда субъект способен изменить или аннулировать образ, который автоматически и неуловимо прокручивается в его психике.

Образ может быть внедрен по четырем каналам: 1) системой социального образного ряда (печать, культура и т.п.); 2) семантикой другого человека; 3) историей собственной жизни; 4) беспочвенными измышлениями (субъект фантазирует, выдумывает миф, создает идеал, самовлюбленно мечтает и затем расплачивается за это).

Образ всегда связан с верой: субъект профилирует фантазию и вкладывает в нее свою веру. Это верование не возникает в силу сознательного волеизъявления, потому что осознанные проявления воли всегда слабы; необходимо подключить весь квант бессознательного для того, чтобы наделить образ властью создания истории, властью экзистенциального действия. "Вера" — это взаимное соответствие, синхронность между отправителем и получателем, это прямое включение: верующий настолько повязан этой идеей, что его жизнь настраивается на волну получения данных образов.

Религии всех времен всегда звали к свободной интенции ума, к образу, желанному, выбранному, тобой возлюбленному. Не важен

377

мотив, по которому субъект выбирает определенный образ: главным является то, что образ функционирует, начинает действовать. Поэтому для того чтобы избежать некоторых аспектов социального, биологического, исторического ада, в котором зависло человечество, необходимо уметь аннулировать образ, восседающий в головном мозге.

Прежде всего, следует выявить рефлексивную матрицу, по причине которой субъект состоит в симбиозе с заданными координатами и именно с оглядкой на них, в согласии с совершенной технологией¹ образа психосоматически выстраивает собственную реальность.

Вся логистика нашего сознания представляет собой машину, а не дух. Рациональность является тем инструментарием, которым пользуется онто Ин-се в целях адаптации к химическо-материальной типологии кванта психики, спроецированного в земное пространство. Когда мы говорим о комплексах, о мониторе отклонения, сознании и воле, то остаемся на уровне процессов, воплощающих директивы интенциональности, которая создает свои собственные иллюстрации в рамках обстоятельств этой планеты. Но пока мы пребываем на этом уровне, нам неведома чистота онто Ин-Се.

Голографическая проекция в виде принцессы Лейлы, молящей о помощи ("Помоги мне, Оби-Ван Кеноби, ты моя единственная надежда..."), становится стартом исторической реальности юного Люка, попавшегося на крючок из-за своего любопытства ("Что это такое?.."). Голограмма — это даже не отражение в зеркале, потому что в зеркальном отражении существует нечто, что отражает. Следовательно, нет даже данности зеркала, нет квантовых вариаций, но только голографические. Реальность может создавать другую реальность без того, чтобы измениться в самой себе. Голограмма задает реализм событий, которые произойдут с Люком.

Каждый человек руководствуется подобным голографическим образом, следует сценариям, опирающимся на рефлексивную матрицу, и тем самым совершает собственный тематический отбор: типологическая специфичность языка возбуждает соответствующие ему смыслы. Субъект идентифицирует себя на основе рефлексивной матрицы, в него спроецированной. Отождествив себя с опреде-

¹ "Технология" в смысле процессов, происходящих на молекулярном уровне в металлоконструкциях.

378

ленным образом, субъект будет отбирать все то, что придает ему квантовую конкретность в пространственно-временном измерении.

Образ лежит в основе типологии мыслей, аффектов, эмоций, вкуса, чувств, предпочтений — всей множественности черт, характерных в большей или меньшей степени и составляющих психологическую идентичность каждого из нас. Проприоцептивное восприятие каждого человека определяется образом, доминирующим в поведенческой логике индивида.

Если сопоставить такое положение вещей с нашей повседневностью, станет очевидным, что сам субъект пестует свое несчастье, свою болезнь, свою несостоятельность: человек постоянно сталкивается в своей жизни именно с тем, что навязчиво покручивает в своем уме (в фантазии, в сознании, в комплексе, в сновидениях).

Моя клиническая практика позволяет утверждать, что ничего плохого не может случиться, если субъект не выбрал определенные образы. Онтопсихологический анализ показывает, что, сам того не ведая, субъект нажимает на кнопку и вызывает процессы, искажающие его существование. Субъекту неизвестна весомость образов, неведомы последствия их действия. Кроме того, образы претворяются в жизнь в контексте других образов, и потому выхода из рабства не видно. Выбраться из глубин образа можно лишь с помощью специалиста, или техника, способного указать дорогу к восстановлению. Неотъемлемым условием освобождения от гнета образа является расположенность закрепощенного субъекта к совершению метанойи.

Поэтому не следует полагать, что достаточно подумать о каком-то событии, и оно действительно произойдет. Претворение образа в реальную данность происходит, только если в нем формализуется весь бессознательный квант субъекта. В настоящее время только монитор отклонения и стереотипы способны увлекать за собой открытый потенциал бессознательного. Они располагают арсеналом необходимых средств для установления контакта, закрепления и утверждения себя в бессознательном, что и приводит к реализации внедренного образа.

