

ПСИХОАНАЛИЗ ЖИВОПИСИ

Травма и символизация Эдварда Мунка. Искусство и психоанализ

**У. Майди,
Е. А. Караванова**

Майди Уари (Maïdi Houari) – психоаналитик, профессор, преподаватель в университетах Лилля (UFR de Psychologie, Université de Lille), Парижа (Institut de Psychologie, Université Paris Cité (Sorbonne)). С 2007 года он является профессором клинической психологии, психоанализа и психопатологии в Университете Бургундии Франш-Конте, г. Безансон (Université de Bourgogne Franche-Comté, Besançon). Автор многочисленных статей и книг, среди которых: «La plaie et le couteau – Et si la victime était son bourreau...» (2003), Genève, Paris, Delachaux et Niestlé (2003); «Les souffrances de l'adolescence – Trauma et figurations du traumatique» (2008), PUFC; «Clinique du narcissisme – L'adolescent et son image» (2012), а также «Образы женского. Клинический и психопатологический подход» (2015), опубликованная на русском языке в 2021 году в издательстве «Когито-Центр».

Караванова Елена Александровна – психоаналитически ориентированный психолог, магистр психологии (ГАУГН), аспирантка Университета Бургундии Франш-Конте, г. Безансон (Франция), преподаватель Института психологии и психоанализа на Чистых прудах (Москва).

В данной статье рассматриваются эволюция понятия «травма» с психоаналитической точки зрения и психическая переработка последствий травмы с помощью живописи на примере жизни и работы норвежца Эдварда Мунка. Ранний травматический опыт норвежского художника находит свое место в его искусстве и видении мира. Искусство позволяет «психически перерабатывать» последствия болезненных детских переживаний. Репрезентации детской травмы посредством живописи – это возможность придать этим событиям «фигурабельность» (образность, изобразимость) и осмысленное представление травматического опыта. Таким образом, визуальное искусство как работа символизации и психическая работа является своего рода защитным барьером против развязывания влечений и деструктивности. На примере известной картины Эдварда Мунка «Крик», которая несет в себе мотив повторения, показана способность художника к выбору позитивной судьбы для своего травматического опыта, где «повторение похожего» принимает форму «механизма отработки» и направлено на постепенное устранение сверхсильного напряжения травматического происхождения.

Ключевые слова: искусство, Эдвард Мунк, психическая переработка, психоанализ, повторение, символизация, психическая травма.

«Через свое искусство я пытался объяснить
жизнь и ее смысл для себя.

И я хотел помочь
придать смысл жизни другим».

Э. Мунк

Введение

Отражает ли искусство психическую реальность художника прямо и без цензуры *ex abrupto*? Показывает ли живопись художника также его психическую работу по самоисцелению или самосохранению? В работе «"Моисей" Микеланджело» Фрейд (*Freud, 1914*) утверждает, что психоанализ может быть полезен для того, чтобы узнать замысел творца. Психоаналитическая интерпретация произведения искусства представляется вполне возможной и уместной. Как и сновидение, художественное произведение поддается толкованию, проливая свет на значение определенных мотивов его создания (*Freud, 1910; Freud, 1911; Freud, 1932*).

Таким образом, сновидение, как и творческая фантазия, использует те же механизмы формирования своих содержаний и имеет свою логику. Живопись, наряду с грезами, является реализацией бессознательного. Однако если грезы наяву, как продукт психической деятельности, являются относительно приватными и тайными, то произведение искусства имеет социальную природу. В отличие от асоциальных нарциссических снов, живопись ориентирована на участие других людей, оживляя и удовлетворяя бессознательные побуждения. Так искусство примиряет принцип удовольствия и принцип реальности (*Freud, 1925*).

Живопись, как и все искусство в целом, игнорирует мораль и позволяет свободно выражать все то, что неприемлемо или не совместимо с реальностью. В этом смысле она способствует выражению вытесненного и допускает нецензурированное высвобождение психического напряжения. Последствия ранних детских травм и самые тяжелые воспоминания могут найти свое место в продуктивной творческой деятельности художника и, таким образом, быть интегрированными в индивидуальную историю субъекта. Немыслимое и невыразимое, травматичное может быть репрезентированным и обсуждаемым публично.

Теории травмы

Заимствованное из хирургии понятие «травма» (**τραῦμα** (греч.) – рана, **τίτρωσκω** (греч.) – пронзать, протыкать насквозь) переносит на психоаналитический уровень три основных значения: 1) сильное потрясение (шок), 2) взлом, разрыв, 3) последствия этого для субъекта (*Maïdi, 2008*).

