

Фильм «Сцены из супружеской жизни» (Ингмар Бергман, 1973) как попытка сублимации травматических инфантильных переживаний И. Бергмана

С. В. Костенко

Костенко Сергей Викторович – клинический психолог, магистр психологии, психоаналитически ориентированный психотерапевт.

Анализ личностей известных деятелей искусства всегда привлекал внимание клинического психоанализа, поскольку творчество является попыткой сублимации травматических переживаний творца. Прикладной психоанализ служит обогащению теории и практики клинического психоанализа. К тому же подобные исследования могут представлять ценность для искусствоведения, предоставляя им иную оптику для анализа личности и творчества художника. Объектом исследования данной работы является фильм И. Бергмана «Сцены из супружеской жизни» (1973). В работе предпринята попытка идентификации травматических переживаний известного шведского режиссера и сценариста, признанного одним из величайших режиссеров в истории авторского кино (Cowie, 1992). Авторский фильм рассматривается в работе подобно сновидению И. Бергмана, режиссера и сценариста фильма, что позволяет нам использовать латентный материал кино для исследования психической жизни режиссера и идентификации его травматических переживаний.

Ключевые слова: нарциссизм, сублимация, репарация, анаклитическая депрессия, психическая бисексуальность, сновидение.

Фильм как сновидение

Кино с позиции психоаналитической теории можно воспринимать как сновидение режиссера, онейрическую деятельность его бессознательного.

В своей работе «Толкование сновидений», вышедшей в 1900 году, которую сам З. Фрейд считал своим главным научным трудом, он выявил изобразительные средства, присущие сновидению. Это такие средства, как сгущение, смещение, репрезентация, вторичная обработка и драматизация, целью которых является маскировка бессознательных желаний субъекта. Также в этом труде он указывает на то, что любому сновидению присущи манифестное, явное, и латентное, скрытое от сновидца, содержания. Манифестное содержание сновидения является результатом работы сновидения над его латентным содержанием, с целью скрыть его от сновидца (Фрейд, 2008).

Так и каждый фильм, будучи продуктом онейрической деятельности режиссера, имеет как манифестное содержание – то, что зритель непосредственно видит на экране, – так и латентное содержание – то, что скрыто, в первую очередь от самого режиссера, поскольку вытесненный субъект сам воспринять не способен. И как любая сновидческая деятельность, в качестве изобразительного средства кино использует механизм сгущения, посредством чего любой персонаж, любая вещь, местность в сюжете фильма вбирает в себя черты многих и в первую очередь черты самого режиссера как сновидца, создающего этот фильм подобно сну.

Но сновидению в качестве изобразительного средства также присущ механизм смещения, проявляющийся в кино в расстановке акцентов: главное может остаться за кадром, с виду случайный предмет может иметь важное для понимания значение, основное о себе персонажи говорят между строк и прочая, и прочая.

Как сновидение основано на дневных остатках, так и материал для кино режиссер-сновидец берет из своей реальной жизни, что дает нам основание подходить к фильму как к попытке сублимации режиссера.

Как и любая онейрическая продукция, кино оперирует символами: как индивидуальными, присущими именно режиссеру-сновидцу, так и универсальными, сформированными на протяжении всей истории развития цивилизации, но также и генерационными, межпоколенческими, присущими истории рода режиссера и им самим не осознаваемыми.

И кино, так же как и любое сновидение, подлежит вторичной переработке режиссером-сновидцем, которая заключается в искажении сновидения в процессе его пересказа. Режиссер вынужден подавать сюжет так, чтобы избежать столкновения с вытесненным материалом, уйти от того, что вызывает неудовольствие и напряжение, вставить элемент, который, как сопротивление в свободных ассоциациях анализанта, должен отвлечь слушателя-зрителя. Режиссер не должен проговориться о своем бессознательном желании.

Как задачей каждого сновидения является исполнение инфантильного бессознательного желания сновидца, так и задачей авторского кино мы

можем считать исполнение желания режиссера, только в кино эта попытка подлежит процессу сублимации. З. Фрейд пишет о том, что итоговая задача работы сновидения состоит в регрессивной трансформации, в которой инфантильное бессознательное желание субъекта-сновидца поступает в сознание в виде некой фантазии, наделенной некоторым аффектом, и путем этого процесса вытесненное желание ассоциативно достигает частичной разрядки (Fisher, 2020). И так же, как и после значительного сновидения, с окончанием просмотра фильма зритель верит в ту реальность, которую он только что наблюдал на экране, эмоционально он ее переживает еще какое-то время, тем самым переживая свои бессознательные желания. Кино, как и сновидение, – это еще и исполнение желания. Но уже разделенное режиссером со зрителем.

В статье *Reconsideration of The Dream*, вышедшей в 1953 году, американский психоаналитик Б. Левин вводит понятие «экран сновидения», которое он характеризует как воображаемый белый экран, символизирующий собой материнскую грудь, на который сновидец проецирует свое сновидение (Eberwein, 2014). Сновидец идентифицируется с этой материнской грудью-экраном, входя в состояние младенца, сосущего материнскую грудь и отходящего после удовлетворения своего желания ко сну.

Британский психоаналитик Ч. Райкрофт дополнил идею Б. Левина об экране сновидения. По его мнению, этот экран характерен лишь для маниакальных пациентов, поскольку в нем происходит маниакальное слияние с грудью матери и отрицание агрессии в отношении нее (Rycroft, 2011).

Ж.-Б. Понталис в своей статье «Сновидение как объект», с которой он выступил на Парижской психоаналитической конференции в 1958 году, говорит о том, что сновидение и состояние сна находятся в прямой оппозиции по отношению друг к другу, поскольку целью самого сновидения является достижение состояния, при котором происходит прекращение желания, а не его удовлетворение. Под этой оптикой экран сновидения Б. Левина он интерпретирует как защитный экран, который, словно защитная мембрана, окутывает его, сохраняя состояние покоя и оберегая от чрезмерного возбуждения. Но, в отличие от мембраны клетки, оберегающей ее от внешнего мира, о которой писал З. Фрейд в работе «Я и Оно» в 1920 году, защитный экран оберегает субъекта от его внутреннего мира. Ж.-Б. Понталис воспринимает экран сновидения как барьер на границе влечений жизни и смерти, биологического и культурального (Birksted-Breen, 2016).

Это связывание влечений происходит благодаря восприятию и воспроизведению сновидения; вынося объект вовне, субъект способен его удерживать на расстоянии. Это нас подводит напрямую к процессу сублимации, при котором происходит аналогичное вынесение внутреннего объекта вовне, в попытке восстановить нарциссизм, репарировать разрушенный собственной ненавистью внутренний объект.

Вышеизложенное позволяет нам подойти к творчеству, в рамках данной работы – к работам шведского режиссера Й. Бергмана, как к интерпретации сновидений, которые творец мог бы рассказать нам на

психоаналитической кушетке, придя к нам на сессию. И, как в анализе любого сновидения, анализировать его фильмы мы можем также лишь посредством свободных ассоциаций, избегая использования универсальных значений каких-либо символов.

Невинность и паника

Эпизод начинается с того, что семья, состоящая из мужа Йохана, жены Марианны и двух дочерей, старается изобразить образцовую семью для фотографии для одного женского журнала. Эти первые несколько секунд первого эпизода – единственный момент, где будут показаны дочери Йохана и Марианны. Далее они будут лишь упоминаться, но зритель их больше ни разу не увидит. Возникает впечатление, что эти дети нужны главным героям лишь для фотографии образцовой семьи, которую должно увидеть общество, родители Марианны, родители Йохана, но не более того. Кадр сделан, и в детях этих больше не нуждаются. Они практически не инвестированы ни Марианной, ни Йоханом. Видимо, их дочери – это дети-потребности, но не дети как плод любви и желания этой пары. И их функция состоит лишь в том, чтобы удержать пару Йохана и Марианны от распада.

