

ПСИХОАНАЛИЗ КИНО

«Кто-то должен умереть»: делегированное (само)убийство как решение депрессивного психоза в фильме Ларса фон Триера «Антихрист»

О. А. Кулик, Д. А. Бочков

Кулик Ольга Александровна – магистр психологии (НИУ ВШЭ), психоаналитически ориентированный психотерапевт, клинический психолог.

Бочков Дмитрий Андреевич – философ, специалист по современной французской философии и социологии, старший научный редактор АНО «Большая российская энциклопедия», сотрудник Центра медицинской антропологии РАН (Москва).

В данной статье рассмотрены механизмы формирования феноменов делегированного самоубийства и, как мы это назвали, делегированного убийства как способов психически справиться с непереносимыми аффектами депрессии психотического уровня. В целях наглядной демонстрации данных психических решений мы проводим анализ художественного фильма «Антихрист» сценариста и режиссера Ларса фон Триера, представленного им в 2009 году. Делегированное самоубийство и делегированное убийство – это решения, представляющие собой выход из психотического уровня депрессии и реализуемые с помощью работы механизма проективной идентификации, в том числе с участием защитного механизма расщепления Я на «хороший» и «деструктивный» объекты. Если суицид представляет собой меланхолическое решение, поскольку является актингом,отреагированием, поведенческим путем, свойственным пограничным личностям, то в случае психоза мы говорим о категории психоневрозов, особенностью которых является попытка решения внутриспсихических конфликтов путем психической проработки, ментализации. С помощью делегированного убийства или самоубийства достигается удовлетворение потребности в наказании, а аффект вины связывается. Делегированное самоубийство представляет собой акт, в котором индивид посредством проективной идентификации и проекции вынуждает другого человека,

объект, совершить самоубийство, проецируя в него свои садистические и саморазрушительные чувства, – эти процессы также будут проиллюстрированы на примере фильма «Антихрист». Делегированное убийство представляет собой акт, посредством которого, благодаря действию проективной идентификации и индукции бреда, субъект вынуждает объект, другого, убить его (т. е. субъект), предварительно спроецировав в объект хрупкий «хороший» внутренний объект (хрупкую мать), который необходимо защищать от собственной деструктивности. Иными словами, субъект спасает хороший внутренний объект от собственных деструктивных импульсов и ужасающей ненависти ценой собственной жизни. Порой это решение провоцируется выходом из-под контроля собственных садистических чувств субъекта и достигается за счет того, что объект ставится перед выбором: либо он будет убит, либо он должен убить. Говоря прямо: «Если ты не убьешь меня, я убью тебя».

Ключевые слова: психотическая депрессия, психоз, самоубийство, делегированное самоубийство, проективная идентификация, вина, инцест, «Антихрист», Ларс фон Триер, Поль-Клод Ракамье.

Введение

Фильм «Антихрист», который датский режиссер Ларс фон Триер представил на Каннском кинофестивале в 2009 году, взбудоражил аудиторию и членов жюри из-за своей неприкрытой экстремальной жестокости и почти порнографических сцен. В то время как приз за лучшую женскую роль получила актриса Шарлотта Генсбур, воплотившая женский образ в картине, обозначенный в титрах просто как «Она», христианское экуменическое жюри кинофестиваля присудило фильму импровизированную «антинаграду» за вопиющую мизогинию, смешанную с претенциозностью режиссера. Неудивительно, что трикстер и провокатор Ларс фон Триер считает «Антихриста» своим лучшим произведением. Отношения фон Триера со своей аудиторией, часто принимающие форму навязанного зрителям вуайеризма, регулярно попадают в фокус исследований, авторы которых задаются вопросом, как именно датский кинорежиссер управляет аффектами зрителя, превратившегося тем самым в соучастника. Этому погружению способствует экспериментальный киноязык фон Триера, сочетающий избыточную визуальность и сухость кадров, снятых на ручную камеру, постбрехтианская эстетика (Koutsourakis, 2013). Подобная стилистика просматривается и в «Антихристе», в котором Триер соединяет, например, кропотливо выстроенные поэтические кадры в лесу, снятые на замедленной съемке, с «домашними» сценами, в которых ручная камера, не прерывая псевдодокументальную съемку, то фокусируется на определенных фрагментах, то возвращается на изначальный план. Исследователь медиа Никола Эванс прямо заявляет (Evans, 2014), что цель Триера как режиссера – заставить свою аудиторию страдать. Соматическое измерение и, в случае «Антихриста», членовредительство играют немаловажную роль в конструировании аффекта, на что указывают многие авторы

(*Badley, 2013*). В этом Триер следует конвенциям классического хоррора – причинению боли наслаждающимся женщинам – и идет еще дальше, переводя их из регистра метафоры в откровенную демонстрацию страдания. Режиссер не оставляет зрителю выбора: например, в сцене, в которой Она калечит свои гениталии, кадр построен таким образом, что можно либо смотреть, либо закрыть глаза (*Galt, 2016*).

Тема членовредительства вскрывает также психоаналитическое измерение «Антихриста» – Мириам Леонард сравнивает (*Leonard, 2016, p. 344*) сцены калечения ног сына и мужа с трагедией хромого Эдипа. Дэвид Денни называет семью, показанную в «Антихристе», инцестуозной «обратной стороной Эдипа» (*Denny, 2016, p. 171*). Норвежский психолог Сири Эрика Гуллестад также обращает внимание на эту параллель «калечение ноги – Эдип» и анализирует (*Gullestad, 2011*) садизм матери по отношению к собственному сыну. По ее мнению, она получает удовлетворение от его плача и неправильно обувает для того, чтобы он никуда от нее не ушел – чтобы справиться со своей тревогой от сепарации. Крик младенца в лесу – это преследующий ее повсеместно фантазм, возникший оттого, что она не принимает садистические импульсы по отношению к сыну как свои собственные и проецирует их вовне, а они, в свою очередь, возвращаются к ней в виде слуховой галлюцинации (*Gullestad, p. 83*). Другие авторы (*Earle, 2016*), рассматривая обратную сторону членовредительства (селфхарм) с точки зрения теории травмы, полагают, что женщина передислоцировала свою непроработанную психическую травму в соматическое пространство – поэтому она и отрезает себе клитор, так как он виделся ей источником травмы. Следует отметить, что повреждение гениталий зачастую может быть индикатором психотической организации субъекта (*Gullestad, p. 37*). Датский психоаналитик Джуди Гаммельгард, подходя к фильму с лаканианской перспективы, отмечает (*Gammelgaard, 2013*) точку в фабуле (конец четвертой главы), после которой уже нет ни смысла, ни объектных отношений. Остаются только сцены бессмысленного избыточного насилия, связанного с сексуальным, отсылающие к лакановскому Реальному.

Наконец, исследователи настаивают на том, что фильмы Триера необходимо «смотреть» через призму его биографии или, наоборот, что с помощью своих фильмов фон Триер выстраивает свою собственную биографию художника (*Schepelern, 2005*). Последний (на 2022 год) фильм Триера «Дом, который построил Джек» представляет собой ироническую рефлексию о судьбе Художника, в фигуре которого угадывается сам режиссер. Смотреть «Антихриста» и видеть в нем прямое присутствие автора кажется несложным. В 2007 году Ларс фон Триер страдал от очередного затяжного депрессивного периода и не до конца смог оправиться к началу съемок фильма. Депрессия была настолько тяжелой, что режиссер не смог встретиться с претендентами на роли, а впоследствии заявил, что, возможно, не сможет больше снять ни одного фильма. Депрессия (наряду с фобиями и неврозом навязчивых состояний) сопровождает Ларса и его старшего брата на протяжении всей жизни. Режиссеру гораздо больше нравится называть свое состояние «меланхолией»

(Торсен, 2013, с. 71), присущей со времен Ренессанса художникам и творцам. Во взрослом возрасте к депрессии прибавилась тяжелая алкогольная зависимость, что может указывать на невыносимые депрессивные аффекты и попытку от них избавиться хотя бы на короткий промежуток времени. В перерывах в работе его депрессия усугубляется. Любопытно, что во время съемок «Антихриста» состояние режиссера вынудило его отказаться от привычной манеры работы, которую многие характеризуют как маниакальный контроль над всем, что происходит на съемочной площадке, и переложить часть ответственности на оператора и главных актеров (Simmons, 2015).