Отправной точкой психоаналитических размышлений о травме следует считать работы З. Фрейда, чьи идеи на эту тему остаются основополагающими. Три периода развития концепции травмы (1895–1897, 1920 и 1926–1939) сосуществуют вместе в единой фрейдистской теории, являясь поворотными пунктами пересмотра и дополнения концепции травмы.

В 1895–1897 годах Фрейд создал теорию травмы, которая состоит из двух событий, отделенных друг от друга во времени: первое событие получает травматический смысл в *последействии* (фр. *après-coup*), через определенное время (в половозрелый период), и в связи со вторым событием, которое обнаруживает мнестические следы, «стертые» процессом вытеснения. Здесь травматическое воспоминание подобно «инородному телу» в психической ткани и оказывает свое воздействие до тех пор, пока не будет заменено активным воспоминанием и абреакцией (катарсическим освобождением) «заблокированного» аффекта.

Одним из проявлений травматического состояния является возникновение «инфантильной амнезии», неспособности человека связать два события, две сцены, и составить упорядоченную историю своей жизни в прямой связи с болезнью.

От концепции реальной и физической травмы Фрейд переходит к идеям психической травмы, в центре которой находится уже не реальное событие, а его репрезентация, переживаемая как внутреннее «инородное тело» и источник возбуждения. Симптомы, вызванные вытесненными воспоминаниями о травматическом событии, интерпретируются как желание воспроизвести – бессознательно повторить – этот вытесненный опыт. В более поздних работах Фрейда (Freud, 1920) теория травмы получит дальнейшее развитие, где бессознательное *желание* повторять уже будет осмысляться как *навязчивая необходимость* в повторении (Maïdi, 2015).

С самого начала в размышлениях о травме для Фрейда присутствуют экономические (количественные) представления, где травма характеризуется притоком чрезмерных для психики раздражений, будь то единичное событие или их совокупность.

В работе «По ту сторону принципа удовольствия» (Freud, 1920) размышления Фрейда меняют свое направление. Здесь тоже присутствует экономическая составляющая травмы. Но теперь на первый план выходят не вытесненные воспоминания, а автоматизм и принуждение к повторению травматических ситуаций (Maïdi, 2015).

Когда субъект сталкивается с событием, которое выходит за рамки человеческих возможностей, психический аппарат пытается справиться с перевозбуждением, овладеть им, присвоить себе этот опыт. В этих условиях существует только один способ совладать с травматическим опытом – компульсивное воспроизведение реального опыта, лишённого символизации. «Пациент [...] вынужден повторять вытесненный [прошлый] опыт в качестве настоящего переживания [...] Вместо того чтобы вспомнить это как действующую часть своего прошлого» (Freud, 1920).

Более того, Фрейд объясняет, что основной функцией навязчивых тревожных сновидений (кошмаров) может быть стремление развить «чувство *испуга*», причину случившейся травмы, в предугадывание/предвидение события. Навязчивое повторение определенных репрезентаций травмы можно рассматривать как ретроспективную и воображаемую попытку

воспроизвести ситуацию, в которой травма может быть интегрирована в символическую систему субъекта. Это психическая работа по обретению смысла.

В работе «Торможение, симптом и тревога» (*Freud, 1926*) Фрейд вводит термин «травма» уже в экзистенциальном контексте, определив ряд основных травм в жизни субъекта и выделив два типа тревоги. Автоматическая тревога определяется им как неконтролируемый приток чрезмерного и интенсивного возбуждения после травматической ситуации, в которой Я бессильно и испытывает крайнюю беспомощность. В то время как сигнальная тревога – это предугадывание, ожидание и воспроизведение травмы в ослабленной форме, попытка подготовить себя к опасности. Фрейд также связывает травму с «ситуацией опасности», возникающей в результате потери объектов – важных значимых фигур – и разлуки с ними. Таким образом, с 1926 года мышление Фрейда добавляет к описанным ситуациям понятие нарциссической травмы, которая включает в себе ситуацию (состояние) беспомощности (*Hilflosigkeit*), неспособности связать внутреннее возбуждение, что напрямую связано с потерей объекта.

Концепция нарциссической травмы (*Maïdi, 2012*) не была четко сформулирована Фрейдом, хотя в разных работах речь идет о нарциссическом шраме (нарциссическом рубце), нарциссической ране, нарциссической уязвимости, нарциссическом обеднении Я, нарциссической обиде в связи с потерей объекта любви. Позднее в «Моисее и монотеизме» (*Freud, 1939*) он подводит итог своим размышлениям о травме: речь идет о вытесненных ранних (до пяти лет) детских впечатлениях сексуального или агрессивного содержания, а также о преждевременных ранах, нанесенных Я, – «нарциссических обидах».