Марианна и Йохан женаты уже десять лет, они только что отметили свой юбилей. Во время интервью Йохан ведет себя более свободно и непринужденно, одаривает оценивающим взглядом корреспондентку журнала. Рассказывая о себе, он говорит о своей успешности, о том, что он образцовый гражданин общества, а также он ставит акцент на своей сексуальности, называя себя даже отличным любовником. Марианна заметно смущается от такой самоуверенной презентации Йохана. Сама Марианна о себе может сказать лишь то, что она замужем за Йоханом, у них две дочери и ей большего не надо. Ей дискомфортно говорить о себе. Ее волнует, как может отреагировать Йохан на ее слова. Она говорит, что, может, она и не так уверена в своем превосходстве, как Йохан, но она в то же время очень рада, что может жить так, как хочет. Добавляя, что ей это нравится. Но тело ее выдает, противореча этим словам. Марианна скорее не смеет помыслить о том, что ей надо, счастлива ли она, любит ли она своего мужа и детей. Поэтому она вынуждена обрывать свои ассоциативные связи, блокировать мышление, чтобы не столкнуться с этими чувствами.

Марианна и Йохан не влюбились в друг друга с первого взгляда. Об их знакомстве Йохан рассказывает, что у них был общий круг друзей, они часто собирались вместе, принимали участие в политике и в студенческих спектаклях. Но они не интересовались друг другом. Марианна считала его высокомерным. Она в свою очередь добавляет, что тогда он только и говорил об отношениях с одной известной «певичкой» и был просто невыносим. Йохан говорит о том, что Марианна в 19 лет вышла замуж за одного «дурака», у которого был богатый отец. Марианна прерывает его и добавляет, что тот парень был очень добрым и она сходила от него с ума, забеременела от него. После родов у нее умер ребенок, после чего она рассталась со своим мужем. Йохану в то время его певица

«дала отставку». Они оба чувствовали себя одинокими, и Марианна предложила ему встречаться. Она говорит, что они не были влюблены, просто они оба были несчастливы. Их отношения возникли не на фоне сексуальной встречи и желаний, а на фоне одиночества обоих, расставания и спасения от горевания, от траура по потерянным объектам привязанности и ребенку Марианны. Йохан и Марианна являются друг для друга анаклитическими объектами, спасающимися от собственной меланхолии. Они вместе словно нарциссические дубли в начале сериала, они параллельно идут вместе, каждый со своей травмой, которая у них, похоже, что идентична, но их встреча при этом не происходит, поскольку каждый из них не видит не то что другого, а даже самого себя, так как Я каждого скрыто в тени некогда потерянного объекта.

Но они говорят, что уже любили друг друга безумно, когда поженились, их матери были счастливы и приняли их как Йохана и Марианну, и даже стали близкими подругами. После этих слов они держатся за руки. Этот жест – держание друг друга за руки – часто повторяется на протяжении всего сериала. Они в этом жесте выглядят как два ребенка, которые держатся друг за друга, но эти два ребенка лишены сексуальности, и держатся они так, словно они от чего-то прячутся и спасаются. Словно в этом жесте они заполняют друг другом некую брешь, образованную потерянным объектом каждого из них. Люди видели в них идеальную пару.

Здесь журналистка уточняет: «И никаких сложностей?» Марианна на это говорит о том, что у них никогда не было материальных проблем, у них хорошие отношения с родственниками и друзьями, им нравится их работа и они здоровы. На вопрос: «Вы никогда не ссоритесь?» – Йохан отвечает, что Марианна ссорится, а Марианна добавляет, что Йохан редко раздражается, это она выходит из себя. Но после Марианна добавляет, что отсутствие проблемы есть самая серьезная проблема. «Страшно осознавать, что наша жизнь таит в себе опасные стороны». В этих словах Марианна словно проговаривается о том, что отсутствие проблем в их отношениях с Йоханом является не следствием гармоничности их отношений, открытости и любви, а следствием того, что они избегают говорить друг с другом откровенно, имитируя эту честность, они молчат о своих чувствах и желаниях и одиноки друг с другом. И в этом их самая большая проблема. Единственный способ защиты от нее – жить образцовой жизнью для других – общества и родителей.

Оставаясь наедине с журналисткой, Йохан начинает говорить о своей потребности в безопасности. При мыслях о будущем его парализует страх, поэтому он не думает о нем. Ему нравятся старый диван и лампа, поскольку они создают иллюзию безопасности, но безопасность эта очень хрупкая. Ему нравится Бах, «Искушения Святого Мэтью», хотя он неверующий. Уже дважды он делает акцент на своем отстранении от религии, в этом проскальзывает проблема отношений И. Бергмана со своим отцом, который был лютеранским пастором и отличался жестокостью по отношению к своим сыновьям. Йохан очень часто общается с родителями, это создает иллюзию безопасности и защиты, как в детстве. Ему нравится, как Марианна говорит о сострадании, это успокаивает совесть.

Йохан восхищается людьми, которые все выставляют на смех, но он так не может. Видимо, только таким способом он способен как-то проявлять свою агрессию по отношению к родительским фигурам, напрямую не сталкиваясь с ней в себе.

После того как Йохан тоже уходит, а журналистка остается в комнате одна, она рассматривает начищенное столовое серебро, которое словно вторит этому образу благочестивой образцовой пары. Но, не сдерживая себя в своем любопытстве, она тихонько заглядывает в спальню, в которой зритель видит полный бардак: одежда, газеты, чемоданы разбросаны по всей кровати и валяются на полу. Сцена эта заканчивается кадром, в котором правый тапок Йохана и правый тапок Марианны стоят, глядя в противоположные стороны. Видимо, эти чемоданы и одежда должны нам намекнуть на желание уйти, собрать чемоданы и убежать отсюда прочь, а тапки нам словно подсказывают, насколько Йохан и Марианна не видят и не слышат друг друга, насколько их желания не совпадают и у них нет общего будущего.

На протяжении всего первого эпизода основная тема – это тема верности. На вопрос о том, изменяла ли когда-нибудь Марианна Йохану, она уходит от ответа. Она периодически сама спрашивает Йохана про то, есть ли у него желание изменить ей. Говорит ему, что отнеслась бы к этому нормально, будто подталкивая его к измене. В шестом эпизоде Марианна сознается ему, что в начале их отношений у нее была любовная интрижка. Видимо, спрашивая о верности, она тем самым хочет также и избавиться от чувства вины за ту далекую сексуальную связь. Помимо этого, здесь начинает заявлять о себе тема психической бисексуальности и латентной гомосексуальности главных героев.

Марианне сложно говорить о себе, она также боится изменений. Но если Йохана парализует страх перед будущим в контексте его самого, то Марианна боится изменений в их семье. Также ей сложно говорить об абстрактном, рассуждать о любви, она постоянно пытается вернуть разговор с журналисткой туда, где она может говорить о себе как о жене Йохана или как о матери своих детей, но не о себе как отдельном субъекте, боясь столкнуться с правдой о том, чем на самом деле является их брак.

На вопрос о любви Марианна говорит, что достаточно хорошо относится к человеку в браке. Страсть – это хорошо. Юмор, дружба, терпимость. Ожидание чего-то высшего. Если есть все это, то любовь не обязательна. Интересно заметить, что при этом Марианна – достаточно успешный адвокат по бракоразводным процессам. Видимо, в профессии она может сталкиваться с тем, с чем избегает столкнуться в своей собственной жизни, – отсутствием любви, конфликтами, разводами, желанием уйти.

Следующая сцена буквально переворачивает все представление об их благочестивости. У Марианны с Йоханом в гостях их друзья, семейная пара Катарина и Питер. Они вчетвером смеются над статьей журналистки, которая написала о них как об образцовой паре, бесконечно влюбленных друг в друга. Марианна говорит, что они страшно огорчились, когда прочитали это интервью. Снова начинает звучать тема верности, которая становится доминантой ужина. Катарина в шутку предлагает Йохану

удрать с ней, Марианна на это реагирует словами, что небольшая смена обстановки пошла бы ему на пользу, Йохан никогда не изменял ей, никогда. Марианна словно настаивает на этой измене: либо так она желает избавиться от Йохана, либо хочет пробудить свое желание к нему, удовлетворяя таким образом свое латентное гомосексуальное влечение.