Из-за неоднозначного женского образа некоторые критики (Brooks, 2009) даже начали подозревать у режиссера страх перед женской сексуальностью, корни которой уходят в отношения с матерью. Журналист Нильс Торсен называет мать Ларса фон Триера, Ингер Хест, «идеалисткой» (Торсен, 2013, с. 16). Он говорит, что все его фильмы в принципе об этом: о тех, кто ставит принципы выше реальности и, пытаясь применить их на практике, превращает все в ад. По словам Ларса фон Триера, его мать была нервным, темпераментным и очень вспыльчивым человеком, страдавшим от повышенного давления. Она пыталась убежать от собственных эмоций в раскладывание пасьянса, все время пыталась держать себя в руках, ежедневно мученически говоря Ларсу, что он сведет ее в могилу, если будет баловаться или не слушаться ее. Ему постоянно напоминали, что из-за него у нее может взорваться сосуд в голове. Помимо этого у нее было множество фобий – она очень боялась заболеть, врачей, больниц, в связи с чем постоянно имела при себе баночку с таблетками, с помощью которых она покончила бы с собой, если бы у нее обнаружили смертельное заболевание. Показательно, что режиссер говорит, что сейчас, будучи взрослым, узнает себя в ее симптомах (Торсен, с. 29). В случае фон Триера интроецированный объект является хрупким, нуждающимся в защите субъекта, объектом, на который совершенно невозможно спроецировать собственную деструкцию, так необходимую для отделения от объекта, который должен родиться в ненависти.

Пролог: акт делегированного самоубийства

«Антихрист» начинается со сцены, в которой крупным планом показано лицо Уиллема Дефо. Он¹ смотрит на Нее, свою жену в исполнении Шарлотты Генсбур; оба героя стоят в душе, на них в замедленной съемке капает вода из душа – капли воды перекликаются с падающим за окном снегом, который мы видим в следующей сцене. Таким же образом на Него будут в замедленной съемке сыпаться желуди, как символ того, что

¹ Мы не просто так используем безличные местоимения при описании мужа и жены, матери и отца. Этот прием использован режиссером как демонстрация того, что у этих мужчины и женщины нет имени (они не обращаются друг к другу с позиции реальности), но также и для иллюстрации того, что эта пара будто бы находится в безраздельной власти Оно: Он, Она и Оно.

природа (Мать-природа) есть зло, что большинство из них было рождено бессмысленно, просто чтобы умереть. Это очень коррелирует с тем, что Ларс фон Триер ощущал себя не выполнявшим функцию рождения объектом. Образ падения появляется в одном из самых ярких детских воспоминаний режиссера. Когда ему было 10 лет, семья взяла его в поездку в горы. Посмотрев на вагончик фуникулера, он представил, что падает в нем вниз, и сказал матери, что, наверно, они бы обрадовались, если бы он был в этом вагончике один, без них. Мать возразила ему, но, по его словам, он ей нисколько не поверил и посчитал ее ответ циничным враньем (Торсен, с. 20). В этом воспоминании вскрываются опасные внутриспсихические конфликты, связанные с собственными убийственными садистическими чувствами и виной.

В прологе мы встречаем два пространства и два скоординированных между собой движения – фрикционные движения отца и матери в душевой и движение Ника в сторону распахнутого окна в детской комнате. Пролог является и главным сюжетным поворотом фильма, и главным его драйвером, определяющим направление фильма, двигающегося к неожиданной развязке в четвертой главе. Это заставляет зрителя по ходу просмотра переосмыслить значения пролога, что приближает его позицию к позиции отца. Топологически это можно обозначить как унификацию пространства. Уже пятый кадр в этой сцене, даже еще до начала секса, показывает зрителю, что есть два разных пространства – горячая душевая с вытяжкой, к которой поднимается пар, и холодная комната со столом, на котором стоят три фигурки, и с открывающимся окном, за которым идет снег; и только потом становится очевидным, что пространство на самом деле одно – за счет того что мать «присутствует» и там, и там, и большой вопрос, с кем у нее крепче связь в тот момент, с мужем или с сыном.

Окно медленно открывается, перед ним стоит стол с тремя фигурами – как будет показано позже, являющимися теми самыми тремя нищими: скорбью, болью и отчаянием, символизирующими депрессию, после прихода которых кто-то должен умереть. Интересно, что эти фигурки также словно намекают на эдипальную триангуляцию Фрейда (Она, Он и ребенок), но в то же время, являясь основными аффектами меланхолии или депрессии, демонстрируют ее недостижимость. Можно подумать, что в данной сцене за манифестным содержанием фрейдовского Эдипа содержится латентное, в виде намека на Эдипа по Кляйн. Он все время будет говорить ей, что все хорошо, не слыша того, о чем Она пытается сказать ему: то, что выглядит нормальным и что ты в силу того, что считаешь себя самым умным, полагаешь нормальным, на самом деле таковым не является.

Важно обратить внимание на то, что эти сцены сняты в замедленном режиме, будто время не имеет власти. Это признак психоза, где Оно подчинило Я и разрушило темпоральность: отныне все события представляются актуальными, а все аффекты проживаются с невыносимой болью и страхом. Эти сцены сопровождаются драматичной говорящей музыкой (ария для сопрано «Lascia Ch'io Pianga» из оперы Георга Фридриха Генделя «Ринальдо») и предстают перед нами частично, раздробленно,

что также отсылает нас к ощущению Я в состоянии психоза: дезинтегрированность и фрагментированность, которые будто невозможно собрать воедино.

То первое появление трех нищих – символов, которые обозначают депрессию и будут показаны как признаки индуцирования бреда, – по замыслу режиссера вновь повторяется уже на второй минуте фильма, в виде изображений в детской книжке, на фоне сцены коитуса родительской пары, где они буквально совокупаются на них. Далее в фильме эти символы поочередно материализуются: олениха, символизирующая скорбь, предстанет перед главным героем с мертворожденным олененком, свисающим у нее под хвостом из вагины, лиса, пожирающая собственные внутренности, символ боли, которую субъект причиняет себе сам, и погребенная заживо ворона, аллегория отчаяния.

Кадр смещается на фон стиральной машины с вращающимся барабаном, что наводит на мысль о запущенном цикле: цикл равно жизнь, жизнь равно движение, которое неизбежно приводит к смерти. И в следующей же сцене мы видим такой же цикл, вращение детских игрушек над кроваткой ребенка, что приводит нас к страшному предположению, что «цикл» ребенка, сына этой страстно занимающейся любовью пары, вот-вот придет к завершению.

Далее мы видим спальню родителей и рацию радионяни, звук которой выключен. Случайно ли? Нам показывают ребенка, мальчика. Он стоит в детской кроватке в соседней с родителями комнате и держит в руках плюшевого мишку, скорее всего, представляющего для него винникоттовский переходный объект. Малыш бьет этим мишкой по рации радионяни, как будто отрицая любую попытку контроля над ним и разрушая правила, не позволяющие ему стать свидетелем родительской первосцены. Нам снова показывают фигурки «трех нищих», мужчин, просящих подаяние, и следующий кадр направлен на ботиночки ребенка – правый и левый ботинки перепутаны. Эта путаница калечит ступни ребенка и, соответственно, лишает его возможности «уйти», но сейчас он босой. После ботиночек мы видим ступню мужчины, который во время секса со своей женой задевает бутылку с водой: бутылка опрокидывается, вода вытекает, предвещая конец.