В связи с ранним болезненным опытом Э. Мунка мы хотели бы рассмотреть две категории детских психических травм (*Maïdi, 1996; Maïdi, 2008*):

1) *Ранние нарциссические дефициты*, то есть патологические ситуации «базисного дефекта» (*Balint, 1968*), которые характеризуются патогенным несоответствием между базовыми первичными потребностями ребенка и тем, как они удовлетворяются его окружением. Действительно, когда не соблюдаются основные психоаффективные или даже органические потребности детей, имеет место недостаточность и дефектность окружающей среды. Ранние нарциссические дефициты наблюдаются при тяжелой материнской депрессии, в случае негативной травмы – травмы, связанной с недостатком, когда ожидания страдающего и беспомощного младенца (*Hilflosigkeit*) заканчиваются его болью и разочарованием. Эти травматические переживания не способствуют достаточно хорошей интернализации объектных отношений, интроекции безопасного и надежного объекта. Следовательно, травма связана с отсутствием того, что ребенок должен был бы получить от объекта, и наличием того, чего не должно было быть, или того, что могло бы не быть.

2) *Нарциссические раны* представляют собой нарциссические катастрофы раннего детства, которые имеют внутреннее или внешнее происхождение и сигналом которых является нарциссическая боль. Это ранящие

нарциссизм ребенка травматические ситуации (брошенность/покинутость, преждевременные и длительные разлуки, «выдергивание» из привычной среды, разочарования в значимых других, объектные потери), которые было проблематично оплакивать. В этом случае травма может возникать как глубокая рана в стимульном барьере. Субъект, замкнутый в своей боли, истерзанный горем, не имеет доступа к психическому страданию. Боль – первоначальная и специфическая. Это «страдание» в чистом виде, «физическое», а не символизированное.

У каждой личности своя конституция и история, вопрос в том, как травмированный человек справляется с травмой и какие пути обхождения с ней он выбирает. В работе «Человек Моисей и монотеистическая религия» (*Freud, 1939*) Фрейд предполагает две возможные судьбы травмы, связанной с повторением пережитого опыта: одну позитивную и организирующую, которая использует память, повторение, переработку; другую – негативную и дезорганизирующую, некую защитную реакцию, которая поддерживает расщепление, создавая «государство внутри государства» и препятствуя лечению. В этом смысле, как мы знаем, существуют два типа повторения: то, которое компульсивно подчинено танатосу, и то, которое имеет отношение к эросу через операцию связывания и процесс символизации.

Травма в искусстве

Работа символизации, в смысле трансформации травмы через реконструкцию психической реальности, может развернуться в творческом, промежуточном, пространстве.

В живописи, которая визуально фиксирует травматический опыт, стоит главная задача – изобразить непредставимое. Сталкиваясь с ужасом, художник получает терапевтический эффект благодаря активной позиции – творца собственной истории (*Freud, 1920*).

Травматический опыт, представленный в художественной форме, является символизированной реинтерпретацией ситуации, взаимодействием в «переходном пространстве» (*Winnicott, 1971*) психической боли. Это переосмысление всегда связано с историческим процессом, с памятью о прошлом и конструированием темпоральности. Можно сказать, что символизированная художественная реинтерпретация позволяет противостоять ужасу и бессмысленности (безумию) ранней травмы и нарциссической раны.

Фрейд пишет: «Когда от прошлого остаются лишь неполные и путанные воспоминания, которые мы называем традициями, человек искусства находит огромное удовольствие в заполнении пробелов в памяти по своему усмотрению и чтобы привести в соответствие со своим желанием образ времени, которое он взялся изобразить» (*Freud, 1939*).

Сотворение художественных образов для воссоздания травматического события само по себе является терапевтическим актом. Травма сводится не только к насильственному акту, разрушению привычного образа жизни субъекта, негативному самовосприятию. Мы хотим говорить

о травме как о событии, организующем жизнь художника. А искусство способно облегчить психическую интеграцию тяжелых событий в историю субъекта. Биография и личность художника немыслимы без процессов конструкции-реконструкции, воссоздания прошлого и символизации истории пережитой травмы.