Катарина и Питер выглядят как полная противоположность паре Марианны и Йохана. Вторые представляют собой идеальную семейную пару, а первые – абсолютно плохую, скандальную, пару людей, говорящих о сексе, желающих смерти друг другу, и явно созависимую. Одновременно с этим возникает впечатление, словно Катарина и Питер – это бессознательное пары Йохана и Марианны, при этом Питер – бессознательное Марианны, а Катарина – бессознательное Йохана. Здесь явно развивается тема психической бисексуальности героев. Они будто сообщают зрителю, как на самом деле Йохан с Марианной относятся к друг другу, что между ними происходит. Йохан бессознательно женственен, пассивен, желает уничтожить Марианну, потому что избавиться иначе от нее он не способен. Марианна бессознательно более мужественна, активна. Здесь активизируется тема латентной гомосексуальности, когда Марианна с Катариной, а Йохан с Питером разбиваются по парам.

Йохан устами Катарины словно сообщает Марианне, что она холодная, она его возбуждает лишь тогда, когда у нее есть любовник, но любовника Йохан обрести может лишь через любовника Марианны, поскольку его гомосексуальность является латентной. Поэтому пока Марианна верна ему, она его не возбуждает, без других мужчин он ее не желает, поскольку он желает лишь мужчин, занимаясь с ними сексом путем идентификации с Марианной. Йохан, опять же устами Катарины, говорит Марианне о том, как сильно он ее ненавидит, как он хочет замучить ее до смерти, жаждет причинить ей боль, так она ему невыносима.

Марианна предлагает Йохану, в лице Катарины, уйти от нее хотя бы ненадолго, но Йохан (в лице Катарины) говорит о том, как невыносимо ему потерять ее, несмотря на всю ненависть, рассказывая о попытке суицида Питера. Потому что остаться без нее подобно смерти, что созвучно лейтмотиву всего первого эпизода – теме верности. Одновременно со всем этим Йохан (Катарина) говорит, что чувствует нежность по отношению к Марианне (Питеру), понимает ее опустошенность, она знает о нем много того, чего другие не знают.

Марианна, устами Питера, нападает на их с Йоханом образцовый, «чертовски трогательный» брак, говоря о том, что иногда ей (Питеру) хочется проткнуть иглой этот красивый шарик.

Марианна, устами Питера, говорит о том, что они глубоко внутри дети, которые плачут, потому что никто не может удовлетворить их потребность в любви. Эти дети ожидают любви от своих родителей, как от матерей, так и отцов, но ни те, ни другие не любят их.

Следующая сцена. Катарина и Питер ушли. Марианна с Йоханом на кухне убирают и моют посуду. Вновь возникает вопрос про измены. Они оба не верят, что люди могут прожить всю жизнь друг с другом, Йохан считает, что они являются исключением. Марианна спрашивает Йохана,

не хотел ли он переспать с другой женщиной. Он говорит на это, что это странный вопрос, и возвращает его ей. На что она отвечает, что иногда хотела, но только теоретически. Йохан же говорит, что у него нет таких фантазий, на что Марианна отвечает, что и у нее их нет. Но оба они при этом нечестны друг с другом и разговаривают на разных языках.

Через несколько недель после того ужина Марианна признается Йохану, что беременна. Она спрашивает его, что они будут делать с этим ребенком, на что Йохан в ответ упрекает ее в том, что она уже сама все решила, раз оставила ребенка. Марианна настаивает на том, чтобы он высказал свое мнение, от чего он настойчиво увильчивает, пытаясь возложить всю ответственность за это решение на нее, но при этом задает вопросы, которые должны были бы натолкнуть Марианну на решение сделать аборт. У самой Марианны амбивалентное отношение к ее беременности. Она явно хочет услышать от Йохана, что он хочет этого ребенка. Она чувствует себя виноватой в том, что захотела этого ребенка, но изменила свое мнение, когда он уже готов родиться. Первый ее ребенок умер после родов, четвертый был абортирован. Возникает принцип навязчивого повторения травмы.

В заключительной сцене первого эпизода Марианна лежит в больнице после аборта, к ней приехал Йохан. Они настойчиво избегают темы аборта. Марианна не знает, как это пережить. Йохан же, в свою очередь, блокирует ее горевание, не контейнирует его, говорит, что бессмысленно об этом говорить, что через пару недель она обо всем забудет. Словно это был только ребенок Марианны, а не их совместный. Вскоре он убегает, оставляя ее одну в палате со своими переживаниями. Марианна плачет и укрывается с головой одеялом, формируя тем самым конверт. Этот конверт периодически повторяется в фильме, говоря о том, что Марианна не чувствует себя в безопасности в отношениях с Йоханом.

Искусство закупоривать свои проблемы в бутылку

Марианна жалуется на то, что каждая минута и каждый час в их жизни расписаны до мелочей. Она просит Йохана отменить ужин у ее родителей, но он отвечает, что не хочет ссориться с ее матерью. Сама она боится звонить ей, чтобы отменить этот ужин. Они оба словно два подростка, которые находятся в амбивалентном отношении к сепарации от родителей: она одновременно и желанна, и вместе с тем невозможна, поскольку подросток без родителей пока не справляется с самостоятельной жизнью и нуждается в их любви и заботе.

Марианна высказывает сожаление о том, что они не могут провести все лето в постели, они бы «плакали вдвоем». Она хочет не сексом заниматься со своим партнером в постели, а плакать с ним. Что в очередной раз указывает на то, что их отношения строятся не на сексуальном желании друг к другу, а на основе анаклитической депрессии каждого из них, спасая их от меланхолии.

Вновь мелькает тема измены. Марианна неожиданно задает Йохану вопрос о том, что бы он сделал, если бы они начали обманывать друг друга.

Йохан отвечает, что он бы, конечно, убил ее. Марианна на это, задумавшись, отвечает:

– Иногда я хочу...

Она обрывает свою фразу. Возможно, именно этого она и хочет?!

Когда они едут в город, Марианна впервые начинает заявлять о том, что у нее есть какие-то желания. Она говорит о том, что хочет поддаться порыву страсти: есть, когда голодна, спать, когда устала, заниматься сексом, когда влюблена. Может, даже работать, когда хочется. Йохан же, в свою очередь, показан как любитель порядка, расписания, образец оперативного поведения. В этой сцене Марианна начинает оживать по сравнению с первым эпизодом, а Йохан начинает проявляться как безжизненный субъект, в контрасте с его самоуверенностью и сексуальностью в первом эпизоде.

В следующей сцене показан Йохан на работе в лаборатории института. К нему заходит его коллега Ева, что значит «жизнь». Она говорит ему, что уже шесть дней не курит и хочет курить. Йохан комментирует:

– У тебя проблемы с воздержанием?

Он протягивает ей пачку сигарет, она закуривает и с наслаждением откидывается назад:

– Я прямо в раю! Облегчение... Вот это да!

Йохан в ответ:

– Но твое сознание будет страдать. Выбирай пороки с осторожностью.

В этом кратком диалоге словно продемонстрированы отношения Йохана с самой его жизнью. Весь дальнейший диалог с Евой, то есть с жизнью, наполнен ожиданиями и разочарованиями. Его поэзию она объявляет вялой, красивенькой и наивной. Ева говорит ему, что некоторые в их группе думали, что он станет великим художником, они восхищались им и даже завидовали ему. А теперь он разочаровал всех своим отказом от того, на что он способен. Но он слаб, пассивен, нерешителен и боится любой неопределенности, Йохан нуждается в безопасности, он боится своих желаний, он отказывается от реализации своих возможностей, он перестал мечтать и сражаться, он перестал стремиться, словно нормопат, цепляющийся за реальность.

