

ПСИХОАНАЛИЗ КИНО

Герой нашего времени: бунтарь без Эдипа

Д. В. Нецадим

Нецадим Дмитрий Владимирович – кандидат биологических наук, доцент НГУЭУ¹, медицинский (клинический) психолог, психоаналитически ориентированный психолог.

Каждое поколение имеет своих героев. В настоящее время сложно однозначно сказать, кто герой нашего времени. Это можно сделать спустя какое-то время, обернувшись назад и оценив общую картину прошедшего. К примеру, иконой 90-х годов в России стал герой в лице интеллектуального киллера Данилы Багрова в фильмах «Брат» и «Брат-2» Алексея Балабанова (1959–2013), спасающего весь мир от вырождающегося капитализма. Возможно, одним из героев прошедшего миллениума мог быть Стив Джобс (1955–2011), который буквально заразил всю планету «яблочными технологиями». В настоящее время можно говорить о том, что в связи с быстрорастущим технологическим прогрессом современный человек стал больше дистанцироваться и виртуализироваться. Он меняется, и вместе с ним меняется и конфигурация его психики. Чтобы понять современное поколение (как принято в обыденной речи называть «миллениалов» и «хоумлендеров»), можно обратить свой взор в прошлое. Как писал Жак Пеше (1758–1830) от имени французской портнихи Розы Бертен (1747–1813) в своих мемуарах о сменяющейся моде, «все новое – это хорошо забытое старое». Поэтому в данной статье мы обратимся к киноленте Николаса Рэя (1911–1979) «Бунтарь без причины» 1955 года, в которой легендарный актер трех ролей Джеймс Дин (1931–1955)² сыграл главную роль бунтаря, воплотив в кинематографе образ бунтарского духа последующих поколений. Рассмотрим данный фильм с точки зрения клинического и прикладного психоанализа для лучшего понимания современного общества молодых людей, а также чтобы попытаться сформулировать: какого героя нашего времени требует сейчас мировая культура?

Ключевые слова: теория поколений, облако культуры, бунтарь, Эдип, невроз, психоз, перверсия, пограничность.

¹ Новосибирский государственный университет экономики и управления (НГУЭУ, Нархоз).

² Джеймс Дин исполнил три яркие роли в американском кинематографе: роль Кэла Траска в «К востоку от рая» (реж. Элиа Казан, 1953), Джима Старка в «Бунтаре без причины» (реж. Николас Рэй, 1955) и Джетта Ринка в «Гинате» (реж. Джордж Стивенс, 1956). 30 сентября 1955 года около города Шолэм (округ Сан-Луис-Обиспо, штат Калифорния, США) Джеймс Дин погиб в автомобильной катастрофе по причине быстрой езды, к которой пристрастился после съемок в фильме «Бунтарь без причины». В 2001 году вышел в прокат байопик о жизни актера – «Джеймс Дин» (реж. Марк Райделл, 2001).

«– Сейчас не те времена.
– Времена всегда одинаковые! Прежде чем что-то получить,
нужно заслужить, заработать!»
«Москва слезам не верит» (реж. Владимир Меньшов, 1973)

«Вы все отрицаете, или, выражаясь точнее, вы все разрушаете...
Да ведь надобно же и строить». Николай Петрович Кирсанов.
«Дети чувствуют, кто их любит». Дуняша.
И. Тургенев. «Отцы и дети»

Этимология названия фильма. Оригинальное название фильма на английском языке – *The Rebel Without Cause*. Название было позаимствовано из книги американского психоаналитика Роберта М. Линднера (1914–1956) «Бунтарь без причины: Гипноанализ криминального психопата» (*Lindner, 2014*), в которой автор исследовал проблемы гипноанализа малолетних преступников. Необходимо отметить, что содержание книги стало основой для будущего сценария про банды малолетних преступников в школе. Рассмотрим этимологию слов, входящих в оригинальное англоязычное название фильма. Первое слово «rebel» происходит от старофранцузского «rebelle», которое является заимствованием из латинского «*rebellis*» – «возобновляющий войну» (букв.), то есть мятежник или бунтарь, которое восходит к латинскому глаголу *rebellare* (*re + bello* – постоянно возобновлять войну)³. Соединительный союз «without» подчеркивает связь объекта с *внешней* реальностью. А слово «cause» также имеет старофранцузское происхождение, восходящее к латинскому «*causa*» – «мотив» или «причина». В русскоязычном прокате фильм был переведен как: «Бунтарь без причин», «Бунтарь поневоле» и «Бунтарь без идеала». Первый перевод дословно повторяет значение оригинального названия, тогда как второе и третье названия являются уже вольной художественной адаптацией. Второе отражает контекст принуждения и несвободы выбора, тогда как третье маркирует экзистенциальное одиночество «байроновского героя» (экзистенциальная тревога). Можно сделать предположение, что в киноленте пойдет речь о малолетних бунтарях, протестующих без явной внешней причины. Что это за такие бунтари, почему и против кого они бунтуют? Фильм был снят в 1955 году и отражает жизнь молодежи в послевоенное время в США, в середине 50-х годов. Подростки и молодые люди представляют собой так называемое «тихое поколение».

Цикличность поколений. В 1991 году Ульям Штраус (1947–2007) и Нил Хау (р. 1951) опубликовали совместное исследование последовательности поколенческих биографий в США в книге «Поколение» (*Strauss, Howe, 1991*). Они обнаружили, что на протяжении пяти столетий можно

³ Educalingo: Словарь для любознательных людей. [Электронный ресурс]. Дата обновления: 08.11.2021. URL: <https://educalingo.com/ru/dic-en>.