Ранние травмы и нарциссические раны художника

Когда Эдварду исполнилось пять лет, его мать умерла от чахотки, повторив судьбу своей собственной матери. Ей было 30 лет. После ее смерти ведение хозяйства взяла на себя тетя Эдварда – 29-летняя Карен Бьельстад (1839–1931). Художница-самоучка, хорошая хозяйка, она с любовью относилась к детям и поощряла желание Эдварда рисовать. Художественное дарование мальчика обнаружилось рано: в возрасте семи лет он взял уголь и очень талантливо нарисовал на полу увиденных накануне слепцов. Эта способность и стала одним из способов справиться с преследующими его кошмарами – мрачными, почти галлюцинаторными видениями.

Пугающие образы были связаны с ощущением приближающейся смерти и тяжелыми разговорами с отцом, из-за чего Эдвард мучился по ночам. Отец мальчика очень изменился после потери жены, углубился в мрачное христианство и старался подготовить Эдварда, унаследовавшего от матери проблемы со здоровьем, к смерти. Живопись стала для ребенка попыткой разрядить перевозбуждение и архаическую тревогу небытия в *переходное пространство* (Winnicott, 1971). Творить, созидать – теперь это требование. Создание «защитного барьера» на холсте позволит Мунку справляться с собственным бессилием и жестокостью травмы.

Историю «Крика» следовало бы начать с самого первого крика Эдварда Мунка. Эдвард, второй ребенок в семье Мунков, родился 12 декабря 1863 года, очень слабым, что потребовало от родителей особого к нему отношения (как к хрустальной вазе) на фоне их опасений, что долго он не проживет. В то время у него уже была старшая сестра Софи (1862–1877), а через несколько лет после его рождения друг за другом появились еще трое детей – Андреас (1865–1895), Лаура (1867–1926) и Ингер (1868–1952). Его отец, Кристиан Мунк (1817–1889), был глубоко религиозным человеком, врачом, который в молодости много путешествовал, любил читать и придумывать сказки. В возрасте 44 лет он женился на Лауре Катрин, которая была моложе его на 20 лет, и этот брак был мезальянсом с точки зрения отцовской семьи. По линии отца в роду были норвежские государственные служащие, художники, известные ученые, но также было много случаев психических заболеваний. По материнской линии в семье было много людей со слабым здоровьем. Мать Эдварда, Лаура-Катерина Мунк Бьельстад (1838–1868), вероятно, заболела туберкулезом до замужества, и Эдвард отчетливо запомнил красные пятна крови на ее носовом платке. Предположительно, внимание его больной, возможно, депрессивной матери также было занято другими детьми (она родила пятерых детей за пять лет), постоянными семейными переездами с места на место, работой по дому. Таким образом, детство Эдварда

Мунка отмечено чередой травм, совокупностью травм, с самого рождения. Эдварду пришлось столкнуться с болезненной потерей и «крахом инфантильного всемогущества» (Grunberger, 1956), где нехватка «нарциссического подтверждения» (нарциссической безопасности) оставляет Я ребенка тотально бессильным.

«Болезненность, безумие и смерть – черные ангелы, которые стояли у колыбели и сопровождали меня всю жизнь. Рано умершая мать передала мне бациллу чахотки. Сверхнервный отец, богобоязненный до безумия, передал мне склонность к сумасшествию» (Næss, 2004).

В 13 лет Эдвард, который постоянно болел, начал кашлять кровью. А год спустя он пережил новую потерю: старшая сестра Софи, с которой он был очень близок, умерла в 15 лет от туберкулеза. Тогда же Мунк окончательно и бесповоротно решил стать художником, вопреки мнению отца, а также не вступать в брак и не иметь детей, посвящая себя искусству «душой и телом». Потеря матери открыла для него целый ряд непредсказуемых и опасных возможностей, потеря сестры поставила под угрозу собственное существование. Выход – перевести свой раненый нарциссизм в символический регистр с помощью живописи. Через смещение, сгущение, изобразимость (репрезентирование) искусство хоть ненадолго, но все же способно вернуть художнику чувство утраченного всемогущества и контроля над ситуацией, воссоздать творца из обломков/фрагментов собственного нарциссизма.

В 1889 году (Эдварду 26 лет) умирает его отец, и уже известный за границей (всемирно известный) художник не успевает приехать на похороны, так как новость приходит слишком поздно. Переживая утрату отца, он ведет затворнический образ жизни, предается воспоминаниям и размышлениям.

Парижский период творчества Мунка, начавшийся в 1889 году, характеризовался суицидальными наклонностями и злоупотреблением алкоголем. Смерть отца привела его к депрессии и суицидальным мыслям: «Я живу с мертвыми – моя мать, моя сестра, мой дед, мой отец... Убей себя, и тогда все закончится. Зачем жить?» Шесть лет спустя от пневмонии умирает его младший тридцатилетний брат, не дожив до рождения своего ребенка и повторив судьбу своей матери.