В следующей сцене – Марианна в своем офисе с клиенткой госпожой Якоби, домохозяйкой, которая после двадцати лет брака хочет развестись с мужем. На вопрос о причине этого желания она отвечает, что в их браке нет любви. Ее муж – отличный, порядочный человек, у них хорошая квартира и летний домик, прямо как у Марианны с Йоханом, который им достался от матери. Но они не любят друг друга и никогда не любили. На вопрос, не будет ли ей одиноко, она говорит:

– Думаю, будет, но когда не любишь своего мужа, – это ужаснее, чем одиночество.

Развестись она хотела уже после пяти лет брака. Она никогда не любила своих детей, хотя привыкла думать, что любит их, и была хорошей матерью, но она знает, что никогда не любила их, а просто лишь выполняла свои функциональные обязанности как мать. Госпожа Якоби говорит, что она знает, что в ней есть любовь, но она закрыта, словно в бутылке.

И пора оживить эту любовь. И развод – это первый шаг. Она говорит, что есть нечто странное в происходящем: ее слух, зрение, осязание начинают ее подводить. Ее восприятие подводит ее, отказываясь иметь дело с реальностью. Она трогает стол, но внутри она словно высушена. Все кажется серым, безликим, неопределенным. Ее эмоции атрофировались.

Диалог Марианны с госпожой Якоби – диалог Марианны с самой собой. Это ее настоящее и предостережение о том, чего ей ждать в будущем с Йоханом: брак без любви – развод – дети, которых она никогда не любила, но делала вид, что любила, – атрофированные эмоции – одиночество, которое лучше, чем жизнь с мужем, которого не любишь. Госпожа Якоби решила развестись после двадцати лет замужества, что прямо указывает на временной период, который охватывает сериал: шесть эпизодов фильма разворачиваются в течение двадцати лет совместной жизни Марианны и Йохана.

Возможно, образ госпожи Якоби – холодной функциональной матери, не любящей своих детей и желающей уйти от своего мужа, – это и образ матери режиссера И. Бергмана. И тогда Марианна здесь может выступать как идентификация И. Бергмана со своей матерью, в тени которого прячется его Я. То есть снова заявляет о себе анаклитическая депрессия.

Вечером дома Йохан с Марианной ужинают и вспоминают о том, как им нравилось дразнить своих родителей, Марианна была настоящей выскочкой. Причем Марианна на это говорит, что она была такой же выскочкой, как его отец, а не ее отец. В этом моменте дает о себе знать латентная гомосексуальность Йохана.

Паула

Йохан сообщает Марианне, что он влюбился, говорит, что это глупо и неправильно, «скорее всего, неправильно». Его любовницу зовут Паула, она лингвист, специалист по славянским языкам, они познакомились в июле на конгрессе. О своей любовнице он говорит, что внешне она «так себе», более того, он говорит Марианне, что она сочла бы ее уродливой. Он говорит, что в замешательстве, но, конечно же, он счастлив! При этом он испытывает чувство вины.

Марианна все это время слушала Йохана молча, она совсем не проявляла ревности. Видимо, она боится потерять Йохана как анаклитический объект, но не как объект сексуального влечения. Марианна винит себя в том, что ничего не замечала и не могла этого даже предвидеть. Но первые два эпизода фильма она практически только и делала, что заводила с ним разговоры об изменах, буквально толкая его в них. Здесь проявляется амбивалентное отношение Марианны к измене Йохана. Наверное, для нее было бы облегчением и даже желаемым просто наличие у него любовницы, но потерять его она боится и не готова.

После Йохан сообщает ей, что на следующий день они с Паулой уезжают в Париж. После небольшого молчания он буквально выходит из себя, начинает кричать на Марианну, терзаемый чувством вины.

Не справляясь с вывалившейся на нее новостью, Марианна пытается заблокировать свои эмоции, диссоциируется от своих переживаний. Возникает немая сцена. Йохан идет переодеваться, и Марианна видит у него на груди засос. Когда она говорит об этом, он лишь спокойно отвечает, что знает про него. Ему нет дела до ее боли.

Когда Йохан говорит, что его не будет семь или восемь месяцев, Марианна не выдерживает и испытывает сильную душевную боль. Йохан, не будучи способным выдерживать столь сильные эмоции, начинает вести себя с ней грубо, повышенным тоном говорит, что лучше сразу с этим покончить. Он говорит ей о том, что уже целых четыре года он хочет от нее уйти.

Марианна спрашивает его, на что он будет жить, ему же теперь придется платить алименты. Она словно пытается показать ему, что без нее он не справится с этой жизнью. Йохан ей отвечает, что у него есть сбережения. Естественно, Марианна о них не знала. Здесь вновь скрывается очередное проявление тайной жизни Йохана. Она спрашивает его, как же такое возможно. Йохан буквально взрывается:

– Заткнись! И послушай! Не твоего ума дела! Я продал яхту и взял кредит. Банк будет выплачивать тебе и детям по 1600 крон в месяц, а об остальном договоримся, когда я вернусь. Иди спроси совета у коллег, мне плевать! Назови свою цену! Я ничего не заберу, только книги. Если ты, конечно, не против. Я исчезну из твоей жизни. Испарюсь! Я буду поддерживать тебя. Я ни в чем не нуждаюсь! Я лишь хочу покончить с этим. Мне все надоело! Знаешь, что меня больше всего достало? Твои противные рассуждения! Что делать? Как нам нужно себя вести? Что твоя мама подумает? А может, нам лучше поужинать там-то и там-то? Нам нужно поехать на побережье! В горы! Нам нужно праздновать Рождество, Пасху, день рождения! Меня достали эти сраные праздники!

Йохан обрывает на этом речь, откидывается немного назад и уже более искренним тоном говорит:

– Я знаю, что поступаю несправедливо. Я знаю, что перехожу все грани. Я знаю, у нас не было проблем. И думаю, что я до сих пор тебя люблю. И если честно... то я сейчас люблю тебя больше, чем тогда, когда я встретил Паулу... *(Эти слова напоминают слова Катарины из первого эпизода, когда она говорила, что хочет Питера только тогда, когда у нее кто-то есть.* – Прим. авт.) Но ты понимаешь, что меня мучает? Слово «мучает» здесь подходит как нельзя лучше! Никто не может этого объяснить, и мне не с кем поговорить... Я не понимаю эту горечь, которая растет внутри меня. Не понимаю. Как можно говорить, что секс – это скучно, если мы не можем заниматься сексом?!

Он продолжает говорить о том, что через силу ест завтрак, приготовленный ею. Называет их дочерей идиотками, которых следовало бы отдать в интернат. Как и Марианна, он не любит своих детей. Видимо, избавившись от них, он бы уже давно развелся с Марианной. Здесь теперь он похож на госпожу Якоби, которая не уходила от мужа только из-за детей.

Марианна немного приходит в себя от сказанного и начинает умолять его не уходить. Йохан отвечает, что это невозможно, бессмысленно,

не стоит умолять. Она просит его отложить поездку хотя бы на месяц или два, думает, что они могут спасти их брак, начать все сначала. Она говорит ему, что он ставит ее перед завершенным фактом, ставит ее в смешное, глупое, невозможное положение. Снова просит его дать ей шанс. На что Йохан реагирует словами, что она снова думает о том, что подумают другие, и ему плевать, поскольку ему очень хорошо от возможности освободиться от этого.

Марианна утомилась от всего этого, сказала, что не это имела в виду. Она выключила свет, подавила свои эмоции. Потом она вспоминает, что надо поставить будильник. Спрашивает Йохана, во сколько он завтра будет вставать, пытаясь тем самым отрицать происходящее, чтобы как-то справиться со своей болью, делая вид, словно ничего не произошло и им с Йоханом понадобится новый будильник, который не будет так громко шуметь, как этот. Сумев подавить свои переживания, Марианна просит его рассказать о Пауле. Ей хочется знать, какая она, поскольку гораздо хуже представлять того, кого ты не знаешь.