определить цикличность смены четырех последовательных поколений. Идея о цикле повторяющихся поколений не нова. Например, арабский мыслитель Ибн Халдун (1332–1406) отмечал цикличность развития государственности у кочевников. По его мнению, к власти приходили сильные правители, обеспечивающие особые узы сплоченности племени, но после государственный ансамбль, как правило, слабел, и в течение примерно трех поколений правящая династия приходила в упадок из-за изнеженности и расточительства сменяющихся потомков правителей (Теория и методология истории, 2014). Данную мысль также можно встретить при исследовании современных династий самых богатых людей в мире – например, семьи Ротшильдов и Рокфеллеров (Мортон, 2010; Фурсенко, 1968). Первое поколение наработывает капитал, второе поколение им распоряжается, третье поколение, как правило, банкротится, а четвертое живет в кризисе, пока цикл вновь не повторяется. По этой причине сосредотачивать все финансы и власть в руках одной только семьи является не самым благоразумным решением.

В теории Штрауса – Хау говорится, что общество проживает череду социальных событий (*Strauss, Howe, 1991*): *Подъем, Пробуждение, Спад и Кризис*. В среднем правление одного поколения составляет 20 лет, таким образом один полный цикл – это примерно 80 лет (что является средней продолжительностью жизни в настоящее время). Авторы использовали *архетипы*, маркирующие каждое из четырех сменяющих друг друга поколений: *Пророк, Странник, Герой и Художник*. Первое поколение – **Пророки**. Дети данного поколения рождаются в конце эпохи Кризиса, во время оживления жизни общества и поиска консенсуса по поводу нового социального порядка. В юном возрасте они избалованны, а в совершеннолетнем они становятся молодыми эксцентричными предвестниками Пробуждения. В середине жизни они сосредотачиваются на морали и принципах, а в старости на правах старейшин руководят Кризисом. За Пророками следует поколение **Странников**, которые рождаются в эпоху Подъема, время социальных идеалов и духовных исканий, когда молодые люди яростно критикуют устоявшийся порядок. Странники растут незащищенными детьми в период Пробуждения. В совершеннолетнем возрасте они – это отчужденные молодые люди эпохи Постпробуждения. Впоследствии становятся прагматичными взрослыми лидерами в Кризис, а старость встречают с большим запасом жизненных сил. Вслед за Странниками следует поколение **Героев**. Они рождаются после Пробуждения, во время социального Спада, в период индивидуального прагматизма, уверенности в своих силах и невмешательства. Герои растут очень оберегаемыми детьми Постпробуждения, достигнув совершеннолетия становятся оптимистами, ориентированными на интересы группы. Во время Кризиса становятся энергичными и чрезвычайно уверенными в себе, в старости превращаются в политически могущественных пожилых людей, встречающих очередное Пробуждение. И четвертое – это поколения **Художников**. Они рождаются после Спада во время Кризиса, когда серьезные угрозы упрощают социальные и политические процессы в пользу общественного консенсуса. Взрослые, занятые Кризисом,

чрезмерно оберегают данных детей. Последние достигают совершеннолетия социализированными приспособленцами в посткризисном мире. В среднем возрасте они становятся взрослыми лидерами, ориентированными на активную деятельность во время Пробуждения. В конце жизни превращаются в пожилых людей в эпоху Постпробуждения.

В киноленте «Бунтарь без причин» представлены три поколения цикла «Великой силы» (1860–1942) и одно поколение цикла «Миллениума» (1943–2012) в США. Юные молодые люди, которым примерно по 16–18 лет, – это поколение Художников, названное «тихим поколением», рожденные с 1928 по 1942 год, в период Великой депрессии и Второй мировой войны (Кризис). Их родители – представители «великого поколения» Героев, рожденные с 1901 по 1927 год, в период Первой мировой войны и сухого закона (Спад). Представители прародителей – это «потерянное поколение» Странников, рожденные с 1883 по 1900 год, в период реконструкции Юга и позолоченного века в США (Подъем). Между прочим, как раз данное поколение стало наиболее известно всему миру благодаря творчеству писателей Эриха Мария Ремарка (1898–1970) и Эрнеста Хемингуэя (1899–1961). Также в фильме можно увидеть совсем юных представителей поколения «беби-бумеров», рожденных в период с 1943 по 1962 год, в эпоху экономической и общественно-политической стабильности, названной РахАмеригана (Подъем). Таким образом, три главных героя фильма – Джеймс Старк (роль которого исполнил Джеймс Дин), Джуди (Натали Вуд) и Джон Кроуфорд (Сэл Минео) – являются представителями «тихого поколения». Как раз это поколение Художников, которые вместе с «беби-бумерами» станут основной силой бунтарского духа будущей культурной революции молодых людей во всем мире, начиная с 1968 года.

Необходимо отметить, что данный фильм является актуальным на сегодняшний день также с той точки зрения, что современные молодые люди, рожденные в период с конца 1990-х по 2012 год, также являются поколением Художников, названных «поколением Z». Хотя теория Штрауса – Хау была сформулирована на материале истории англо-американского народа, она получила широкое распространение во многих странах, в том числе и в России. По мнению Евгения Шамиса, смена поколений проходит практически в одном режиме по всему миру, так как современный мир характеризуется всеобщей индустриализацией, глобализацией и капитализацией (Короленко, Дмитриева, 2009). Далее предлагаю рассмотреть каждого из главных героев фильма «Бунтарь без причины», которые впервые встретились в полицейском участке (*рис. 1*), с точки зрения теории клинического и прикладного психоанализа. Неподготовленному читателю (далекому от теории психоанализа) может показаться, что автор данной статьи чрезмерно патологизирует личность каждого персонажа. Однако здесь важно упомянуть концепт «частного безумия» (или «белого психоза»), предложенный французским психоаналитиком Андре Грином (1927–2012) (*Green, 2005*), который видел в «странностях» людей скорее возможность компенсировать внутриличностный конфликт и сохранить целостность психики, нежели



Рис. 1. Сцена, где впервые трое главных героев – Джеймс, Джуди и Джон – встречаются в полицейском участке после празднования Пасхи. Кадр из к/ф «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рэй, 1955)

констатацию психиатрического статуса. Речь пойдет не о психопатологии молодых людей, а о том, как функционирует их психика в возможности реализовать судьбы их бессознательных влечений.