Неудивительно, что болезнь и смерть – отличительная особенность творчества этого художника. В травматичной сцене картины «Мертвая мать и дитя» (1897–1899) Мунк-ребенок как будто бы заново оказывается у постели матери в оглушающей тишине смерти (см. *рис. 1*).

Другие персонажи, кажется, озабочены своими собственными переживаниями, и никому нет дела до одетого в красное ребенка, застывшего в неподвижности и закрывшего руками уши. Лицо ребенка выражает отчаяние, глубокую тревогу, растерянность, отказ слышать крик смерти. На заднем фоне легким карандашным наброском запечатлена фигура матери. Люди в этой комнате, замкнутые в своих переживаниях, оставили ребенка в одиночестве, не обращая внимания на его чувства. В другой работе Мунка «Мертвая мать» (Munch, 1900) также изображен ребенок, закрывающий уши руками, но его одежда выполнена в сине-зеленых тонах.



Рис. 1. Эдвард Мунк, «Мертвая мать и дитя», 1899 г.

Парализованное, окаменевшее состояние, с обездвиженностью, уходом, возможной деперсонализацией и свидетельствами дезорганизации – такова картина травмы.

«Я пишу не то, что вижу, а то, что видел», – говорил о своих картинах сам Эдвард Мунк (Næss, 2004). Кажущаяся буквальность образа, таким образом, является не репрезентацией события, а выражением его недоступности, непостижимости, невозможности понять или сопротивления пониманию. Следует попытаться осмыслить этот травматический опыт, случившийся из-за незрелости ребенка и отсутствия адекватной реакции со стороны окружения. Отпечаток сенсорного образа в момент травмы одновременно делает его недоступным для понимания. Существует разрыв между увиденным и понимаемым. Травматическое событие формируется в связи с дальнейшей потребностью в повторении с целью понять, контейнировать, связать возбуждение.

Для визуального художественного выражения травмы необходимы свидетели события и понимающая аудитория, реальная или воображаемая. Как считает Винникотт, важно задуматься о том первичном окружении, которое в свое время не отреагировало должным образом на бессилие ребенка, пребывающего в состоянии беспомощности. Похоже, публика способна принять и понять этот субъективный и индивидуальный опыт психической боли. Исключительную важность здесь приобретает идея о том, что Другой видит, признает и принимает травматический опыт, иначе последний становится зловещим, бессмысленным, повторно травмирующим, а нарциссические раны – незаживающими язвами, ведущими к психической и физической смерти.

Желание художника буквально вписать свою травму в историю жизни становится сутью его посттравматической жизни. Ужас потери и жестокой сепарации / насильственной разлуки приобретает материальность и представимость (репрезентацию), форму и имя, становится публично выраженным фактом, вписанным в контекст традиционного искусства.

«Крик»: травма и символизация

Важной особенностью творчества этого художника является то, что он постоянно перерабатывает созданный материал, добиваясь максимальной выразительной простоты и обобщенности образа. Одним из проявлений этого качества стало использование так называемых формул, символов, характерных деталей, которые со временем приобретали свой собственный смысл. Мотив повторения страдания и психической боли в символической репрезентативной форме напоминает детскую игру, описанную Фрейдом в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (*Freud, 1920*), где ребенок справляется с потерей и травмой с помощью вспомогательных и символических форм поведения, которые Винникотт позже назовет «переходными объектами».

«Крик» традиционно называют вторым самым узнаваемым произведением живописи после шедевра Леонардо да Винчи «Мона Лиза». Возможно, из-за того, что в такой яркой и символической форме эта картина смогла передать самоощущение человека XX века – с его постоянным предчувствием или переживанием катастрофы, отчаянием и тотальной потерей стабильности.

Существуют монохромная версия (литография) и несколько цветных вариантов картины «Крик». Первые два варианта датируются 1893 годом. Сначала «Крик» изображается пастелью на картоне, затем возникает наиболее знаменитая версия маслом, в 1895-м появляются два авторских повторения: еще одна пастель и литография, а в 1910-м – вариант маслом (см. *рис. 2*).

Историю создания «Крика» Мунк изложил также в своих записях. «Как-то вечером я шел по дороге – с одной стороны подо мной раскинулись город и фьорд. Я был уставшим и больным – стоял и смотрел на фьорд. Садилось солнце – облака окрасились красным – как кровь. Я почувствовал, будто природу пронзил крик – мне казалось, я слышал крик. И я написал эту картину – написал облака как настоящую кровь. Цвета кричали» (*Munch, 1897*).