Рассматривая фотографии Паулы, Марианна подмечает, что у той красивая фигура, грудь красивая, улыбка. Снова дает о себе знать психическая бисексуальность и латентная гомосексуальность героев. Йохан рассказал о Пауле: ей не везло в любви, она была дважды помолвлена, и у нее были связи с разными мужчинами. Ему неприятно от такой откровенности Паулы, он тяготится тем, что она хочет рассказать ему все свои сексуальные истории. У Паулы нет иллюзий относительно их с Йоханом будущего, она убеждена, что он вернется к Марианне, что, по его мнению, звучит как дешевая мелодрама. Говорит, что Паула пытается быть взрослой и хочет принимать решения сама. В ней есть что-то от ребенка. Она безумно ревнива, ужасно боится Марианну, но она также боится всех женщин, с которыми он общается по работе и в жизни. Она не уверена в себе, но Йохан ей помогает, как может. Здесь Йохан словно говорит и о себе тоже, описывая образ женской части своего Я, одновременно это звучит как идеальный Йохан, который смелый, страстный, дерзкий, способный противостоять родителям и миру; одновременно это звучит как образ идеальной женщины – страстной, вызывающей желание. Описывая Паулу, Йохан словно говорит о своей бисексуальности, которая в контакте с Паулой реализуется, это некий отказ от кастрации, восстановление своего нарциссизма.

Йохан рассказывает о нехватке кислорода, о герметичности коробки, в которой они с Марианной пребывают в своих отношениях. Отношения Йохана с Марианной, как и с Паулой, – это тоже отношения, в которых любовный объект выбран по нарциссическому типу, но уже как идеальный образ самого себя.

Складывается ощущение, что это самый честный поступок Йохана за всю его супружескую жизнь. Ему тяжело, он терзаем чувством вины, но он впервые за все три эпизода выглядит живым. Он сам подмечает это, говоря Марианне, что они с ней так откровенно, искренне ни разу не разговаривали.

Йохан продолжает говорить, взяв в руки камень. Что символизирует этот камень? Тяжелую ношу, которую он берет на себя? Камень на его душе? Тяжесть вины, которую он испытывает в данный момент? Он говорит о том, что отношения с Паулой – это катастрофа для них обоих. Он пытался уйти от нее, но у него ничего не вышло, поскольку это невозможно. Паула его не отпустит, и к тому же он одержим ею.

Йохан мечется по комнате, не зная, куда себя деть. Марианна предлагает ему лечь с ней, он мгновенно к ней устремляется. Он выглядит жалко, как несчастный ребенок, который напуган. Она говорит, что хочет заняться с ним любовью. Они оба плачут, Марианна рыдает. Она просит его просто полежать с ней. Она продолжает заботиться о нем, говорит, что ему нужно спать, завтра его ждет тяжелый день. Йохан не сдерживается и начинает рыдать, говоря, что ему очень стыдно.

Утро. Йохан спит, они спали, держась за руки, словно два маленьких ребенка в попытке восстановления своей цельности. Марианна проснулась и смотрит на него. Она касается будильника, возможно, отключает или желает отключить его, чтобы Йохан не ушел. Но затем нерешительно прикасается к нему, Йохан в этот момент открывает глаза, крепко обнимает ее. Они вместе принимают душ, они обнажены друг перед другом. Йохан просит помочь ему с ногтем, Марианна пытается ему помочь, говорит, надо его обрезать. Йохан в этот момент не сдерживается, говорит, что не надо, хватит. Он нуждается в помощи Марианны, ему необходима ее забота, но, видимо, он не готов к кастрации своего желания, которую она влечет за собой, в своих поступках.

Марианну снова начинает заботить то, как все это воспримут другие. Она спрашивает его, как им быть с днем рождения его отца, ведь все будут спрашивать. Привлекает внимание, что больше звучат их матери в фильме, отцы упоминаются крайне редко, но при этом отцы воспринимаются как что-то архиважное, как те фигуры, на которые они должны ориентироваться.

Марианна спрашивает Йохана, что ей сказать девочкам, но ему до них нет никакого дела, он с ними даже не прощается.

Марианна плачет, просит его пообещать ей, что он вернется. Просит его даже соврать ей, лишь бы она могла его ждать, ей нужно его ждать. Она пытается его удержать силой, Йохан вырывается. В этом моменте словно происходит актуализация их самого большого страха – страха потери объекта, который нужно удержать любой ценой, чтобы не столкнуться с горем и трауром по нему, которые не в силах пережить. Но этот момент – одновременно и начало самоизлечения Марианны от ее меланхолии.

Марианна в отчаянии падает на кровать и укрывается одеялом, в очередной раз создавая конверт для себя, что повторяется буквально в каждом эпизоде фильма. Она звонит своим друзьям, просит одного из них повлиять на Йохана, остановить его от этой ошибки, но оказывается, что все друзья уже давно знают про отношения Йохана с Паулой. Марианна чувствует себя преданной ими, преданной всеми, она испытывает резкую боль.

Долина слез

Йохан приходит к Марианне, они не виделись уже полгода. У нее появилось место для себя в этом доме и прежде всего в своей психике. Похоже, ее Я вышло из тени объекта по имени «Йохан». Она сообщает ему, что заняла его кабинет. Подчеркивает, что повесила там картины, которые ему никогда не нравились, перерегистривала телефон на свое имя и избавилась от старой кровати, поскольку она слишком большая для нее одной, и ее спальня теперь выглядит более непорочной. Здесь проявляется ее сепарация, и Йохану заметно это не нравится.

Вновь, как в первом эпизоде, на все том же зеленом диване, Йохан начинает говорить о безопасности. Паула вносит слишком много динамики в его жизнь, его охватывает чувство происходящего вокруг него хаоса. Ему хочется сбежать от этого. Меланхолия Йохана усиливается. Он говорит о том, что от жизни одни проблемы. Если что-то хорошее и появляется, то это ненадолго. Его чувство одиночества – оно абсолютно. Но симптом Йохана заключается в том, что именно оно, одиночество, гарантирует ему чувство безопасности. Безопасность Йохана заключается в том, чтобы не сближаться с другим. Близость, привязанность, зависимость его пугают. Он чувствует себя в опасности от близости с объектом. Он выстраивает лишь поверхностные отношения с другими, но ни с кем не сближается при этом. Нарциссизм Йохана хрупок, он может развалиться в любую минуту от малейшей детали. Здесь мы вплотную сталкиваемся с его травматическим опытом в отношениях с первичными объектами: матерью и/или отцом. Он говорит о пустоте:

– Ты начинаешь выражать свои мысли и понимаешь, что обращаешься к пустоте. Да, это забавно, но это так! Пустота внутри тебя делала когда-нибудь тебе больно? Ты думаешь, что пустота – она временна. Но затем ты понимаешь, что наступает физическая боль. Боль, словно от ожога. Это как будто когда ты был маленьким и плакал, и все горело внутри тебя.

Йохан не замечает, как проговаривает свою травму. Внутри него пустота, след от анаклитического объекта, который был однажды потерян им. Это как Вещь, по Ж. Лакану, та пустота, вокруг которой субъект выстраивает свои желания, к которой устремлена сублимация. Эта Вещь, Пустота, Бог, Мать – стоит на стороне влечений смерти, способствуя десекуализации желаний субъекта.

Паула под этой оптикой олицетворяет объект сексуального желания Йохана. Он восхищается ее силой, ее страстью, живым умом, он говорит, что хотел бы жить так, как она живет. Паула – это влечение к жизни. Но похоже, что невыносимо иметь отношения с этой страстью, желанием, сексуальностью, живым другим, с самой жизнью, эти сексуальные влечения создают у него ощущение опасности, поскольку они не допускаются до сознания и в теле их круговорот создает напряжение, воспринимаемое как тревога, а значит, как что-то опасное, угрожающее целостности Я Йохана.