Джуди и ее «невроз». Все три героя истории случайно пересекаются в полицейском участке в ночь дня празднования Пасхи. Джуди – это яркая девушка в красном пальто и платье, с яркой красной помадой на губах. Причиной ее ареста стало подозрение в проституции из-за того, что несовершеннолетняя девушка бродила ночью по улице. На допросе она плакала и закатывала истерики, обвиняя отца то в безразличии, то в жестокости: «Он (отец) меня ненавидит. <...> Он посмотрел на меня так, как будто я самое отвратительное создание во всем мире. Ему не нравятся мои друзья. Ему вообще ничего не нравится. И он называл меня... назвал меня грязной шлюхой! Мой отец! <...> Он, может, и не хотел, но вел себя так, как будто я и есть шлюха. Мы собрались вместе. Мы хотели отпраздновать Пасху. Ничего не предвещало ссоры в этот день. Ничего особенного. Надела свое новое платье. Я вышла... Он ударил меня по лицу! А потом начал стирать мою помаду с губ. Мне казалось, что он сотрет все мое лицо. И я выбежала из дома». С точки зрения клинического психоанализа, случай Джуди можно отнести к *истерическому неврозу* (Фрейд, 2020b). В ее действиях много соблазна, а внутриличностный конфликт проявляется по принципу «Я хочу, но не имею права». Объектом ее инцестуозных желаний является фигура отстраненного отца, а мать выступает в роли ненавистной соперницы, к которой девушка испытывает ревность. Скрытыми желаниями девушки являются как раз стать «шлюхой» для своего отца и увести его от стареющей матери. Накал данного конфликта снижает наличие младшего брата, который забирает часть внимания матери на себя и проявляет самые нежные чувства к старшей сестре, что выражено в его словах: «Привет, симпатяга! Привет, мой пирожок, моя сладкая!» Офицер по делам несовершеннолетних

Рэй Фремик (Эдвард Платт) дает следующую генетическую интерпретацию действиям Джуди, которые привели ее в полицейский участок: *«Поэтому вы шатались по улице в час ночи, чтобы провести свой досуг с мужчиной? <...> Может быть, вы думали, что таким образом сможете вернуться к отцу, если вы с ним не так близки, как хотели бы быть? Может, это и есть тот путь, чтобы привлечь его внимание. Вы думали об этом?»* На что Джуди ответила «установкой»: *«У меня никогда не будет хороших отношений ни с кем»*, – а после закатила очередную истерику, как только узнала, что за ней придет не отец, а мать. В доказательство гипотезы об истерическом неврозе можно привести семейную сцену, когда Джуди спустилась к ужину, напомнила отцу, что он что-то забыл, и быстро поцеловала отца в губы. Отец отпрянул и выразил свое неудовольствие действиями взрослой дочери: *«Что с тобой? Ты слишком стара для поцелуев. Я думал, что ты уже давно не делаешь этого»*. Последующая попытка поцеловать отца кончилась пощечиной и ночным побегом дочери из дома (рис. 2).

В старшей школе Джуди вела себя вызывающе. Она часто ночью сбегала из дома, курила сигареты и встречалась с местным главарем банды Баззом Гандерсоном (Кори Аллен). Главный герой Джеймс заметил яркую Джуди еще в полицейском участке, где подобрал ее зеркальце с рисунком из ромашек на голубом фоне, которое девушка впопыхах оставила там. Наутро оказалось, что Джуди живет с семьей в соседнем доме, и Джеймс попытался познакомиться с ней. Джуди вела себя неприветливо, в ответ на проявление внимания молодым человеком сказала ему прямо в лицо: *«Мне кажется, ты настоящий слабак»*. В последствии она подстрекала своего парня на драку с новичком в планетарии: *«Ну что, поборешься за меня?»* Джуди прямо на глазах становилась более активной, когда видела, как молодые люди борются между собой *как будто*



Рис. 2. Сцена, где Джуди второй раз целует отца перед тем, как сбежать из дома. Кадр из к/ф «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рэй, 1955)

из-за нее. Сцена «куриных бегов» (так назывались опасные ночные гонки на краденых машинах на обрыве, когда нужно успеть выскочить на полном ходу из автомобиля) – тому доказательство. На старте девушка демонстративно ухаживает за Баззом (подаёт ему щепотку земли для рук, целует в губы и желает удачи) и тут же повторяет этот же поведенческий рисунок с Джеймсом, но без поцелуя. Она является центром их общего внимания и борьбы. Джуди выступила также в качестве сигнала к старту, когда взмахом рук обозначила начало опасной гонки (иллюзорный контроль мужского либидо). В попытках нравиться парням можно увидеть, как искажается ее лицо, как только она касается взглядом своих губ в зеркальной поверхности (отвергающий взгляд отца). Неистовое желание заполучить отцовский фаллос встречается с постоянным отвержением. В поступках Джуди также можно уловить конфликт половой идентичности – кто она: женщина или мужчина? Дома она пытается быть пайнкой, а стоит ей выйти за дверь, как она становится своей противоположностью. С учетом второй топике австрийского психоаналитика и отца психоанализа Зигмунда Фрейда (1856–1939), невроз девушки является результатом конфликта между инстанциями психики: Я и Оно (Фрейд, 2020а; 2020с). По топике французского психоаналитика Жака Лакана (1901–1981) это область *символического*, «S» (Лакан, 2014). А ведущим механизмом сборки психики и судьбы влечений является *вытеснение*.