«Мунк, – отмечал в 1894 году известный писатель Пшибышевский, – был первым художником, который взялся описать самые мельчайшие, неуловимые движения в сфере, неподвластной разуму: его картины – это впечатления души, непосредственно отпечатанные на холсте» (*Przybyszewski, 1894*).

Это странное кричащее бесполое существо в «Крике» – то ли пришелец, то ли галлюцинаторное видение. Центральный персонаж на картине фиксируется в памяти наблюдателя своей деформированной головой и характерным жестом – руками, в отчаянии и ужасе обхватывающими

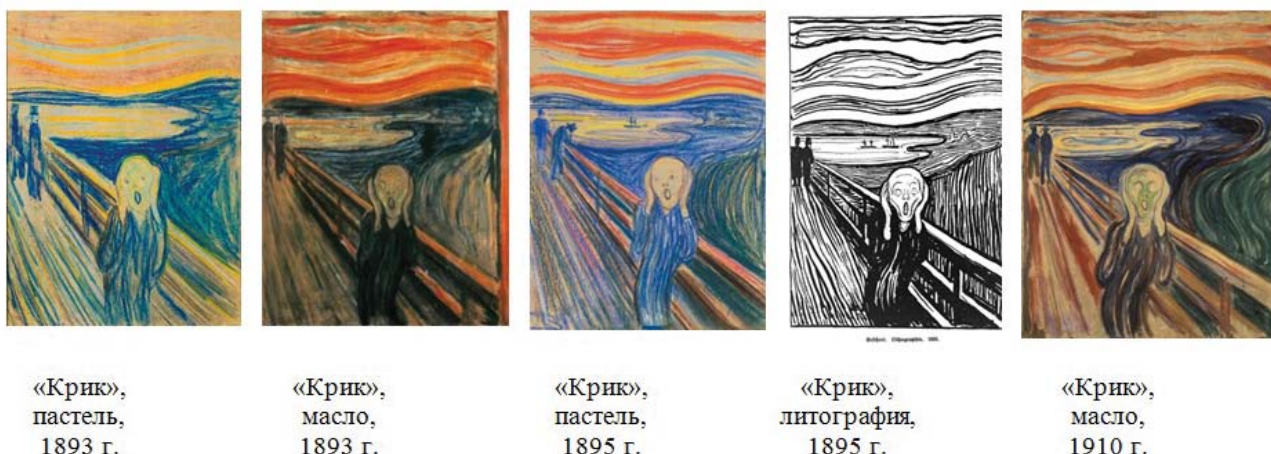


Рис. 2. Варианты картины «Крик»

голову. На других картинах Мунка («Наследственность» и «Мадонна») похожий персонаж встречается как образ беспомощного младенца, находящегося между жизнью и смертью, отягощенного тяжелой наследственностью и несчастной судьбой. (см. рис. 3).

Фон «Крика» не менее значим. Залив на заднем плане будто становится продолжением центрального персонажа и образует фигуру обтекаемой формы, «срифмованную» с кроваво-красными облаками. В то же время мост создает ощущение стремительного движения вперед и потери устойчивости, в буквальном смысле уходящей из-под ног почвы.



Литография «Мадонна», также известная как «Зачатие» и «Любящая женщина», 1895 г.



«Наследственность», 1897–1899 г.

Рис. 3. Литография «Мадонна», «Наследственность»

В «Крике» изображена ситуация, которая не кажется чрезвычайно опасной, но при этом выглядит как внезапная, травматичная и жестоко вторгающаяся. Здесь присутствует оцепенение, отмеченное невыразимым, «безымянным ужасом» (*Bion, 1967*). Взлом стимульного барьера, неожиданность и жестокость события, отсутствие подготовки к нему вызывают испуг и ужас. Это автоматическая тревога, вызванная травматическим опытом.

На холсте есть надпись карандашом, сделанная, как считают исследователи, самим Мунком: «Такое мог написать только сумасшедший». Как если бы травма здесь заморожена, галлюцинирована в настоящем, не интегрирована в психику и не вписана во временное измерение. Здесь прошлое неотлично от настоящего. Оно длится бесконечно долго, внезапно напоминая о себе.

Следует отметить, что «Крик» Мунка существует в различных версиях (цвета и формы) и также «звучит» в многочисленных схожих сюжетах других картин: «Вечер на улице Карла Юхана» (1892), «Отчаяние» (1892), «Меланхолия» (1894), «Страх» (1894), «Фридрих Ницше» (1906). Все эти работы тематически и композиционно очень близки к «Крику». Изображения отличаются в деталях, в цвете, в персонажах – мы видим, какую фундаментальную психическую работу проделывает художник с данным материалом, как из многочисленных разрозненных фрагментов рождается универсальный символ травмы.