Марианна признается Йохану, что постоянно думает о нем, Она говорит о том, что другие мужчины ее не привлекают, практически повторяя

слова Питера из первого эпизода. Но она не выносит, когда Йохан ее целует и хочет заняться с ней сексом, потому что он уйдет, а она останется одна и будет думать о нем. Ей нравилось, когда он был не с ней. Она говорит: «Пусть все будет как раньше, когда ты был не со мной».

Йохан признается Марианне, что все еще любит ее, все еще принадлежит ей. Она рыдает от этих слов, стонет от боли. Просит его прекратить и оставить ее в покое. Она борется со своей амбивалентностью: его любовь желанна, но страх потерять – сильнее.

Пока Марианна читает Йохану свой дневник, в это время мы видим ее детские и студенческие фотографии. Она задалась вопросом «Кто я?» и была удивлена тем, что совсем не знает ответа на этот вопрос. Она всегда делала то, что ей говорили. Всегда была послушной, прилежной, покорной. Когда она была маленькой, она несколько раз бурно бунтовала, пытаясь проявить самостоятельность, но мать ее строго наказывала за эти действия. На одном фото маленькая Марианна держит за хвост, скорее всего, мертвую белку, а в другой руке она держит букет цветов. На этом фото словно запечатлены ее социальное Я, которое она сама называет «Быть любезной», и ее бессознательное Я – агрессивное, убийственное. Ей постоянно напоминали о том, какой она должна быть. Большой скачок в ее личности произошел во время ее половой зрелости. Все ее мысли тогда были заняты сексом. Естественно, она об этом не говорила со своими родителями, второй стороной ее личности стали секреты и ложь. Отец Марианны хотел, чтобы она следовала по его стопам и стала адвокатом. Она намекнула родителям, что хочет стать актрисой и посвятить свою жизнь театру. Здесь проявляется истерический радикал Марианны, самого И. Бергмана, который всю свою жизнь посвятил театру и кино. Но родители посмеялись над ее желанием стать актрисой, с тех пор она притворяется в своих отношениях с другими. Марианна никогда не думала о том, чего она хочет.

Потом нам показывают детские и студенческие фотографии Йохана, на которых он по-детски наивен, улыбается. Они здесь снова выглядят как нарциссические двойники. Эти отношения у них возникли на основе потребности и спасения от одиночества, и выстраивали они их как бастион безопасности, полностью посвящая их некоему зрителю со стороны, социуму, который в первом эпизоде символизировала журналистка женского журнала, в итоге опубликовавшая лишь те части интервью, которые хотелось видеть публике, выставлявшие их пару в идеальном облике, где нет ни намека на их переживания, страхи и проблемы. Марианна с Йоханом – это мужское и женское самого И. Бергмана, сублимация его психической бисексуальности.

С уходом Йохана Марианна увидела, кем бы она могла стать, будь у нее свое мнение. Она задается вопросом о том, какой бы она стала женщиной и женой, используя все свои возможности и ресурсы. Она спрашивает себя, вышла бы она в таком случае замуж за Йохана. И отвечает себе, что да, вышла бы, потому что вспоминает, что они действительно были влюблены и испытывали настоящую страсть к друг другу. Но эту страсть, эту любовь им не позволило почувствовать их заточение в

оковы прошлого. Сбросив эти оковы, Йохан поддался страсти и ушел к Пауле, но чувства его возвращают к Марианне, только через страсть, которую он испытал со своей любовницей, он смог почувствовать любовь к Марианне и нужду в ней. Только через сепарацию с Йоханом, отделившись от объекта своей зависимости, Марианна смогла увидеть свою любовь к нему. Только потеряв друг друга, они смогли испытать сексуальное желание и нежность, поскольку перестали испытывать страх потери своих анаклитических объектов.

Закончив читать, Марианна посмотрела на Йохана, который в то время задремал. Повторяется сюжет обращения к пустоте, но на этот раз это был диалог Марианны с пустотой. Они оба являются пустотой друг для друга. Причина этого в идентичности их травм: их пустота одна и та же. Они оба обращаются к ней, произнося вытесняемое, но это вытесненное у них идентично, одно на двоих, а значит, ни один из них не способен его услышать и вернуть другому.

Они нежны друг с другом, на их лицах искренние улыбки. Они целуются. Марианна напугана, Йохан предлагает набраться храбрости. Марианна говорит ему, что им необязательно заниматься любовью, они могли бы просто взяться за руки и поспать, прижавшись друг к другу. Снова повторяется этот жест, где они словно дети, держащиеся за руки. Она избавилась от всех вещей Йохана, но оставила его пижаму. Это метафорически нам дает понять, что внешне она демонстрирует свободу от него – его следов больше никто не может наблюдать в ее жизни, в первую очередь она сама, – но она оставила его пижаму. Пижамы – предмет, максимально близкий к телу, пижама – переходный объект. Как младенец нуждается в переходном объекте, который может спасти ему жизнь при анаклитической депрессии, дав ему почувствовать, что его мать с ним, так и Марианна оставила свой переходный объект.

Марианне звонит ее любовник, но она разрывает с ним отношения во время телефонного разговора при Йохане. Йохан говорит:

– Похоже, это был твой любовник.

Марианна подчеркнуто отвечает:

– Бывший любовник!

Йохан на это реагирует словами, что необязательно было говорить, что он здесь. Но Марианна раздражается на это, говорит, почему бы им его не пригласить и не попросить присоединиться к ним. Ей хотелось бы, чтобы Йохан оценил ее жест, ревновал ее к Дэвиду, поэтому она злится, что он не ведет себя как собственник в данной ситуации, не оценивает ее поступок по достоинству и, более того, даже пытается спрятаться.

Йохан спрашивает, любит ли она Дэвида. Марианна словно в панике от этого вопроса. Она мечется по комнате, не знает, куда себя деть. Ей невыносимо от этого вопроса, она готова расплакаться. Вся проблема в том, что она не может злиться на Йохана. И она очень хочет хоть раз в жизни потерять терпение и взорваться как бомба, чтобы разозлиться на него. «Это многое бы поменяло в моей жизни».

У нее нет сил, чтобы столкнуться со своим одиночеством. Разозлившись на Йохана, она рискует потерять объект своей привязанности, поэтому

приходится постоянно изолировать свою злость на него. Иначе это столкнет ее с ее одиночеством, которое она не способна пережить. Она плачет, для нее унижительно сталкиваться с тем, что она думает о Йохане, о себе и о своем будущем. Она говорит:

– Я не понимаю, как ты будешь со мной жить! Иногда в отчаянии я думаю, что я должна заботиться о Йохане, что я должна быть всегда рядом с ним. Я должна сделать все, чтобы Йохану было хорошо. Только тогда моя жизнь приобретет какой-то смысл. Я не верю, что люди могут быть сильными в одиночестве! Должен быть кто-то рядом, тот, кто будет держать тебя за руку.

Почему-то Марианна говорит здесь о Йохане в третьем лице, расщепляя его. После этих слов она бросается в объятия Йохана и рыдает. Она требует от него, чтобы они наладили отношения. Говорит, что их отношения – это самое великое достижение в их жизни. Настаивает на том, что он не сможет прожить без нее. Говорит ему, что он будет напуган, будет не уверен в себе без нее.

Йохан выглядит растерянно от ее плача и слов, ему заметно тяжело, он не менее напуган от происходящего в их жизни. Они оба пребывают в состоянии ощущения краха собственных жизней.

Безграмотные

Пятый эпизод начинается с того, что Марианна, достаточно активная, бодрая, жизнерадостная, приходит к Йохану, который простыл, жалуется на самочувствие и жизнь. Снова проявляются активность, мужское и возрастающее влечение к жизни Марианны и пассивность, женское и усиливающееся влечение к смерти Йохана. Марианна приходит к нему, чтобы подписать документы о разводе. Марианна полна желаний. Она едет за границу, похоже, что с каким-то мужчиной, она сексуальна, полна сил. С каждым эпизодом ее персонаж оживает все больше. В отличие от Йохана, который становится все слабее и безжизненнее.