В этот же момент ребенок выбирается из своей кроватки и смотрит на занимающихся сексом родителей, что является буквальным наблюдением первосцены. Мы видим его улыбку, которая совсем не выглядит детской – в этой улыбке мы можем прочесть то, что ребенок увидел и познал, то, что не должен был, то, что должно было остаться в поле фантазма. Итак, то, благодаря чему его психика могла бы формироваться, стало для него шокирующей реальностью. Взгляд ребенка выдает понимание и осознание того намерения, акта, который он собирается совершить, как будто он получил на это разрешение. Улыбка на его лице выглядит удовлетворенной, выдающей намерение. Это не улыбка ребенка. В конце фильма мы узнаем, что мать, Она, видела, как ребенок идет к окну, залезает на подоконник. Все это мы наблюдаем также замедленно, что предоставляет нам возможность понять, что мать могла бы остановить,

предотвратить гибель своего ребенка, но в этот момент она испытывала оргазм. Здесь мы наблюдаем механизм делегированного самоубийства: это инцест, вину за который мать пытается преодолеть. Ребенок залезает на стол – фигуры трех нищих падают, точнее, он сталкивает их, разбиваясь и разбивая возможность эдипальной триангуляции – все это происходит на фоне неоднократно появляющейся в кадре книги. Судя по сценарию, эта книга, лежащая на столе, – работа американского психотерапевта Аарона Бека «Love is never enough» (*Antichrist*, 2008, p. 3), посвященная проблемам, с которыми сталкиваются супружеские пары. Бек, в частности, известен развитием когнитивной терапии и разработкой тренингов для лечения депрессии; это подтверждает мысль о том, что муж является приверженцем когнитивно-поведенческой терапии.

Мы видим момент, предшествующий оргазму, – эйфория матери, находящейся практически на пике сексуального удовольствия, матери, которая видит, как ее ребенок стоит на подоконнике и совершает последний шаг в своей жизни. Этот оргазм «обоюден»: когда ребенок падает вниз, мы видим его лицо – оно так же, как и лицо его матери, испытывающей оргазм именно в эту же секунду, демонстрирует испытываемое им наслаждение, которое сменяется выражением смирения, спокойствия, удовлетворенности перед лицом неминуемой гибели. Как будто секс, оргазм, влечение к жизни и полет-падение, инцест, смерть, влечение к смерти слились и ощущаются этой парой «мать – сын» одинаково. Что же касается выражения лиц, то их можно прочесть как невероятное наслаждение, так и как ужасающую, шокирующую, непереносимую боль. Делегированный суицид произошел. Ее бессознательное желание выполнено.

По мысли французского психоаналитика Поля-Клода Ракамье, процесс субъективации базируется на работе первичного горя – субъект получает право называться субъектом и вступать в объектные отношения только при наличии фундаментальной способности проделать работу горя по потере первичного объекта, то есть разделить с ним и таким образом увидеть другого (*Racamier*, 1992). Одновременно необходимо принять потерю своего нарциссического всемогущества. Эта потеря первичного объекта на уровне ранних отношений «младенец – мать» станет «прообразом» всех потерь, которые предстоит пережить субъекту в будущем, так как любая потеря – это потеря объекта и она запускает процесс разъединения влечений. Но для того чтобы работа первичного горя стала возможной, мать, как среда, должна быть способна принять деструктивный импульс ребенка, который является влечением к смерти, не разрушиться, переработать его и вернуть младенцу в виде влечения к жизни, ведь объект рождается в ненависти. Что, если мать не смогла этого сделать? Младенец совершал попытки отделиться, выйти из шизоидно-параноидной позиции (в отличие от шизофренического психоза), но мать была слишком хрупкой, она демонстрировала, что разрушается под депрессивными, садистическими импульсами ребенка. Аффекты вины и ненависти могут слиться в плотный узел депрессивного психоза и душить субъект на протяжении всей жизни, вызывая желание найти тот крючок, за который зацепиться, чтобы прекратить эти мучения. В группе риска быть использованными в

виде такого «крючка» оказываются члены семьи человека, страдающего от депрессии, который способен строить отношения только по нарциссическому принципу. Такие отношения могут принимать межпсихический характер и носить проективные черты того, что Ракамье называл «насильственным экспортом». Одной из крайних форм такой экспортизации при отсутствии переходного пространства между субъектом и объектом является делегированное самоубийство – вместо депрессивного субъекта самоубийство совершает другой.

Его принцип описывают (*Hurni & Stoll, 2009*) последователи Ракамье Морис Урни и Джованна Столл на примере нарциссической перверсии. По словам Жанин Шассге-Смиржель перверт очарован разрушением и идеей очищающего самоубийства. Но, продолжают Урни и Столл, на практике перверт оказывается бессильным в разрушении собственного эго, поэтому самоубийство перверт экспортирует, делегирует, доверяет другому, которого считает своим объектом, и наблюдает за (иногда незавершенной) реализацией своих побуждений, получая от этого наслаждение. В свою очередь, мы различаем делегированный суицид первертного нарцисса и депрессивного психотика. Если в первом случае (перверсия, как мы знаем, – защита от психоза) субъект обращается с объектом как с вещью, помойным ведром, сам же при этом не ощущает боли, вкладывая ее всю в другого (*Racamier, 1992*), при психотической депрессии это другое решение, так как психотик видит объект как продолжение себя (*Hurni, 2005*). В случае депрессивного психоза, когда основным аффектом является вина, таким образом делегированный суицид – это попытка психически проработать эту вину. Данным решением Она одновременно причиняет себе невыносимую боль, так как ребенок для Нее не вещь, а продолжение Ее самой и этим Она наказывает себя и в то же время «легитимизирует» свои внутренние боль и вину, привязывая их к реальному событию. Ребенок был босой и смог уйти. Она же, судя по всему, уйти от собственной «хрупкой» матери когда-то попыталась, но не смогла, как и фон Триер, ведь объект рождается в ненависти, а хрупкий объект от этой ненависти разрушается.

В данном акте делегированного суицида мы видим попытку главной героини спроецировать свою боль и вину за инцестуозные, как мы покажем далее, отношения с сыном, которые также реактуализировали Ее инфантильные аффекты вины. С помощью акта суицида своего ребенка мать стремится связать аффект собственной вины и одновременно наказывать себя в попытке разрешить психический конфликт.

Садистическая динамика инцеста

Первая глава («Скорбь») начинается со сцены похорон мальчика, в которой Она идет за гробом в состоянии полной прострации, автоматически подставляя ноги под как будто падающее вперед тело. Она, в отличие от Него, не плачет. Несмотря на обычный режим съемки, все кажется еще более тягучем, чем при замедленном формате, так как звуки отсутствуют. Это тяжелая, пыльная, удушающая безысходность. Создается ощущение,

что мы видим Ее внутреннее восприятие происходящего. Без музыкального сопровождения картинка предстает как будто в трясине или в удушающей пыли боли. Он рыдает, а Она не может даже плакать, Ее лицо выражает лишь пустоту. В какой-то момент Она падает в обморок, и следующая сцена происходит уже в больнице.