Ситуация кардинально меняется после трагедии, когда Базз не смог из-за зацепившегося за ручку двери рукава куртки вовремя выскочить из автомобиля. Машина разбивается со взрывом. Девушка в эту же ночь быстро влюбляется в Джеймса, который возвращает ей потерянное зеркальце. В данном случае зеркальце – это *parsprototo* (лат. «часть вместо целого») или «переходный объект» (Винникотт, 2017). Он символизирует заботу и внимание, с которым Джеймс ухаживает за строптивой девушкой, – то внимание, которого девушка ждет от отцовской фигуры: Джуди после признается, какие парни нужны девушкам: *«Мужчина, который может быть ласковым и приятным. Тот, кто не убежит, когда ты будешь в нем нуждаться. Это и значит быть сильным»*. В отличие от Базза Джуди начинает бояться за жизнь Джеймса, когда тот решает сдать полицию: *«Он не должен брать вину на себя! <...> Никто не ведет себя искренне»*. Важно отметить, что события всего фильма происходили как в настоящей древнегреческой трагедии – практически в течение одного дня, в одном пространстве (городка) и объединены одним общим действием (Аристотель, 2018). Влюбленность Джуди в парня, которого она знает меньше, чем сутки, говорит больше о *переносном* характере ее чувств, смещенных с отцовского родительского объекта на Джеймса. В истории речь идет преимущественно о *треугольнике отношений*, разыгрываемом между тремя молодыми людьми: Джуди, Джеймсом и Джоном. Для Джуди Джеймс выступил в роли отцовской фигуры, а Джон – в роли материнской. Влюбленная девушка начала ревновать Джона к Джеймсу, выпрашивая у первого, как долго они знакомы. Впоследствии она инфантилизировала фигуру Джона, снижая свою

ненависть к материнскому объекту, глядя его по голове, как младшего брата в особняке, где молодые люди спрятались, сбежав ночью все вместе из дома. В итоге Джуди была взволнована тем, являются ли ее чувства к Джеймсу настоящими: «Я кого-то люблю. Все это время я искала того, кто сможет полюбить меня. А теперь я кого-то люблю. Это так просто. Почему это так легко? <...> Я люблю тебя, Джим. Я правда тебя люблю!» Джеймс ответил Джуди словами: «Ну что ж... Я рад!» – и поцеловал девушку в ответ.

Джон Платон Кроуфорд и его «психоз». Джон – на вид худой, замкнутый и неразговорчивый подросток итальянского происхождения в строгой школьной форме (брюки, рубашка, жилет и галстук). Молодой человек в участке все время мерз, что побудило Джеймса дважды предложить ему свой пиджак. Джон молча проигнорировал оба предложения незнакомца. К тому же в участке он был не один – его сопровождала чернокожая няня, которая обычно присматривала за ним, пока мать была в отъезде. Причина его ареста – убийство щенков: молодой человек перестрелял щенков из пистолета, который взял у матери в ящике. В ходе диалога со следователем мы узнаем, что у Джона есть кличка Платон, и некоторые другие фрагментарные подробности о его личности. Однако их диалог сложно назвать полноценным, так как на вопросы следователя Джон отвечал неохотно и уклончиво, а няня каждый раз брала инициативу в свои руки и отвечала за Джона. Она также поучала молодого человека, как необходимо вести себя в той или иной ситуации со взрослыми людьми. Джон сразу выдал «установку» на предложенную ему следователем помощь: «Никто не сможет мне помочь!» Подросток жил один с няней, так как было сказано, что его мать часто бывала в разъездах, а отец давным-давно жил отдельно от них. До того как родители разошлись, он часто сбегал из дома, а они его каждый раз возвращали домой. Причиной побега были частые ссоры между родителями. Также мы узнаем, что у Джона в день Пасхи был день рождения. Следователь настоятельно рекомендовал парню обратиться к психологу. Однако позже мы узнаем, что Джон посещал какое-то время «мозгоправа», пока мать не прекратила эти сеансы, сославшись на финансовые трудности. Тем не менее это не помешало ей в очередной раз оставить сына и отправиться в поездку на Гавайи.

В общении Джона с Джеймсом и Джуди видно, что парень – патологический врун. Каждый раз он придумывал другую легенду своему отцу: то он «большая шишка в Нью-Йорке», то он «героически умер в Китайском море». В его высказываниях проявилась резкая *амбивалентность*, шатания от ненависти к любви и наоборот. Кличка парня Платон может навести нас на мысль, что Джон часто фантазирует и моментами теряет связь с окружающей реальностью. В связи с этим на ум приходит ассоциативная связь с «платоновской пещерой», где прикованные в пещере люди пытались представить по теням на стене, что происходит вне пещеры (Платон, 2020). Его поступки и облик выдают черты вычурности и «странности». Джон носит носки разного цвета, красный и синий, – что перекликается с красным цветом красной куртки Джеймса и синим цветом джинсов

героя. Джон также на удивление быстро привязался к Джеймсу. В школе он сразу узнал того незнакомца, который в полицейском участке дважды предлагал ему свой пиджак. Также мы можем обратить внимание, что на дверце шкафчика висит фотография американского актера Алана Лэдда (1913–1964), который был популярным в 1940–1950-е годы в США. Он снялся в двух ярких картинах: это один из ранних фильмов в жанре нуара «Оружие по найму» (англ. *This Gun for Hire*; реж. Фрэнк Таттл, 1942) и ближе по времени к фильму вестерн «Шейн» (англ. *Shein*; реж. Джордж Стивенс, 1953). Знакомство с этими фильмами может помочь лучше понять, какие желания реализовались в образе данного актера.