Марианна проявляет к Йохану сексуальное желание, соблазняет его, ведет себя игриво, кокетливо. Просит его поцеловать ее. Он не особо реагирует на нее, в ответ на просьбу Марианны поцеловать ее он жалуется, что у него простуда, лицо его не выражает никакого интереса и желания. Но Марианне все равно, она не боится заразиться. Она ведет себя уверенно и настойчиво. У нее начинается фантазия о стороже в здании, который может их застать во время занятия сексом и даже, возможно, присоединиться к ним. Она хочет быть плохой девочкой и продемонстрировать это кому-то, возможно, ее отец должен застать ее за занятием сексом.

Марианна уверена в своем желании развестись, просит Йохана подписать бумаги и стать свободными, но он не особо хочет этого развода, говорит, что хочет забрать бумаги и прочитать их дома, начинает выражать недовольство поведением Марианны. Она начинает злиться в ответ, она раздражена. Он не понимает, почему она так реагирует.

Марианна напоминает ему про день рождения Евы, их старшей дочери. Она ему регулярно напоминает про ее день рождения, поскольку сам

он о нем обычно не вспоминает. Интересно, что ее зовут как и его коллегу, с которой они какое-то время будут любовниками. Марианна просит его оплатить поездку Евы во Францию, но он категорически отказывается, говорит, что это дорого. При этом сам он мог себе позволить жизнь с Паулой в Париже. Заметно, что с потерей семьи он чувствует себя опустошенным, что выражается в отсутствии денег. Инвестируя в детей, он словно отнимает жизненные силы у себя. В этом проявляется его анальный страх лишиться содержимого.

Йохан возмущается поведением старшей дочери, говорит, что его мать жалуется на ее поведение, но Марианна говорит, что ей все равно, как ее дочь ведет себя в обществе. Йохан роняет фразу, что он имеет право ненавидеть своих дочерей, так же как и они его.

Марианна вспоминает, что когда-то он был нежен с Евой, хотел, чтобы у нее был брат или сестра, много времени проводил с детьми, когда они были маленькими. Он заботился о них даже лучше, чем Марианна. Она задается вопросом о том, когда дети стали неважны им.

Предложение Йохана в США отменили, вместо него поедет другой. Его планы рухнули, надеяться в жизни ему больше не на что, мечтать он не способен. Вся его жизнь – сплошное разочарование. Ему исполнится 45 лет, но он называет себя уже старым и ни на что не годным, никому не нужным, неудачником. Он хочет уехать за город или в маленький городок и работать учителем. Ему хочется спрятаться от жизни в скорлупу. Паула говорит ему, что он бесполезен, словно паразит. Он думает, что она ему изменяет, но ему все равно, он уже не ревнует. Меланхолия Йохана усиливается.

Марианна смотрит на него без сочувствия. Она говорит ему, что хотела заняться с ним этим вечером сексом, чтобы понять, что она к нему чувствует. Но почувствовала лишь слабую привязанность. Она чувствует, что освободилась от него, что ей безразличны его страдания. Он больше не является ее анаклитическим объектом, она смогла провести работу горя, ее Я вышло из тени объекта, в которой она пребывала прежде.

Йохан ненавидит Марианну, он испытывает к ней отвращение, хочет избить ее. Такая ненависть, в свою очередь, указывает на то, как сильно он в ней нуждается. Ненависть как защита от слияния. Йохан хочет уничтожить свой анаклитический объект, но без него он не выживет, поэтому его можно лишь заменить, и он заменил Марианну на Паулу.

Он упрекает Марианну в том, что она манипулировала им через секс. Ее гениталии стали бесценными, они стали предметом торговли. Они начинают кричать друг на друга. Марианна упрекает его в том, что всю вину за свою жизнь он свалил на нее и своих родителей, а она ему не мамочка, которая должна ему по первому требованию, она не вещь. Она всегда чувствовала себя потерянной на работе и с ним, их жизнь стала разваливаться после рождения второй дочери Карины, а они оба игнорировали эти знаки, и ему было все равно. Но она не могла бороться с ним. Марианна называет его паразитом, а он ее в ответ на это стервой. Они все сильнее орут друг на друга.

Марианна полна сил, решимости, она способна преодолевать препятствия. Избавившись от Йохана, она наполнилась желанием жить, она любит жизнь. И его она упрекает в его слабости и бездеятельности. Йохан уязвлен. Ее слова – нарциссический удар для Йохана.

Он не хочет разводиться, он хочет вернуться домой, поскольку он сдался и его достала Паула. Он устал быть одиноким, он неудачник, который катится по наклонной. Ему страшно, у него нет дома. Он привязан к Марианне больше, чем ожидал. Он хочет вернуться к ней. Ему страшно жить.

Марианна говорит, что ей тошно оттого, что он такой плакса. Она злится все больше оттого, что он взывает к ее жалости, сам однажды не пожалев ее, когда она его просила буквально о том же. Она так же, как и он, не раз мечтала его убить. Она говорит «зарезать», что указывает на пенетрирующее желание. В этом желании она мужчина, который овладевает Йоханом как женщиной.

В этом диалоге, полном ненависти, агрессии и страсти, они предельно искренни друг с другом, как никогда прежде. Это самый страстный эпизод, который завершается физическим насилием, становясь кульминацией их мазохистических отношений. В этой страсти много сексуального, в ней сплетены фаллическая мать и пенетрирующий отец; их психическая бисексуальность и латентная гомосексуальность, формирующие их женский мазохизм, находят таким образом свое удовлетворение и разрядку. Они возбуждают друг друга сексуально в этой битве.

Марианна предлагает Йохану начать жизнь заново, но он не хочет жить заново, не хочет жить один. Марианна же чувствует себя свободной от него, потеряв его и проведя работу горя по нему как по утерянному объекту, она больше не нуждается в нем, а значит, она теперь способна испытывать к нему сексуальное желание, свободно проявлять его. Она говорит ему:

– Когда мы занимались сексом, то для меня ты был посторонним человеком. Но если честно, это было потрясающе!

Теперь Марианна желает начать жизнь заново с Йоханом, но уже как с партнером, к которому она испытывает сексуальное желание. Теперь она сильна и независима. Она может его поддержать в этот момент его жизни. Здесь она словно мужчина, гарантирующий безопасность и уверенность своей женщине.

Марианна пытается уйти домой, но Йохан держит ее силой. Он не готов ее отпустить, словно его Я развалится с ее уходом. Он начинает оскорблять ее, нападает на ее, начинает ее бить. Возможно, Марианна бессознательно хочет этого, провоцирует его. Он словно отец, бьющий ее. Мой отец бьет меня – мой отец меня любит (Фрейд, 2019).

Они успокаиваются и подписывают бракоразводные документы.

Среди ночи в темном доме где-то на краю света

В последнем, шестом эпизоде фильма Марианна по-прежнему в поисках себя. Она достигла успеха в карьере, вышла замуж. У нее умер отец. Интересно заметить, как в процессе раскрытия Марианной своей сексуальности и освобождения от Йохана как от анаклитического объекта и обретения его как сексуального партнера трансформируются ее отношения с отцом. При этом эти отношения не показаны в фильме напрямую, они буквально слегка обозначены несколькими штрихами, не более того. В первом эпизоде Марианна говорит о том, что всегда хотела пойти по стопам отца и стать так же, как и он, адвокатом. Во втором эпизоде она его ревнует, спрашивая мать о том, как она не боится отпускать его неизвестно куда одного. В четвертом эпизоде она уже благодаря работе с психологом, после того как Йохан ушел от нее, говорит о том, что мечтала стать актрисой и играть в театре, но все над ней посмеялись и потому она пошла по стопам отца. В шестом, последнем эпизоде, когда Марианна вышла замуж во второй раз, становясь любовницей Йохана, ее отец умирает. На протяжении всего сериала словно разворачивается ее эдипальный конфликт, заканчиваясь положительным исходом.