Ее психическая игра удалась. Она смогла связать депрессивную вину на реальном событии и получила свое наказание. Теперь Ее пребывание в больнице, под заглушающими боль транквилизаторами абсолютно легитимно. Он заходит к ней в палату с букетом ярко-синих цветов и спрашивает, как Она. В дальнейшем на этих цветах режиссер сделает акцент: когда Он будет говорить Ей о том, что Ее состояние нормально, камера покажет красоту и яркость букета, после чего сместит фокус на процесс гниения и разложения стеблей в воде в прозрачной вазе. Это похоже на попытку привлечь внимание зрителя к тому, что Он в своей уверенности за манифестным содержанием не видит латентного, не смотрит в глубину. Если в прологе вода вытекала из бутылки, как жизнь из их ребенка, то сейчас в ней происходят процессы гниения и разложения. Она что-то говорит ему, и по Ее ответу он понимает или же в очередной раз убеждается, что Она находится под сильным действием медикаментов и имеет проблемы с темпоральностью (восприятие времени нарушено): не понимает, когда Она видела Его в последний раз и сколько времени уже находится в больнице. Она произносит ключевую фразу о том, что Ее лечащий врач, доктор Уэйн, говорит, что Ее скорбь нетипична. Здесь и начинается разворачиваться один из основных конфликтов: Ее скорбь нетипична, с Ней что-то не так. Он самоуверенно заявляет Ей о том, что с Ней все нормально, это нормальный процесс горевания и Он поможет Ей пройти через все эти процессы, через все стадии горя, так как Он знает Ее лучше всех и только Он сможет Ей помочь. Она упрекает Его за завышенное самомнение, за то, что Он считает себя умнее всех, но за этими словами скрывается посыл, проходящий лейтмотивом через весь фильм: Он не просто не понимает Ее, но даже не пытается понять, обесценивая тем самым не только Ее боль, но и все психическое в целом.

Он, будучи психотерапевтом, настаивает на том, чтобы взять собственную жену в терапию – в инцестуозные отношения. Она же говорит Ему о том, что, по мнению доктора Уэйна и по правилам, о которых Она знает, лечение близкого родственника невозможно. Он говорит Ей: «Да, но...» – вовлекая ее тем самым в первертные, садомазохистские отношения, которые впоследствии приведут к трагической развязке. Она пытается объяснить Ему, что виновата в смерти сына, но Он отказывается принимать этот аффект вины, Он игнорирует ее признание. Он настаивает на том, чтобы Она покинула больницу, вынуждает Ее выкинуть дома таблетки в унитаз и, рассказывая Ей о нормальности Ее состояния, законах работы горя, обещает, что проведет Ее этим путем.

Поведение мужа выдает в Нем первертные и нарциссические черты: после похорон, в ходе которых мы видели Его слезы, Он больше не демонстрирует никаких чувств горя и скорби по потере ребенка, полностью переключившись на «спасение» своей жены, при этом важно отметить,

что, называя себя аналитиком, Он постоянно обесценивает чувства и психический мир своей жены, пытаясь доказать Ей, что они ничего не значат: «Пустая болтовня, важны только действия». Все это выглядит как садизм, в котором второй участник не получает удовольствия от мазохизма, так как Она себя уже наказала.

Она упрекает Его в том, что Он никогда не был вовлечен в Ее жизнь и жизнь ребенка. По Ее ощущениям, Она и ребенок никогда не интересовали Его. Он просит провести пример, и Она вспоминает последнее лето, в прямом смысле последнее в жизни их малыша, которое Она провела вдвоем с сыном в их доме в лесу с говорящим названием Эдем. Он аргументирует, что это было именно Ее желание, что именно Она хотела остаться там вдвоем с сыном, писать диссертацию. Она же говорит Ему о том, что свою работу Она так и не закончила, что Его мало интересует, потому что Он этого даже не знал. Такая логика очень напоминает концепцию цензуры любовницы (*Braunschweig & Fain, 1975*). Как будто Он должен был выполнить свою функцию мужчины и разделить мать с ребенком, независимо от Ее желания оставаться в симбиозе с сыном. Позже мы увидим, что Она также была той самой симбиотической хрупкой матерью, которая не позволяла сыну роскоши нахождения себя как отдельной личности и обнаружения Другого.

В приступах отчаяния Она видит себя будто со стороны – мы думаем о деперсонализации, в которой главная героиня ощущает себя фрагментированной, разрушенной, раздробленной на части, но при этом Она как будто получает наслаждение от оргазма. В эти моменты Он, Ее муж, буквально физически учит Ее дышать, как это могла бы делать достаточно хорошая мать, помогая ребенку, преодолевая боль, раскрывая свои легкие внешнему миру, в том числе и внешней реальности. Мы думаем о том, что в момент рождения ребенка, который был отвергнут, вытолкнут во внешний мир, яркий, холодный, враждебный, должен найтись человек, который нанесет ему удар – шлепок, произведет акт, который вынудит младенца сделать первый вздох на другой планете под названием «реальность». В Эдеме Она будет просить ударить Ее во время секса, если Он Ее любит. Мы можем думать, что сформировался материнский перенос. Он же, вследствие своей психической структуры первертного нарцисса, увлекается этим движением проективной идентификации и начинает наносить Ей удар за ударом, с целью заставить Ее вдохнуть этот кислород реальности, выйдя тем самым на доступный Его пониманию путь действий. Он манифестирует желание помочь Ей, но, по нашему предположению, испытывает зависть к Ее способности чувствовать, способности «переживать» жизнь, ведь для того, для кого недоступно почувствовать боль, недоступно и счастье. И садит Ею за это, пытаясь превратить Ее в такого же, как Он.

Каждый момент Ее психической дезинтеграции приводит к compulsивному повторению сексуального акта со своим мужем, который когда-то «стал причиной смерти» Ее сына. Он садистически, «морально» объясняет Ей правила того, что с «аналитиком» сексом лучше не заниматься. Параллельно Он пытается разработать упражнения, иными словами,

актинги, для того чтобы деконденсировать Ее тревогу. Так, Он просит Ее составить список из своих страхов, настаивая на том, что это более продуктивно, чем просто говорить о чем-то (трепаться). День ото дня Ей становится все хуже: пытаюсь вывести психическую боль наружу, Она бьет-ся головой об унитаз. Каждая Его попытка успокоить Ее приводит к компульсивному, жестокому, садистическому коитусу, в котором мы уже не видим занятый любовью, а видим фактически избиение друг друга.

Продолжая попытки «спасти» свою жену, Он предлагает Ей новое упражнение: раз Она не может объяснить Ему, чего Она боится, пусть составит список мест, где Ей страшнее всего находиться. Когда Она говорит Ему о том, что больше всего боится Эдема, их загородного дома, а точнее, леса, окружающего его, Он принимает решение ехать туда, потому что «слова ничего не значат, важны действия», обращаясь к методу экспозиции, который мы также можем расценивать как садистический акт.

С помощью двадцать пятого кадра Ларс фон Триер показывает расщепление: в поезде по дороге в Эдем Она смотрит в окно, в отражении которого мелькает искаженное болью, но в то же время уродливое, пугающее выражение лица главной героини. В вагоне поезда муж предлагает Ей сделать медитацию, представить, что Она ходит по лесу, которого так боится. Он просит Ее закрыть глаза, перенестись в Эдем и описать, что именно Она видит. Она рассказывает Ему о сломанном стволе (фаллический символ) мертвого сухого дерева, с торчащими из него острыми ветками, перед которым Она стоит; он удивительно долго стоит, но уже начинает гнить, что неизбежно. В своих фантазиях Она также видит заброшенную лисью нору в земле, которую мы можем интерпретировать как образ вагины. Она рассуждает, что ствол дерева гниет медленно, но процесс распада уже начался, что мы расцениваем как символическое ощущение героини, будто женское убивает мужское.