В первом фильме А. Лэдд играет роль хладнокровного наемного убийцы по кличке Ворон, который проявлял мягкость к кошкам. В кульминационный момент киноленты герой рассказал девушке, которая ему помогала уйти от полиции, сон, раскрывающий секрет его прошлого: *«Я читал где-то слова одного доктора – психо-как-то-там. Если рассказать свой сон, то никогда его больше не увидишь. Правда? <...> Женщина. Мне снится женщина. Она была меня: "...чтобы выбить из меня дурную кровь", – говорила она. Моего старика повесили. Мать умерла сразу после этого. Я стал жить с этой женщиной, своей теткой. Она была меня с трех лет до четырнадцати. Однажды она увидела, как я потянулся за шоколадом. Она берегла его для пирога. Жалкий кусок шоколада! Она ударила меня раскаленным утюгом. Размозжила мне запястье. Я схватил нож и всадил ей его... прямо в глотку! На меня навесили ярлык "Убийца". Запрятали в исправительную школу и снова стали бить. Но я рад, что убил ее»*. В фильме «Бунтарь без причины» режиссер явно цитирует некоторые сцены из «Оружия по найму», перенося образ «странности» киллера на Джона. Молодой человек, перед тем как сбежать из дома, читает, а затем разрывает на кусочки очередной чек на алименты от матери и достает спрятанный под матрасом пистолет. Киллер Ворон также, перед тем как отправиться на дело, читает письмо и потом достает спрятанный пистолет (рис. 3). Во втором фильме актер А. Лэдд играет стрелка Шейна без прошлого, который появляется в небольшом городке, где фермеры боролись с нападением со стороны скотоводов. А после того как герой помогает фермерам, он исчезает в неизвестном направлении. Данный образ является положительным: героический, стойкий, отважный и смелый. В нем угадывается образ главного героя «Бунтаря» – Джеймса Старка, который пытается заботиться об угнетенных. Вероятнее всего, Джон идентифицирует себя с образом Ворона, который борется с преследующим его несправедливым миром, а на Шейна проецирует часть своих желаний как на положительную отцовскую фигуру (проективная идентификация).

С точки зрения клинического психоанализа, случай Джона можно отнести к психозу (Фрейд, 2006). С учетом второй топике З. Фрейда психоз молодого человека является результатом конфликта между Я и внешним миром (Фрейд, 2020с). По топике Ж. Лакана данный случай лежит в области *реального*, «R» (Лакан, 2014). А ведущим механизмом сборки психики и судьбы влечений является *отрицание*, что впоследствии Ж. Лакан назвал *форклюзией* (или *отбрасыванием*). Джон демонстрирует явный



Рис. 3. Сцена, где Джон достаёт спрятанный пистолет из-под матраса, перед тем как сбежать из дома. Кадр из к/ф «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рэй, 1955)

нарциссический тип переноса, так как его либидо катектировано преимущественно на нем самом, а не на других объектах (нарциссическое расширение). Он быстро влюбляется в Джеймса и предлагает ему переночевать у него дома, а после предлагает ему позавтракать, как если бы тот был его отцом, на что Джеймс отвечает Джону: «Ты под кайфом, что ли? Слушай, увидимся утром, хорошо?» Но отталкивание не останавливает Джона, и он записывает в свою записную книжку номер дома Джеймса (частичный переходный объект). Впоследствии трое членов банды по данной записной книжке узнают, где живет Джеймс. Чувствуя свою вину и опасность, Джон бросается спасать вновь обретенного «отца». Трое сбежавших подростков уединяются в заброшенном особняке, где происходит разыгрывание семейной ситуации Джона. Джеймс выступает в роли идеализированной отцовской фигуры, а Джуди – в роли ненадежной материнской, к которой Джон проявляет амбивалентные чувства. В ходе влюбленной беседы между Джеймсом и Джуди Джон засыпает, а пара уединяется, отправившись в дом посмотреть спальни. Спящего Джона застают трое хулиганов из школьной банды, что вызывает у первого «бредовое» восприятие происходящего. «Родители» его бросили, а опасный мир хочет убить его и его «отца». Убегая от погони, он застрелил одного из хулиганов, а после чуть не убил и самого Джеймса: «Я перепутал тебя с другим. Ты не мой отец!» Джон также пытался напасть на полицейского и после укрылся в планетарии. Только Джеймсу удалось установить контакт с Джоном – в попытке уговорить его выйти из укрытия. Прибегнув к небольшой уловке, Джеймс вытаскивает обойму из пистолета, вернув оружие его владельцу. Однако яркий свет прожекторов от полицейских машин пугает мальчика, и тот бежит на поражение.

Джеймс «Джим» Старк и его «перверсия». Джеймс является центральным персонажем киноленты «Бунтарь без причины». Фильм начинается с первого кадра, где этот молодой человек в костюме пьяный