Возвращение травматического опыта подвергается трансформации и психической интеграции посредством искусства, чтобы закрепить этот опыт в психике, субъективировать его. Тенденция к символическому повторению является здесь конструктивной и эволюционной. Это психическая работа по интеграции и символизации в смысле «механизмов отработки» Э. Бибринга (*Bibring, 1943*). Эти механизмы отработки посредством креативности и символизации позволяют субъекту постепенно освободиться от повторения и навязчивости катастрофического опыта. Здесь повторение болезненных переживаний находится под контролем Я. Это позволяет уменьшить и постепенно устранить напряжение после травмы. Бибринг пишет: «Присущие Я механизмы отработки не направлены ни на разрядку [отреагирование], ни на обезвреживание напряжений [защитные механизмы]; их цель – постепенное устранение напряжений путем изменения породивших их внутренних условий» (*Bibring, 1943*). «Механизмы отработки» позволяют отстраниться от объекта, вызывающего психическую боль. Они способствуют работе горя и постепенному привыканию к тревожной ситуации. Это вопрос перехода от того внезапного и пугающего, что вызывало травму, к тому, что может стать знакомым и прирученным. Таким образом, символическое и художественное (артистическое) повторение – это эффективная защита. Это конструктивное и некомппульсивное повторение. Оно дает и безопасную дистанцию от пережитого опыта потери. Творчество мобилизует использование вторичных процессов, защитную активность Я. Искусство помогает в переходе от диссоциации к интеграции, способствует сепарации и замене потерянного объекта при помощи активности и контроля над ситуацией.

Интересна гипотеза де М'Юзана относительно двух аспектов повторения. В своей работе «Похожее и идентичное» (*De M'Uzan*, 1969) он говорит о двух формах воспроизведения опыта: повторение идентичного и повторение похожего. Повторение идентичного больше соответствует сути навязчивого повторения, сюда, например, можно отнести травматические сновидения, флешбэк-эффекты. Повторение похожего отражает факт, что в процесс повторения привносится нечто новое, хотя и едва уловимое. Этот элемент новизны – путь к изменениям и трансформации. Но для запуска этого процесса необходима первичная психическая работа по связыванию избыточного возбуждения, возникшего в результате травмы и заполняющего психику вследствие взлома защитного слоя противовозбуждения (Агарков, 2013).

Повторение в работах Мунка – это настоящее принуждение к символизации в смысле Гроддека (*Groddeck*, 1922), подкрепленное психической переработкой. Повторение похожего способствует разрядке возбуждения и позволяет выстраивать траекторию, темпоральность. В этом принуждении к похожему или к символизации происходит «переписывание» индивидуальной истории, создается конструкция, выстраивается нарратив субъекта (художника, творца), составленный из фактов и фантазий.

В картинах Мунка мы видим не идентичное, монотонное, навязчивое повторение одного и того же, а креативную психическую работу с болезненной темой, глобальной во всем его творчестве. Особенно наглядно она представлена на примере картины «Крик». Меняя персонажей, детали, цвета, формы и средства, художник добивается создания универсального символа страдания и боли. Именно процесс символизации делает возможным другой жизненно важный в условиях травмы процесс – субъективацию, где можно присвоить себе себя как личность и весь свой жизненный опыт, психически интегрировав и травматические моменты.

Живопись Эдварда Мунка – это его колоссальная психическая работа. Искусство само по себе, кажется, было для Мунка настоящей психотерапией.