Важно отметить, что после этих осознанных видений во время медитации муж сообщает Ей: «Все, что ты могла представить себе в голове, все это ты можешь воплотить в реальность». Иными словами, Он сам подталкивает Ее к уравниванию мыслей и действий, стирая грань между фантазиями и реальностью, что в конечном итоге приведет к кульминации всего массива садизма внутри Нее, который начнет в скором времени прорываться вовне. Несмотря на упражнение в поезде, которое, по замыслу мужа, должно было облегчить нахождение жены в Эдеме, Она вынуждена перебежать мост над речкой по дороге к их дому – Она оказалась не в состоянии перейти его обычным шагом, продолжая свой бег и после моста. Она бежит по земле, и мы видим первый показанный эпизод Ее галлюцинаций: Она ощущает и видит, что земля под Ее ногами горит. Ей нужно буквально увидеть физическую целостность ног, чтобы убедиться, что огня не было. В дальнейшем мы узнаем, что приступы галлюцинации и бред присутствовали и до. В фильме показано, что Она начала сходиться с ума, когда работала над своей диссертацией, живя в Эдеме вдвоем с сыном. Как будто Ее инцестуозные желания от слишком горячего контакта, изоляции себя от всех, вдвоем с ребенком, породили такое чувство вины и греховности, что Эдем показался Ей адом: отталкиваясь от

символического значения полыхающей в огне земли – Эдема, сада, в котором Ева, женщина, соблазнила Адама, а значит, греховное, женское, искушающее победило.

После эпизода бреда Она засыпает, а Он идет прогуляться по лесу. В лесу Он видит молодую самку оленя, которая за мгновение до этого была охвачена родовым процессом, но сейчас тело ее «недородившегося» олененка безжизненно свисает из ее вагины. Он проделал почти весь путь, но она не дала ему отделиться, забрав его жизнь. Это очень напоминает концепцию о том, что субъект с депрессивным психозом предпринял попытку отделения, выхода на депрессивную позицию, но ему не позволили полностью встать на нее. Мы думаем о том, произвела ли на Него впечатление увиденная картина, смог ли Он помыслить о том, что Его жена предстает в виде этой оленихи, плод которой так и не смог окончательно выйти из ее утробы, стать автономным, самостоятельным, что повлекло за собой его смерть?

Именно в Эдеме психика главной героини неминуемо скатывается в бредовую яму, из которой Она так и не сможет найти выход. Ночью, уже в хижине, когда муж и жена спали, на крышу дома начинают падать желуди с дуба, Он просыпается от этого звука, а Она говорит о том, что это просто желуди, добавляя, что Она была шокирована, когда узнала, сколько живут дубы и что для размножения им достаточно одного желудя. Природа – зло, мать всемогущая, жестокая и бездушная. На фоне этих сложнопереносимых внутриспсихических конфликтов Он опять пытается вытащить Ее на уровень действий, говоря о том, что слова ничего не значат, важны лишь действия. Парадоксально, что, забрав жену, находящуюся в горевании вследствие гибели ребенка, из больницы, Он привез Ее в то место, где Ей невыносимо находиться. Возможно, это напомнило Ей садистические действия Ее матери и, таким образом, способствовало усилению Ее материнского переноса. Он первертно, садистически заставляет Ее совершать действия, приносящие боль. Стремясь показать Ей, что Ее страхи ничего не значат, что Ее ужас не оправдан реальностью, Он словно все больше подталкивает Ее к отвержению этой реальности и поглощению бредом.

Он находит в кармане своего пальто письмо, результат посмертного вскрытия их ребенка, в заключении которого написано, что у ребенка были деформированы стопы. Сначала Он не придает этому факту значения, думая о возможных врожденных особенностях строения ног сына. Но потом, когда Он рассматривает фотографии, сделанные Его женой в Эдеме, Он замечает, что его ботиночки перепутаны, надеты не на ту ногу. Только в этот момент Он как будто начинает осознавать, что что-то действительно не так. Она как-то рассказала Ему, что, когда была вдвоем с сыном, Ником, в Эдеме, он часто оставлял Ее, убегал, а мог бы проводить больше времени с Ней, ведь это было Ей так нужно. В контексте Ее слов мы можем предположить, что обувь была перепутана не случайно. Вероятно, мы имеем дело с намерением искалечить ноги своего сына, которое является не только актом его кастрации и попытки разрушить

функцию порядка, показав всемогущество матери, но также желанием сделать уход от Нее болезненным.

Он обнаруживает дверь на потолке, ведущую на чердак. Забравшись туда, Он оказывается в комнате, в которой Она писала летом свою диссертацию. Все стены и стол покрыты снимками и вырезками изображений, где представлены сцены насилия и издевательств над женщинами, взятые из книг по инквизиции, когда женщин жестоко пытали и убивали, обвиняя их в колдовстве, греховности, соблазнении мужчин. С позиции психоанализа мы думаем о том, что работа над данной диссертацией выступила неким триггером, соединившим разрозненные до этого момента фрагменты Ее психического мира, следствием которого стал возникший бред греховности и вины. Муж открывает Ее тетради и видит, как в процессе работы над диссертацией почерк жены превращается в бессвязные каракули. Мы понимаем: первый приступ психотизации героини произошел в момент Ее уединения с сыном, когда аффект вины за неосознаваемые инцестуозные чувства, а также калечение ребенка привели к актуализации инфантильных конфликтов и репрезентативно связались с темой работы над диссертацией, которая так же «случайно» связана с тематикой соблазнения, греха и вины, и послужили причиной развязывания психоза.

Образы женщин, признанных ведьмами и убитых вследствие их власти над мужчинами, могли также актуализировать комплекс так называемого женского страха кастрации, вытесненных образов садистической первосцены, воскресить страхи архаичной, вездесущей, фаллической комбинированной фигуры матери. Важно отметить, что, по нашему мнению, Он является для Нее именно таким образом комбинированной, архаичной фигуры. Матери, обладающей фаллосом, властью, такой необходимой, но в то же время ненавидимой. Отсюда компульсивные сексуальные акты, которые дают возможность через оргазм, приблизиться к психотическому состоянию, отдаться власти влечений и потере контроля, но вызывают потом настолько невыносимый аффект вины.

Мы наблюдаем сцену утра, в которой Он спрашивает, выпалась ли Она, а Она отвечает, что великолепно себя чувствует, и спрашивает, хорошо ли спал Он. На Его ответ, что Ему снились «сумасшедшие сны», Она саркастически ухмыляется и говорит, что это не важно, ведь сны ничего не значат в современной психологии – «Фрейд умер, правильно?». Она говорит о том, что любит Его и как Она счастлива, что Он рядом. Мы видим солнце за окном, слышим пение птиц. Нам показывают сцену, как Она подходит к Нему с радостной улыбкой и сообщает о том, что Она выздоровела, что Ей стало легче. Мы видим, что раньше Она пыталась доказать своему мужу, что с Ней что-то не то, сейчас же Она «принимает», смиряется с тем, что Он не в состоянии понять Ее. Она демонстрирует принятие Его правил Его игры, притворяясь, что выздоровела, подыгрывая Ему в отрицании значения важности внутреннего, психического мира, ментальной переработки, – Она как будто принимает реальность. Она всячески демонстрирует Ему, что выздоровела: Ей больше не страшно ходить по траве, Ее галлюцинации прошли, Его методики перевода психического в действие сработали.

Он показывает Ей фотографии их сына, на которой его ботинки перепутаны. Она сталкивается с осознанием того, что калечила своего ребенка. Вспоминает, как малыш плакал, когда Она обувала его, а Она его била. Это еще больше провоцирует психотическое разворачивание Ее патологии, попытки бегства в бред, неудавшейся попытки связывания влечений на нем как на объекте, и победу влечения к смерти.