валялся на дороге и играл с игрушечной обезьянкой с тарелочками в руках. Он нежно перебирал ее в руках, после уложил и накрыл рядом лежащими листом газеты и сам тут же рядом лег, укутавшись в пиджак. В этом видно его желание заботы и заботиться. Далее Джеймс оказался в полицейском участке. Он являлся постоянным нарушителем порядка: просил оставить ему игрушку, имитировал звуки серены, кричал на родителей, которые пришли в участок вызволить сына, и прочее. Можно оправдать его поведение алкогольным опьянением, но далее по истории видим, что Джеймс также проявлял импульсивность в отношениях с родителями и новыми знакомыми в школе. Причиной ареста стало то, что молодой человек напился и лежал ночью на дороге (хотя первым предположением полицейского было то, что он участвовал в драке, которая проходила недалеко от места, где его нашли). Следователь Рэй Фремик, видя, что семейные пересуды между матерью, отцом и бабушкой подростка только больше нервируют его, а не успокаивают («*Вы разрываете меня на части! Ты говоришь одно, потом она говорит другое, а потом все одно и то же*»), увел его на допрос в отдельный кабинет. При общении тет-а-тет следователь жестко отчитал его за поведение, а также желание на словах отравить бабушку: «*Осторожно, парень, я тебя предупреждаю. <...> Непробиваемый характер, да? Хватит со мной шутить, парень! Куда ты дел свои ботинки?*» Джеймс попытался ударить следователя по лицу, но последний увернулся, опрокинув подростка на пол. Далее следователь демонстративно убрал оружие в стол и предложил Джеймсу спустить пар ударами по столу (отреагирование). Молодой человек спустил пар и после плакал от боли. Рэй дал следующую интерпретацию: «*Поэтому вы переехали? У тебя были проблемы?*» Джеймс пояснил, что родители хотят защитить его постоянными переездами. Отец на вечеринке назвал сына «цыпленком», что побудило последнего устроить последующий беспорядок. Желание родителей Джеймса заключались в том, чтобы их сын завел друзей на новом месте и перестал попадать в неприятности. Джеймс также пожаловался на отца, который постоянно пытается быть ему «другом» (потеря отцовской функции в семье). Он видел решение ситуации в следующем: «*Если бы он хотя бы перестал на нее кричать, то наверняка она была бы счастлива и перестала на него давить... Они делают из него посмешище! Понимаете? Посмешище! Вот что я скажу, я никогда не хотел быть похожим на него. [Рэй: Трусом?] Готов поспорить, вы видите меня насквозь. Как парень может расти в таком зоопарке?*» Следователь ответил коротко: «*Борись с этим, Джим! Они же могут с этим жить*», – и предложил ему позвонить или прийти, когда будет казаться, что у него начинаются «проблемы». Но при всем своем строптивом и противоречивом характере Джеймс проявлял заботу о посторонних людях в участке: дважды предложил пиджак замерзающему Джону и подобрал зеркальце Джуди.

На утро Джеймс познакомился с Джуди, которая его отшила, назвав «слабаком». В школе Джеймс наступил на эмблему, которую все обходят стороной, за что получил замечание от одного из учащихся. А в планетарии он успел привлечь к себе внимание местного главаря банды Базза,



Рис. 4. Сцена, где Джеймс, перед тем как сбежать, требует от отца что-нибудь ответить матери. Кадр из к/ф «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рэй, 1955)

помычав на созвездие Тельца во время планетарного шоу. Данная ситуация привела к знакомству с Джоном, который попытался предупредить новенького не связываться с хулиганами, а после и к драке на ножах непосредственно с главарем банды. Охранник с профессором из планетария разогнали толпу подростков, и поединок закончился ничьей. А ночью произошла трагичная гонка на «куриных бегах», где Базз разбился, не успев выпрыгнуть из машины. От Базза «остается» небольшой диалог, предваряющий сами бега: «Ты мне нравишься. Ты знал это? – Джеймс: Тогда зачем мы это делаем? – Нужно что-то делать!» Во всех действиях Джеймса можно вновь увидеть «бунтующий дух», особенно когда его называют «цыпленком». Дома Джеймс неоднократно спрашивал отца, ползающего в женском фартуке на полу, собирая ужин для матери, который он уронил: «Что нужно сделать, чтобы стать мужчиной? <...> Дай мне ответ. Мне нужен прямой ответ». Отец предложил сыну написать очередной список дел, который, видимо, нужно выполнять в течение последующих «десяти лет». Нападение Джеймса на отца говорит в пользу отсутствия кастрационного опыта со стороны отцовской фигуры. Джеймс захвачен материнским желанием, в то время как отцовский объект бездействует: «Папа, ответь ей! Десять лет! Папа, ответь ей (матери) на вопрос!» (рис. 4). Джеймс признался родителям, что участвовал в «бегах»: «Это дело чести! Они назвали меня трусом. <...> Если бы я не поехал, я никогда не смог бы показать им, кто я на самом деле». В данных поступках можно распознать кризис самоидентичности героя и сложности его самоописания. С точки зрения клинического психоанализа, Джеймс – ни «невротик», ни «психотик», а что-то посередине. По косвенным признакам, сложности контроля, импульсивности, нарушению границ в общении его случай можно отнести к перверсии. В настоящее время «пограничность» является самым аморфным концептом в психоанализе, куда попали в том числе и перверсии, но его можно определить с позиции второй топики З. Фрейда как результат конфликта между

инстанциями психики: Я и Сверх-Я (Фрейд, 2020с). По топике Ж. Лакана данный случай лежит в области *воображаемого*, «I» (Лакан, 2014), а ведущим механизмом сборки психики и судьбы влечений является *отклонение*.