Если бы не самоисцеляющее творчество как психическая работа, травматизм и его последствия – зависимости (алкогольная, игровая), патологические отношения с окружающими, архаическая беспомощность – могли бы привести художника не к частичной кастрации (как его знаменитая травма пальца в результате выстрела или кратковременный эпизод в конце жизни, когда он ослеп), а к финальной, неумолимой, смертельной точке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Азарков В.А.* (2013). Восстановление способности к символизации после психической травмы: оперативное мышление в травматических сновидениях. *Консультативная психология и психотерапия*, 21(3), 73–95.
2. *Майди У.* (2015). Образы женского. Клинический и психопатологический подход. М.: Когито-Центр, 2021. 338 с. (Библиотека психоанализа).
3. *Balint M.* (1968). *Le défaut fondamental*, Paris, Payot, 2003.
4. *Bibring Ed.* (1943). The conception of the Repetition Compulsion, 1943, *Psychoanalytic Quarterly*, XII, n° 4.
5. *Bion W.* (1967). *Réflexion faite*, Paris, PUF, 1983, p. 132.
6. *De M'Uzan M.* Le même et l'identique, in *De l'art à la mort*, Paris: Gallimard, 1969.
7. *Freud S.* (1910). Un souvenir d'enfance de Léonard De Vinci, Paris: Gallimard, 1990.
8. *Freud S.* (1911). De l'interprétation psychanalytique de l'œuvre d'art, Les premiers psychanalyste, Minutes de la société de psychanalyse de Vienne, Paris: Gallimard, 1979, 170–171.
9. *Freud S.* (1914). Le Moïse de Michel-Ange, in Sigmund Freud, Œuvres complètes, volume XVI, Paris: PUF, 1991, p. 88–89.
10. *Freud S.* (1919). L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, 1988.
11. *Freud S.* (1920). Au-delà du principe plaisir, in *Essais de psychanalyse*, 1915–1922, Paris : Payot, 1981.
12. *Freud S.* (1925). Freud présenté par lui-même, Paris, Gallimard, 1980.
13. *Freud S.* (1926). Inhibition, symptôme et angoisse, Paris, PUF, 2016.
14. *Freud S.* (1932). Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, Paris : Gallimard, 1989, p. 37.
15. *Freud S.* (1939). Moïse et la religion monothéiste, Paris, Gallimard, 1993.
16. *Groddeck G.* (1922) La maladie, l'art et le symbole. Paris: Gallimard; 1969.
17. *Grunberger B.* (1956). Le narcissisme: essais de psychanalyse, Paris : Payot, 1971.
18. *Heller R.* (1973). Edvard Munch: «The Scream», Londres: Allen Lane, 1973.
19. *Maïdi H.* (1996). Trauma, séduction et répétition à l'adolescence. *Perspectives Psy*, 35, 221–227.
20. *Maïdi H.* (2008). Les souffrances de l'adolescence – Trauma et figurations du traumatique, Besançon, PUFC.
21. *Maïdi H.* (2012). Clinique du narcissisme, Paris: Armand Colin.
22. *Maïdi H.* (2015). Le Féminin et ses images, Paris: Armand Colin.
23. *Næss A.* (2004). Munch, Les couleurs de la névrose, Paris, Éditions Hazan, 2011.
24. *Poggi J.* (éd.) (2011). Edvard Munch – Écrits, Paris: Les presses du réel.
25. *Przybyszewski S.* (1894). Das Werk Des Edvard Munch, Berlin: Kessinger Publishing.
26. *Winnicott D.* (1971). Jeu et réalité. L'espace potentiel, Paris, Gallimard, 2015.

Trauma and symbolization in Edvard Munch. Art and psychoanalysis

**H. Maïdi,
E. A. Karavanova**

Maïdi Houari, psychoanalyst and professor of clinical psychology and psychoanalysis at the University (Paris, Lille, Besançon). He is the author of numerous articles and books, including: «The wound and the knife – And if the victim was his executioner...» (2003), Geneva, Paris, Delachaux and Niestlé, 2003; «The sufferings of adolescence – Trauma and representations of trauma» (2008), PUFC; «Clinic of narcissism – The adolescent and his image» (2012); «The Feminine and its images – Clinical and psychoanalytical approach» (2015). The latter work was published in Russian in 2021 by «Cogito-Center Publishers», Moscow.

Karavanova Elena A., psychoanalytically oriented psychologist, Master of psychology (GAUGN), PhD student at the University of Burgundy Franche-Comté, Besançon, France, lecturer at the Institute of Psychology and Psychoanalysis on Chistye Prudy (Moscow).

This article examines the evolution of the concept of trauma from a psychoanalytic perspective and the psychic elaboration of the consequences of trauma through painting, taking as an example the life and work of Norwegian Edvard Munch. The traumatic experiences of artist's childhood find their place in his art and in his vision of the world. Art allows us to «psychically work out» the effects of these catastrophic childhood experiences. The representations of childhood trauma through painting are an opportunity to give a «figurability», a meaningful representation to the traumatic experience. Thus, visual art, as a work of symbolization and psychic treatment of trauma, is a kind of bulwark against unbinding and destructiveness. With the famous painting «The Scream» by Edvard Munch, which bears the motif of repetition, we want to show the artist's ability to choose a «positive destiny» for his traumatic experience, where the «repetition of the same» takes the form of a «working-off mechanism» aimed at gradually eliminating tension and overexcitations of traumatic origin.

Keywords: art, Edvard Munch, psychic elaboration, psychoanalysis, repetition, symbolization, psychic trauma.