Он обсуждает с Ней Ее диссертацию, и Она отстаивает позицию, что все женщины от природы греховны, они порождение дьявола и потому заслуживают наказания. Он, в своей манере, пытается рационально объяснить Ей абсурдность конструкций Ее мышления, не осознавая, что на самом деле Ею движут внутренние аффекты вины и деструкции. После этого Он уходит в сарай, Она бежит вслед за Ним и кричит Ему, что Он собирается Ее оставить, бросить. С психоаналитической точки зрения, это наводит нас на мысли о страдании ребенка, который переживает, что мать оставит, бросит его навсегда из-за его «плохости», а также невыполнения им функции, возложенной Ею на его рождение и на него самого. Иными словами, мы понимаем, что Она злится на своего мужа, злится на то, что Он не дал возможности врачам помочь Ей, не смог помочь Ей сам, привез в место, которого Она боялась больше всего, после того как Она создала там этот «кокон инцестуозности» со своим сыном. Она не была способна справиться со столкновением с тем, что, несмотря на любовь к сыну, причиняла ему боль, и возможным «осознанием» настоящих причин его гибели. Он выступает в роли матери, которая должна была «лечить», перерабатывать, помогать справляться с деструктивностью. Он также оказался неспособен справиться с этой функцией, создав настолько же первертную ситуацию, в которой муж является терапевтом жены, как и та, в которой ребенок заботится о родителе.

По мнению Ларса фон Триера, мать использовала его для того, чтобы привязать к себе его биологического отца (Торсен, 2013, с. 17). Он обнаружил письмо, в котором написано о ее разочаровании тем, что мужчина не испытывает родительских чувств. Фактически мать использовала Ларса как объект для достижения собственных целей, а он не справился со своей функцией, разочаровав ее. Если рассматривать ребенка, особенно мальчика, как пенис, который получает женщина, в данном случае можно говорить о том, что Ларс стал для своей матери психическим эквивалентом импотента, разочаровав ее в бесполезности своего рождения. Но может ли психика ребенка справиться с таким разочарованием в нем его первичного объекта? Как ощущается тот факт, что мать, от которой ты зависишь физически, не только не нуждается в тебе, но и тяготится тобой? На фоне того, что она должна постоянно справляться с переполняющими ее аффектами, которые в любой момент могут привести ее к смерти, в связи с гипертонией, что может быть связано с его поведением, еще и бессознательный аффект из-за того, что ты как объект не выполнил свою функцию и являешься для мамы не радостью, а бесполезным грузом, должен быть всепоглощающим, связывающим амбивалентные чувства любви и ненависти в смертоносный, удушающий узел. Примечательно, что главная героиня «Антихриста» будет задушена в финале фильма.

«Трое нищих»: делегированное убийство

У делегированного самоубийства также есть очевидные теологические коннотации, связанные с жертвоприношением. Например, аргентинский психоаналитик Селес Эрнесто Каркамо еще в конце 1930-х годов называет (*Carcamo*, 1939, p. 116) человеческие жертвоприношения у ацтеков «делегированн[ым] самоубийств[ом], в котором защитный механизм проекции трансформирует примитивный мазохистский импульс в производное садистское воплощение». Это же понятие встречается у этнолога и психоаналитика Джорджа Деверо, который в тех же 1930-х годах работал с индейским племенем мохаве. Он обратил внимание (*Devereux*, 1965, p. 238) на необычный ритуал, призванный символически «очистить» предстоящий брак от инцеста: мохаве убивают и съедают лошадь, воплощающую избранника невесты, фиксируя его переход от статуса кузена к статусу жениха. Называя это делегированным самоубийством жениха, Деверо проводит параллель с колдуном племени мохаве, который своими чарами убивает объект своей инцестуозной любви, а затем провоцирует родственников, апеллируя к кровной мести, убить себя, чтобы впоследствии соединиться с объектом. Эти два примера из жизни ацтеков и мохаве хорошо иллюстрируют диалектику делегированного самоубийства, которое подразумевает как убийство другого вместо себя (делегированное самоубийство), так и убийство себя руками другого (делегированное убийство). Именно к последнему прибегает Она после психотического развязывания.

Будучи в состоянии страха потери материнского объекта и испытывая в то же самое время жгучий аффект ненависти к нему, Она решает прибегнуть к единственному знакомому Ей способу справиться с болью от травмы. Этот способ в Ее случае, являющийся компульсивным по своей природе, лежит по ту сторону принципа удовольствия, а следовательно, находится на территории влечения смерти. Но больше этот способ не приводит к снятию напряжения: в процессе соития с мужем Она сталкивается с невыносимыми чувствами собственной деструктивности, зависти к пенису, ненависти из-за зависимости от комбинированного объекта – фаллической матери, которую внутриспсихически представляет Ее муж. Она бьет Его бревном по эрегированному члену, и от боли Он теряет сознание. Пока Он находится без сознания, Она мастурбирует Ему, и мы видим, что в процессе оргазма Его сперма, перемешанная с кровью, попадает на Него и на Нее. Символически секс, деторождение, жизнь и смерть смешиваются опять. Интересно отметить, что практически во всех сексуальных сценах у Нее обнажен только низ. Это могло бы означать генитальную сексуальность, но в случае психотической структуры подчеркивает кастрированность, негатив присутствия пениса.

После этого, пока Он находится без сознания, Она просверливает ему ногу насквозь ручным сверлом, создавая в Нем дыру, вагину, буквально воплощая свою репрезентацию комбинированного объекта, двуполой, фаллической матери. Она пенетрирует эту кровоточащую вагину пальцем, одновременно кастрируя Его, повреждая Его ногу, удовлетворяя

свою зависть к пенису. В эту созданную вагину Она вставляет точильный круг, закрепляет его гайкой и выбрасывает гаечный ключ под фундамент дома, тем самым лишая мужа возможности «убежать от Нее», что когда-то Она уже пыталась сделать с сыном. Здесь Она также становится своей матерью, которая не давала Ей уйти, отделиться от нее, бросить.

Очнувшись, Он уползает из дома, осознавая, что речь идет теперь о Его жизни, сталкиваясь с прямой опасностью, которую представляет Его жена, и находит убежище в лисьей норе – материнской утробе, что можно интерпретировать как возвращение в первичный рай. Он находится в этой лисьей норе в то время, когда Она бежит по лесу и ищет Его. Она кричит: «Ты не можешь оставить меня, ублюдок (bastard)!», незаконно-рожденный сын, сын, рожденный вне закона. Эту отсылку к незаконно-рожденному сыну можно связать с психозом, который начался у Нее в связи с инцестуозностью отношений с сыном, в чем можно увидеть концепцию раннего эдипального комплекса Мелани Кляйн.

Возвращаясь к сцене, в которой Он прячется от Нее, мы наблюдаем, как в этой норе-утробе Он находит последнего из «трех нищих» депрессии – ворону, символизирующую скорбь. Птица погребена в норе заживо. Примечательно, что именно ворона, то есть символ скорби, выдает Его своим криком. Эта скорбь, «закопанная заживо ворона», начинает кричать, символизируя иронию желаний и невозможности фактического возвращения в материнскую утробу, в безопасность. Сцена фильма, когда Он забивает птицу, символизирующую скорбь, в норе камнем, напоминает нам о том, как Он пытался работать со своей женой, как Он стремился исцелить Ее за счет игнорирования Ее попыток проработать психически потерю сына, вынуждая Ее постоянно обращаться к актингу, заглушая Ее крики.

Именно из-за криков вороны жена находит Его. Она вновь в приступе дикой ярости кричит, что Он должен Ей помочь, что Он не в праве оставить Ее – эта сцена снова является подтверждением Ее яркого, массивного материнского переноса на мужа. Она пытается вытащить Его за ноги из этой норы, что можно символически рассматривать как Ее попытку зацепиться за фаллос. Но, потерпев неудачу, пытается убить Его лопатой, лишит жизни, фактически, разрубив на части, одновременно фактически закапывая Его заживо, как ворону. Возможно, это близко к состоянию дезинтеграции, развала, ужас которого ощущает младенец в первые месяцы жизни на шизо-параноидной позиции, куда вынужден отступить ребенок, неспособный вынести аффект вины на депрессивную позицию. Весь Ее садизм и все агрессия, направленные на мать, выплескиваются в этом акте. Она пытается буквально дать Ему почувствовать, что значит ощущать себя дезинтегрированной, разваливающейся на куски.