В третьем акте истории фильма Джеймс сбежал из дома от родителей в попытке вырваться из системы их взаимоотношений. Но Джеймс вновь попал в ловушку внутренней системы своей психологической реальности. Он перенес семейные отношения на двух новых знакомых, Джуди и Джона. Его перенос можно охарактеризовать одновременно как частично *объектный*, так и *нарциссический*. Джуди выступила в роли инцестуозно желаемой материнской фигуры, в которую влюбляется герой. Переходным объектом их отношений выступает зеркальце девушки. Джон в то же самое время выступил в роли слабой отцовской фигуры, о которой хочется заботиться. В данном случае переходными объектами являются пиджак и куртка. В результате Джеймс больше чувственности проявлял к неживым объектам-заместителям, чем к живым (Кернберг, 2012; Мак-Вильямс, 2010). В начале истории реальный отец Джеймса говорит следующие напутствующие слова: *«Ты их просто свалишь наповал, как твой папа. <...> Смотри, аккуратней выбирай друзей! Не позволяй им выбирать себя!»* В действительности Джеймс запал на привлекательную Джуди, а Джон в свою очередь влюбился в Джеймса (рис. 5). Джуди только после смерти Базза влюбилась в главного героя фильма. В планетарии Джеймс пытался спасти Джона от самого себя. Он разрядил пистолет «друга», а в обмен отдал ему красную куртку (третий раз предложил укутать замерзающего подростка). В процессе вывода Джона из здания подросток, ослепленный прожекторами, был застрелен полицейскими, стрелявшими на поражение. Джеймс кричал, показывая полицейским вытащенную обойму в руках: *«У меня патроны! Смотрите!»* В данной трагичной сцене произошло символическое убийство Джона-«отца» и Джона-«Джеймса» одновременно (латентная гомосексуальная связь с отцовской функцией). Реальный отец Джеймса испугался, что его сына убили, так как на нем была красная куртка. Джеймс, плача, просил на коленях отца о помощи, и отец впервые проявляет отцовскую функцию по отношению к сыну: *«Положись на меня. Поверь мне. Мы будем бороться вместе. Клянусь! Что бы ни произошло. Я обещаю. Джим вставай. Я встану с тобой. Я буду сильным, каким ты хочешь меня видеть. Вставай»*. Джеймс на прощание застегнул красную куртку на убитом Джоне, а Джуди надевает последнему ботинок, который тот обронил в попытке убежать. В данном акте можно увидеть то, что Джеймс заботился об убитом, укутывая его, словно это обезьянка из первой сцены (живой-неживой объект одновременно). Джеймс представляет родителям Джуди как своего «друга» (взаимный выбор друг друга). Мать хотела возразить, но отец остановил желание матери: *«Хватит!»*

Три героя – три семьи – три судьбы влечений. В фильме «Бунтарь без причины» мы видим трех главных героев, которые протестуют против желания и закона родителей. На первый взгляд может показаться, что явной внешней причины нет – это «нормальный» подростковый бунт, со



Рис. 5. Сцена, где три главных героя – Джеймс, Джуди и Джон – уединились ночью в заброшенном особняке. Кадр из к/ф «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рэй, 1955)

временем должен пройти. Также мы можем объяснить это явление тем, что это «тихое поколение», которое вступает в социально-экономический подъем страны, протестуя против примата «потрясенного поколения» и «великого поколения». Однако данное объяснение не дает нам глубокого понимания, в чем же именно суть их бунта, казалось бы, «без причины». Подростки из поколения в поколение нападают на семейную систему, желая уничтожить ее в попытках отделиться от нее, что отражено в вечной тургеневской теме «отцов и детей». Прикладной и клинический психоанализ позволяет нам видеть больше нюансов в характерах трех молодых людей – трех уникальных субъектов. Перед нами три семьи с неповторимым рисунком взаимоотношений, системой ценностей и желаний. В семье Джеймса отец мягкий и податливый, а мать строгая и давящая. В семье Джуди строгий отвергающий отец, а мать безропотная и находится «за мужем». И в семье Джона отсутствующая мать и без вести пропавший отец. В итоге в каждом из подростков реализован уникальный рисунок влечений, по презентации которых мы можем судить о них. Есть три субъекта с различной психической конструкцией формирования психики: вытеснение, отклонение и отрицание. В середине 1950-х годов в психоаналитической литературе обозначается феномен «пограничности», что уже имеет отражение в данном фильме (Эра контрпереноса, 2005; Этчегоен, 2020). Между тем необходимо также сказать, что кинолента «Бунтарь без причины» получила небывалый отклик в американской и мировой культуре. Фильм стал иконой своего времени. Например, белая майка стала верхней одеждой, хотя раньше считалось, что это сугубо нижнее белье, красная куртка-косуха и синие джинсы стали символом бунтарского духа молодежи (цвета одеяний Иисуса Христа), а также фильм стал образцом для всех последующих подростковых фильмов, таких как: «Клуб "Завтрак"» (англ. The Breakfast Club; реж. Джон Хьюз, 1985), «Назад в будущее» (англ. Back to the Future; реж. Роберт Земекис, 1985), «Смертельное влечение» (реж. Майкл Леманн, 1989),

«Красота по-американски» (реж. Сэм Мендес, 2000) и другие (*Slocum*, 2005). В фильме «Ла-Ла Ленд» режиссера Джастина Гурвица (р. 1985) 2017 года цитируется фрагмент «Бунтаря» – в планетарии. При этом главные герои мюзикла сами находятся в планетарии и смотрят этот фильм на большом экране. Планетарий являет собой то место, где герои стакнулись с манящей и пугающей космической бескрайностью и неизвестностью, что отражает глубину их экзистенциальных противоречий.