Фильм повествует о фантастических событиях, разворачивающихся в космическом пространстве, но фактически его действие

379

сводится к маневрам в туннелях: перед нами зияют пещеры бессознательного, мелькают типичные образы наших снов.

Бессознательная мотивация может воплотиться как на телесном уровне, вызывая регистрируемые медициной изменения, так и в историческом, политическом, экономическом, социальном, юридическом плане. Большая часть физически здоровых людей сталкивается с патологической соматикой в виде постоянной агрессии юридического характера. Все проявления тоски и страха, в которых врачи усматривают проекцию невроза, в реальности представляют собой сгустки пассивности субъекта, не владеющего ключом решения проблем. Только лидер может распоряжаться этим ключом; для того чтобы обладать точной волей, необходимо знать, чего хотеть (предмет воления) и как хотеть (какими должны быть волеизъявления).

В первую очередь, субъект должен ориентироваться на выстраивание собственного благополучия, прийти к удовлетворению своих потребностей, достичь нормальной реализации. Добившись этого и не исследуя до бесконечности бессознательное и матрицу (исследование ради исследования никогда не приведет к цели), необходимо суметь аннулировать образы, которые возникают иногда без всяких на то оснований, иногда в силу повторения цикла, иногда по ассоциации, вызванной телевидением, прессой, словом, индивидами и т.д. Это ассоциации, которые точный субъект отследит по неожиданно возникающей неуверенности. Речь идет о том, чтобы устранить эти образы в фантазии. Если субъекту не удастся стереть образы, значит он сам, в сокровенных глубинах своего внутреннего мира, постоянно культивирует контакт с ними.

Следует изгонять из своего мозга все призывы, которые не приносят экзистенциальную выгоду в данный момент. Любой образ, фантазия, манифест, фотография, фильм, песня, музыка, танец, одежда, открытка, цветок...: все может придать специфический облик, характер энергии.

Конечно, недостаточно стереть образы в своей фантазии. Прежде всего, необходимо располагать экзистенциальными условиями освобождения, не быть зацементированным в той ситуации (окружение, работа, человек), которую сноведения обличают как проникновение негативной семантики, приводящее к регрессивным для

субъекта последствиям. Нет надобности бороться с другим человеком, и нет смысла в бегстве от него. Достаточно изменить самого себя. Несчастья одолевают субъекта до тех пор, пока он позволяет им случаться, сам ожидает лишений. Борьба с другим человеком превозносит и усиливает патологическую идею: чем больше вы преследуете зло вне себя, тем больше патологическое начало отравляет ваше нутро. Стержень экзистенциальной техники состоит именно в этом: аутогенез осуществляется изнутри, от собственной сокровенности.

Этот кинофильм интересен, поскольку демонстрирует то, как образ бесконечно воспроизводит историю. Мне понравилась фраза, сказанная лордом Фернером Оби-Ван Кеноби: "Ты не должен был возвращаться". Истинный учитель никогда не возвращается к прошлому. Оби-Ван Кеноби повернул назад и потому погиб.

Антонио Менегетти Кино, театр, бессознательное Том 1

Научное издание

Перевод М. Родик, Е. Ус, Ю. Ошемкова, Е. Лютикова

Редактор В. Заведеева

Компьютерная верстка А. Кунец

Изд. лиц. 00013 от 16.08.99. Подписано в печать 14.09.2001 г. Формат издания 70х100 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Кудряшов. Усл. печ. л. 24. Тираж 2000. Цена договорная.

ННБФ «Онтопсихология». 103050 Москва, ул. Тверская, 22

По вопросам приобретения книг просим обращаться по тел. (095) 722-95-95, 250-27-56

e-mail: onto@onto.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 4532

Антонио Менегетти доктор философии, психологии и социологии, академик нескольких международных и национальных Академий;

- неоднократно награжден почетными дипломами различных правительственных, научных и культурных организаций;

- вице-президент Международной академии информатизации при ООН и президент Международной ассоциации Онтопсихологии, входящей в состав Экономического совета ООН;

- основоположник науки онтопсихологии, которую сегодня преподают во многих государственных университетах мира и которую применяют в области психологии, психиатрии, медицины, экономики, политики, философии, эстетики;

- профессор университета, психолог, клинический психотерапевт, ученый. преуспевающий предприниматель, организатор шестнадцати международных научных конгрессов и президент I Всемирного конгресса по Онтопсихологии в Москве;

наследник великих мыслителей эпохи Возрождения;

уникальный музыкант, владеющий особой техникой, композитор, пианист, на концерты которого собирается интеллектуальная элита всей Италии, член Сената Международной Академии искусства.