Далее мы видим сцену, в которой Она после попыток повредить объект переходит к попытке его репарации. Она возвращается, пытается откопать мужа, рыдая и прося у Него прощения. Она вытаскивает Его и помогает Ему добраться до подвала. В глазах мужа мы видим ужас, с которым Он столкнулся. Он спрашивает Ее, хочет ли Она Его убить (кажется, что Она вышла из психоза). На что Она спокойно отвечает, что еще не время,

но, когда придут «трое нищих», кто-то должен умереть. Так названо созвездие, рисунок которого Он видел среди материалов Ее диссертации на чердаке. На нем изображены и подписаны олень, лиса и ворона, означающие боль, отчаяние и скорбь соответственно. Но такого созвездия в реальности нет, понимает главный герой. Здесь, на наш взгляд, режиссер делает попытку продемонстрировать ограниченность фиксации исключительно на физической реальности, отрицая психическое. Данного созвездия нет, но это не важно, потому что для Нее оно есть, есть в Ее психической реальности, которую Он пытался отрицать. И Ему придется принять этот факт. Как и факт того, что за пришествием этих нищих следует смерть. Так инвестированная Им реальность физическая приводится Ею в равенство с реальностью психической, которую Он пытался заставить Ее игнорировать.

Он лежит на полу без сознания, точильный круг все еще прикручен к Его ноге. Она мастурбирует на полу рядом со своим мужем и доводит себя с помощью Его почти безжизненной руки до состояния клиторальной эрекции, после чего портновскими ножницами вырезает себе клитор. Чем является данный акт, действие? Попыткой самонаказания за деструктивные и инцестуозные чувства, а также вину и греховность, связанные с сексуальностью? Какое-то время Она кричит и корчится, катаясь по полу, от боли, после чего истошно орет в черноту леса, что «все бесполезно». Актинг не помогает.

Он очнулся и смотрит на свою жену, истекающую кровью. У Него начинаются галлюцинации. Он видит в сарае олениху с мертворожденным олененком, лисицу, пожирающую саму себя, и слышит крики вороны, которая якобы находится под дощатым полом, который Он разбивает локтем, чтобы она вылетела. Трое нищих пришли. Кто-то должен умереть. Он приходит в себя и, пока Она не может подняться после акта собственной кастрации, находит ключ и вытаскивает точильный круг из своей ноги. Она, найдя в себе силы, кидается на Него и втыкает ножницы, которыми кастрировала себя, в Него. Она очевидно слаба, но тем не менее продолжает пытаться ранить Его, не давая Ему возможности успокоить себя, очевидно демонстрируя Ему собственное безумие и деструктивность. В этот момент, оттолкнув Ее, Он какое-то время видит мир Ее глазами: Ее саму так, как Она себя воспринимает, то есть фрагментированную, переживающую одновременно аффект оргазма, боли, вины и стремления к смерти, разрушению. Как будто произошла индукция бреда, слияние двух психик. Он видит то, что Она видела, как их ребенок залезает на подоконник и выходит в окно. Она же наблюдала это, испытывая оргазм, наслаждаясь, как будто умирая вместе с ребенком.

Он, зараженный Ее психозом, индуцировав Ее репрезентации и садистические чувства, которые Она испытывает по отношению к интроецированному объекту матери, перенесенному Ею на Него как «хорошей» части себя, под действием механизма проективной идентификации, душист Ее. На психотическом уровне это может напоминать двойное самоубийство (в данном случае одно – буквальное, второе – символическое), которое британский психиатр Мухаммед Али Салих теоретически объединял

(*Salih*, 1981) с индуцированным бредовым расстройством, в основании которого лежит идентификация соучастника с главным виновником. При этом партнеры, находящиеся в общем психозе, могут меняться ролями, из-за чего бывает трудно проследить психическую динамику, приведшую к трагическому исходу. Она фактически довела Его до убийства, спровоцировала, не оставив Ему выбора, потому что «кто-то должен умереть». Именно для этого Она «показала» Ему, что видела, как их сын гибнет. Чтобы Он увидел, что Она «на самом деле» виновата, и убил, наказал Ее. Этим Она не только освободилась от невыносимых страданий, но и спасла свой хрупкий внутренний объект, свою мать, которая когда-то не вынесла Ее ненависти, когда она должна была родиться для Нее как объект, от собственной деструкции, которую больше не была в состоянии сдерживать. Примечательно, что для Него, через то, что Он видит в процессе удушения, который снят очень медленно, наглядно, некрасиво и буквально, этот акт удушения по физиологическим особенностям в виде пота, пульсирующих артерий, выражению Ее лица похож на сексуальный акт, на момент, когда Она испытывала оргазм. Делегированное убийство стало Ее вторым после делегированного самоубийства, и на этот раз «успешным», способом справиться с невыносимой виной, болью, деструкцией и потребностью в наказании, не повредив интроецированный образ матери.

Мы становимся свидетелями того, как героиня спроецировала свои невыносимые аффекты и свой хрупкий внутренний хороший объект в собственного мужа, то есть объект, который предположительно может это вынести. Она поставила Его перед фактом: либо ты убьешь меня, либо я убью себя, что свидетельствует о том, что внутренний объект был хрупким, но одновременно подвергался агрессивным атакам, запуская бесконечный цикл ощущения виновности. Она как будто говорит это интроецированному образу своей матери, этому самому внутреннему объекту.

Он сжигает тело своей жены на костре, как во времена инквизиции церковь сжигала «греховных» женщин, что свидетельствует о том, что Он идентифицировался с Ней в Ее восприятии себя как греховной и заслуживающей наказания. Хромой, как Эдип, Он покидает Эдем, садится на пригорок и видит галлюцинацию: сотни женщин стягиваются к месту сожжения Его жены. Бред поселился внутри Него. Аффект греховности и виновности продолжает свою жизнь в психике уже другого, пока еще живого, субъекта. Сможет ли что-нибудь остановить этот бесконечный процесс, этот «цикл» вращающегося барабана стиральной машины депрессивного психоза?

Заключение: «Все, что ты могла представить себе в голове, ты можешь воплотить в реальность»

На примере фильма Ларса фон Триера «Антихрист» можно проследить механизмы, с помощью которых психика пытается справиться с внутренними конфликтами, провоцирующими развитие депрессии психотического уровня с наличием бреда и галлюцинаций. Это художественная

сублимация, интимное высказывание режиссера, язык для которого был сформирован с самого детства. Изучив художественный анамнез главных героев, мы с метапсихологической точки зрения рассмотрели решения, которые привели героев к финальной сцене делегированного убийства. Она – главная героиня фильма «Антихрист», которая, согласно нашей гипотезе, страдает от психотического уровня депрессии, посредством проективной идентификации, с целью привязать свой невыносимый аффект вины к реальному травмирующему событию в настоящем, осуществляет делегированное самоубийство собственного маленького сына. Таким образом, Она также удовлетворяет бессознательную потребность в самонаказании.

После данного события Она попадает в психиатрическую больницу, где получает медикаментозное лечение, которое вводит Ее в состояние, близкое к постоянному пребыванию в забытьи, к чему Она, возможно, давно бессознательно стремилась. Ее муж, психотерапевт когнитивно-поведенческого направления, забирает Ее оттуда, заявляя, что Он поможет Ей пройти через это состояние, которое Он считает нормальным. В своей самоуверенности Он игнорирует правила, запрещающие работать с близкими, чем формирует первертную ситуацию и реактуализацию Ее инфантильных конфликтов. В результате Его действий и полного игнорирования внутриспсихических процессов, происходящих с Его женой, а также в связи с Ее несомненной психической патологией, у Нее развивается продуктивная симптоматика, а именно бред вины и греховности, который Она постепенно индуцирует в своем муже, фактически заставляя Его совершить Ее убийство, чтобы избавить Ее от страданий и сохранить тот внутренний «хороший» объект, который Она, по нашим предположениям, больше не была в состоянии защищать от собственной деструктивности.