Герой нашего времени. В каждое время есть свой герой. Какой герой грядет сегодня? Если мы обратимся к трудам французского психоаналитика Феликса Гваттари (1930–1992) и философа Жюль Делёза (1925–1995) по шизоанализу (Делёз, Гваттари, 2007), то можно ожидать, что современный герой постпостмодернизма должен расположиться где-то посередине обозначенной оппозиции «шизофрения – паранойя». Последнее – это путь к очередному фашизму, а первое – к антифашизму. Но учитывая диалектику немецкого философа Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770–1831) (Гегель, 2019), можно предположить, что выбор любой системы (даже гетерогенной и лишенной налета вторичного нарциссизма) является очередным представлением влечения смерти. Полный отказ от борьбы является, вероятно, невозможным, но необходимым для поиска нового типа героя, занимающего «нейтральную» позицию по отношению к любому предлагаемому ему конфликту (как по отношению к внешней, так и к психической реальности). Идеальная позиция неопределенности без «желания и памяти» (Блон, 2008). Данные размышления могут привести нас на предположение, что современный герой – это психолог-психоаналитик, спасающий мир от разрушения без намерения и желания, смещая равновесие от примата влечения смерти в сторону влечения жизни (либидо). В фильме «Бунтарь без причины» таким героем второго плана был офицер Рэй Фремик (из «величайшего поколения»), который и выступил в роли такого «психоаналитика» для бунтующих подростков. Но уже прошло 80 лет, и поколенческий цикл совершил полный виток по спирали. Можно предположить, что новое «поколение Z» (Художники) как никогда нуждается в «отцовской» фигуре предшествующего «поколения Y» (Герои). Но в отличие от «тихого поколения» предыдущего цикла, в силу современной мировой культуры «хоумлендеры» отражают больший сдвиг в сторону «пограничности» и «психотичности» (Короленко, Дмитриева, 2009), что может привести на мысли о «бунтарях без закона», или «бунтарях без Эдипа». Возможно, в кинематографе мы доживем до времени, когда голливудский актер Леонардо Ди Каприо (р. 1974) займет свое заслуженное место в кресле психоаналитика, хотя данная попытка была уже частично реализована в фильме «Начало» Кристофера Нолана (р. 1970) в 2010 году. На этом можно остановиться, пусть время сделает свою работу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аристотель*. Риторика. Поэтика (сборник). М.: АСТ, 2018.
2. *Бион У. Р.* Научение через опыт переживания. М.: Когито-Центр, 2008.
3. *Винникотт Д. В.* Игра и реальность. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2017.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. М.: АСТ, 2019.
5. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екб.: У-Фактория, 2007.
6. *Кернберг О. Ф.* Тяжелые В. Homo Postmodernus. Психологические и психические нарушения в постмодернистском мире. Новосибирск: НГПУ, 2009.
7. *Лакан Ж.* Психозы (Семинар, Книга III (1955/56)). М.: Логос, 2014.
8. *Мак-Вильямс Н.* Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе. М.: Класс, 2010.
9. *Мортон Ф.* Ротшильды. История династии могущественных финансистов. М.: ЗАО Центрполиграф, 2010.
10. *Платон*. Государство. М.: АСТ, 2020.
11. Теория и методология истории / Под ред. В.В. Алексеев и др. Влг.: Учитель, 2014.
12. *Шамис Е., Никонов Е.* Теория поколений. Необыкновенный Икс. М.: SynergyBook, 2020.
13. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 26 т. Т. 1. Исследования истерии. СПб.: ВЕИП, 2020а.
14. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 26 т. Т. 3. Одержимость дьяволом. Паранойя. СПб.: ВЕИП, 2006.
15. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 26 т. Т. 4. Навязчивые состояния. Человек-крыса. Человек-волк. СПб.: ВЕИП, 2007.
16. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 26 т. Т. 5. Фобические расстройства. Маленький Ганс. Дора. СПб.: ВЕИП, 2020б.
17. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 26 т. Т. 13. Статьи по метапсихологии. Т. 14. Статьи по метапсихологии 2. СПб.: ВЕИП, 2020с.
18. *Фурсенко А.* Династия Рокфеллеров. Л.: Наука, 1968.
19. Эра контрпереноса: Антология психоаналитических исследований (1949–1999 гг.) / Под ред. И. Ю. Романова. М.: Академический проект, 2005.
20. *Этцгоен Р. Г.* Основы психоаналитической техники. М.: Когито-Центр, 2020.
21. *Green A.* (2005) *On Private Madness*. London, New York: Karnac.
22. *Lindner R. M.* (2014) *Rebel Without a Cause: The Story of a Criminal Psychopath*. New York: Other Press.
23. *Slocum J. D.* (2005) *Rebel Without a Cause: Approaches to a Maverick Masterwork*. New York: State University of New York Press.
24. *Strauss W., Howe N.* (1991) *Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069*. New York, London, Toronto, Sydney: Harper Perennial.

Hero of our period: rebel without Oedipus

D. V. Neshchadim

Neshchadim Dmitry V., Ph.D., Associate Professor of NSUEU⁴, medical (clinical) psychologist, psychoanalytically oriented psychologist.

*Each generation has its own heroes. Nowadays it is difficult to unambiguously say who is the hero of our time. This can be done after a while, looking back to appreciate the overall picture of the past. For example, the icon of the 90s in Russia was a hero represented the intellectual killer Danila Bagrov in *The Brother and The Brother 2* films of Alexei Balabanov (1959–2013), who wanted to save the whole world from the degenerate capitalism. Steve Jobs (1955–2011) who infected almost the whole planet with the apple technologies also could be considered as one of the heroes of the past Millennium period. Currently, we can say that in connection with rapidly growing technological progress, a modern person has become more distance and virtualized. He is changing and the configuration of his psyche changes with him. To understand the modern generation (in the everyday speech as Millennials and Homelanders), it is important to look back to the past. As Jacques Peuchet (1758–1830) wrote on behalf of the French dressmaker Rose Bertin (1747–1813) in his memoirs about the changing fashion: "All new is well forgotten old." In other words, history repeats itself. As Jacques Peuchet (1758–1830) wrote on behalf of the French dressmaker Rose Bertin (1747–1813) in his memoirs about the changing fashion: "All new is well forgotten old." In other words, history repeats itself. Therefore, in this paper we turn to the film of Nicholas Ray (1911–1979) *Rebel without a Cause* of 1955, in which the iconic actor of three roles James Dean (1931–1955) played the leading part of "the Rebel", embodying in cinema a universal image of "Rebellious Spirit" for subsequent generations. We shall consider this film from the point of view of clinical and applied psychoanalysis for better understanding the modern society of young people, as well as try to formulate the image of "hero of our time" that the current worldwide youth culture requires.*

Keywords: generation theory, culture cloud, rebellion, OEDIPUS, neurosis, psychosis, perversion, marginality.

⁴ Novosibirsk State University of Economics and Management (NSUEU, Narxoz).