Самоубийство представляет собой меланхолическое решение, о чем говорили многие психоаналитики, в том числе Ален Жибо, представлявший свой семинар в апреле 2022 году во ВШЭ. Делегированное самоубийство и делегированное убийство – это решения, представляющие собой выход из психотического уровня депрессии и реализуемые с помощью работы механизма проективной идентификации, в том числе с участием защитного механизма расщепления Я на «хороший» и «деструктивный» объекты. Если суицид представляет собой меланхолическое решение, поскольку является актингом, отреагированием поведенческим путем, свойственным пограничным личностям, то в случае психоза мы говорим о категории психоневрозов, особенностью которых является попытка решения внутриспсихических конфликтов путем психической проработки, ментализации.

Стоит отметить, что если не психоаналитическим специалистам непонятен феномен происхождения депрессии, значит, им не очевидна связь депрессивного состояния индивида и травматических событий, произошедших в его детстве. Также таких специалистов удивляет реакция индивида на травмирующее событие: нередко, когда у человека происходит

реальная утрата, которая в норме должна была бы привести к состоянию тяжелого горя, индивиду, наоборот, становится легче.

Однако с точки зрения психоанализа мы понимаем, что невыносимое чувство вины и потребность в наказании находят свое удовлетворение – именно это становится следствием улучшения психического состояния индивида в случае реально произошедшего травматического события. Так, человеку может стать легче после потери близкого человека или в случае повреждений его собственного тела, например вследствие несчастного случая. С помощью делегированного убийства или самоубийства достигается удовлетворение потребности в наказании, а аффект вины связывается. Делегированное самоубийство представляет собой акт, в котором индивид посредством проективной идентификации и проекции вынуждает другого человека, объект, совершить самоубийство, проецируя на него свои садистические и саморазрушительные чувства.

Делегированное убийство представляет собой акт, посредством которого благодаря действию проективной идентификации субъект вынуждает объект, другого, убить его (т. е. субъект), предварительно спроецировав в объект хрупкий «хороший» внутренний объект, который необходимо защищать от собственной деструктивности. Иными словами, как также указывала Кляйн в своих работах, субъект спасает хороший внутренний объект от собственных деструктивных импульсов и ужасающей ненависти ценой собственной жизни. Порой это решение провоцируется выходом из-под контроля собственных садистических чувств субъекта и достигается за счет того, что объект ставится перед выбором: либо он будет убит, либо он должен убить. «Если ты не убьешь меня, я убью тебя».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Торсен Н.* Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М.: Рипол классик, 2013.
2. *Antichrist.* Final Script. Copyright Lars von Trier, July 2008.
3. *Braunschweig D., Fain M.* La nuit, le jour. Essai psychanalytique sur le fonctionnement mental. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
4. *Carcamo E. C.* Quetzalcoatl: le dieu-serpent à plumes de la religion Maya-Azèque // *Revue française de psychanalyse*, №2 (11), 1939.
5. *Devereux G.* Considérations ethnopsychanalytiques sur la notion de parenté // *L'homme*, №3/4 (5), 1965.
6. *Earle H.* Creating the Traumatic Body: Female Genitals as Wounds in “Antichrist” // *Film International*, №14 (1), 2016.
7. *Evans N.* How to Make Your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier’s *Dogville* // *Culture, Theory and Critique* №55(3), 2014.
8. *Galt R.* The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac* // *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier* / ed. by Honig B., Marso L. Oxford University Press, 2016.

9. *Gammelgaard J.* Like a pebble in your shoe: A psychoanalytical reading of Lars von Trier's *Breaking the Waves* and *Antichrist* // *The International Journal of Psychoanalysis*. № 6 (94), 2013.
10. *Gullestad S. E.* Crippled feet: Sadism in Lars von Trier's *Antichrist* // *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, № 2 (32), 2011.
11. *Hurni M.* La psychanalyse à la découverte de la violence // *Imaginaire Inconscient*, №1, 2005.
12. *Koutsourakis A.* Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading. Bloomsbury, 2013.
13. *Leonard M.* "I Know what has to happen": Tragedy, Mourning, and Melancholia in *Medea* // *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier* / ed. by Honig B., Marso L. Oxford University Press, 2016.
14. *Lewin B. D.* Reflections on depression // *The Psychoanalytic Study of the Child*, №1 (16), 1961.
15. *Marso L.* Must We Burn Lars von trier? Simone de Beauvoir's Body Politics in *Antichrist* // *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier* / ed. by Honig B., Marso L. Oxford University Press, 2016.
16. *May U.* Abraham's Discovery of the 'Bad Mother': A Contribution to the History of the Theory of Depression // *The International Journal of Psychoanalysis*, №2 (82), 2001.
17. *Racamier P.-C.* Le Génie des origines: Psychanalyse et psychoses. Paris: Payot, 1992.
18. *Racamier P. C.* L'inceste et l'incestuel. Dunod, 2021.
19. *Salih A. M.* Suicide Pact in a Setting of Folie à Deux // *The British Journal of Psychiatry*, № 1 (139), 1981

"Someone Must Die": Delegated (Self)-Murder as a Solution of Depressive Psychosis in Lars von Trier's Antichrist

O. A. Kulik, D. A. Bochkov

Kulik Olga A., Master of Psychology (HSE), psychoanalytic-oriented psychotherapist, clinical psychologist.

Bochkov Dmitry A., philosopher, specialist in modern French philosophy and sociology, senior scientific editor of the Bolshaya Rossiyskaya Encyclopedia, employee of the Center of Medical Anthropology, Institute of Anthropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences (Moscow).

This article examines the mechanisms of formation of the phenomena of delegated suicide and, as we called it, delegated murder, as ways of psychically coping with the intolerable affects of psychotic level depression. In order to illustrate these psychic solutions, we analyze the film Antichrist (2009) by screenwriter and director Lars von Trier. Delegated suicide and delegated homicide are decisions that represent a way out of the psychotic level of depression and implemented through the work of the mechanism of projective identification, including the participation of the defense mechanism of splitting the self into "good" and "destructive" objects. If suicide represents a melancholic solution, since it is an actinic, reactive, behavioral pathway peculiar to borderline personalities, then in case of psychosis we are talking about a category of psycho-neuroses, whose specific feature is an attempt to solve intrapsychic conflicts through mental elaboration, mentalization. With delegated murder or suicide, the satisfaction of the need for punishment is achieved, and the affect of guilt is bound. Delegated suicide is an act in which the individual, through projective identification and projection, forces another person, an object, to commit suicide by projecting his sadistic and self-destructive feelings into it-these processes will also be illustrated through the film Antichrist. Delegated murder is an act by which, through the action of projective identification and delusional induction, the subject forces the object, the other, to kill him (i.e., the subject), having previously projected into the object a fragile "good" inner object (the fragile mother), which must be protected from its own destructiveness. In other words, the subject rescues the good inner object from its own destructive impulses and terrifying hatred, at the cost of his own life. At times this decision is provoked by the subject's own sadistic feelings getting out of control and is achieved by putting the subject before a choice: either he will be killed or he must kill. To put it bluntly, "If you don't kill me, I will kill you."

Keywords: psychotic depression, psychosis, suicide, suicide par délégation, projective identification, guilt, incest, Lars von Trier, Antichrist, Paul-Claude Rakamier.