Также трансформируются ее отношения с матерью, которая показана лишь однажды в последнем эпизоде. Если в первых эпизодах отношения Марианны с матерью еще находятся под гнетом эдипального конфликта, невозможности сепарации от нее, противостояния ей, так что она даже боялась отменить ужин, то в последнем эпизоде Марианна приезжает к матери после смерти отца, задает ей вопросы о сексуальности, говорит о том, что не сможет присутствовать на погребении урны с прахом отца, поскольку будет весь день на работе в суде. Она не боится ей больше противостоять и заявлять о своем желании и нежелании. Теперь это отношения двух взрослых женщин.

У Йохана с Евой, его коллегой, все же была какое-то время любовная интрижка. Если в первом эпизоде она словно является метафорой его жизни, сообщающей ему о разочаровании в нем, то теперь речь идет о сексуальных связях с ней, то есть о появлении интереса к жизни.

У Марианны с Йоханом юбилей – они поженились двадцать лет назад. В этот же день год назад они стали встречаться как любовники, будучи женатыми. Одновременно с этим этот день предшествует дню рождения Марианны. Но встретит она свой день рождения со своим любовником, Йоханом, а не с мужем, который отдыхает в Италии в этот момент.

Они приезжают в загородный дом своего друга, наводят там порядок. Похоже, это и метафора того порядка, который они смогли навести в отношениях друг с другом. Йохан ведет себя нежно, трогательно. Они полны тепла по отношению друг к другу.

Йохан стал более добрым и сдержанным, уже не таким черствым, каким был прежде. Его семья возлагала на него большие надежды, а он пытался исполнить их ожидания. Но, похоже, он их не оправдал. Но при этом он успокоился оттого, что смог отделить свои желания от желаний его родителей, выйти из роли их нарциссического расширения.

Йохан говорит о том, что, будучи маленьким, он ожидал светлого будущего. В качестве самой теплой фигуры в его воспоминаниях звучит дядя, у которого был собственный магазин игрушек. Йохан был болезненным ребенком и потому часто навещал своего дядю, поскольку только там он чувствовал покой. Поэтому в детстве он мечтал открыть такой же магазин игрушек. Похоже на то, что дядя является объектом его латентного гомосексуального желания, по отношению к нему проще позволить себе испытывать нежность, чем в отношении отца, который являлся достаточно суровой фигурой. Здесь проявляется расщепление отца на теплого, любящего, которого репрезентирует дядя, и сурового, агрессивного, жестокого, которым является реальный отец, его невозможно любить. Отец Бергмана, будучи лютеранским пастором, отличался суровой дисциплиной и применял к двоим своим сыновьям физические наказания. Но Бергман пишет о том, что физическое наказание со стороны отца было желанным, поскольку его холодность и молчание были гораздо более непереносимыми (*Bergman, 2010*). Здесь проявляется фантазм, описанный З. Фрейдом в уже упоминавшейся работе «Ребенка бьют»: бьющий отец – это пенетрирующий отец, овладевающий им.

Марианна признается Йохану в том, что в самом начале их отношений у нее была сексуальная связь с другим. Тут она словно дублирует слова своей матери, которая сознается ей, что во время помолвки с отцом Марианны она влюбилась и хотела уйти, но ее родители не позволили ей это сделать. На протяжении всех своих отношений, с самого их начала и до сегодняшнего дня, Марианна и Йохан постоянно находятся в поиске кого-то третьего, защищаясь тем самым от слияния. По сути, то же самое они продолжают делать и в своих нынешних браках. Йохан спрашивает Марианну:

- И в нынешнем браке у тебя то же самое?
- Конечно! Я постоянно вру.
- Я тоже.

Привлекает внимание веер, на котором изображено лицо клоуна. Это изображение лица сопровождает Марианну и Йохана в этом доме, в котором они проводят время как любовники, присутствует с ними в их диалогах. Это кто-то третий, который всегда присутствует в отношениях между ними. Кто это может быть? Лицо это не имеет ярко выраженных гендерных признаков, соответственно, оно может быть как мужским, так и женским. Они нуждаются постоянно в ком-то третьем, чтобы иметь возможность быть вместе. Их бессознательное нуждается в этом третьем, который способствует их безопасности, спасая от слияния с объектом и поглощения им. Вместе с тем, будучи гендерно неопределенной, эта маска вновь намекает нам на психическую бисексуальность персонажей. Одновременно с этим она указывает и на Эдипа в понимании М. Кляйн, при котором мать и отец представляют собой комбинированную фигуру, некоего гермафродита, бесконечно пребывающего в состоянии коитуса, делая сексуальность и садизм навсегда переплетенными друг с другом. Юный субъект при этом постоянно находится в состоянии страха, боясь

быть разрушенным этой фигурой, поглощенным ею, тем самым будучи вынужденным сам нападать, атаковать ее (Кляйн, 2009).

Но наравне с разворачивающимся Эдипом в понимании кляйнианской психоаналитической школы это можно прочесть и как Эдипа в его классическом, фрейдовском понимании. Эта маска – как аналитический третий в кабинете психоаналитика. Их общее бессознательное нуждается в третьем. Этот третий необходим как тот, кто защищает от материнского наслаждения, накладывает запрет на инцест (Лакан, 2021).

Йохан расстался с Паулой, он женат на другой женщине. На вопрос Марианны о том, любит ли он ее, он смеется немного и отвечает, что ему нравится с ней завтракать, а ей нравится о нем заботиться. Анна, жена Йохана, души в нем не чаёт и чувствует себя с ним защищенной. От этих слов Марианна грустнеет, поскольку эта безопасность – именно то, в чем она так нуждалась и не чувствовала в отношениях с ним. Марианна говорит Йохану, что, похоже, ему повезло. Но он на это отвечает, что если бы ему повезло, то вряд ли бы он стал изменять Анне. Но Марианна ему отвечает на это, что, может быть, он любит их обеих.

О своем новом муже Хенрике Марианна рассказывает, что они познакомились всего пару лет назад и этот роман был сексуальным. Она говорит о том, что совершила ошибку, когда вышла за него замуж. Ее муж всегда готов к сексу, он позволил Марианне понять, что она тоже ненасытна в сексе, на фоне чего они и привязались друг к другу. Но Марианна однажды застала его с другой женщиной и, несмотря на это, умоляла его вернуться, и они поженились. И в их семейной жизни полоса в основном всегда черная.

Похоже, оба героя, как Марианна, так и Йохан, в своих браках навязчиво повторяют свои прежние отношения, но с той лишь разницей, что в их новых отношениях они честно признаются себе, что не любят своих супругов. А наличие их партнеров позволяет им больше не переживать бессознательный страх потери друг друга, что, в свою очередь, позволяет им испытывать сексуальное желание. Даже наедине друг с другом Йохан с Марианной говорят о своих супругах. Йохан сам подмечает это и говорит:

– А мы лежим вместе и болтаем о своих мужьях и женах. Фактически они с нами в одной комнате и даже занимаются с нами сексом.

Но Йохан по-прежнему пребывает в меланхолии. Он пытается себя убедить, что его жизнь имеет хоть какую-то ценность, но его «не радует такая болтовня». Он достаточно пассивен. Марианна же, в свою очередь, наоборот, активна, уверена, сильна. Она мужское, а Йохан – женское в этой комбинированной фигуре. Он ей даже говорит, что ей стоило бы стать политиком, подчеркивая тем самым ее фалличность.

Мужа Марианны Йохан называет «суперменом по оргазму». Он просит ее больше не говорить ему ничего о Хенрике, поскольку это бьет по его и без того хрупкому нарциссизму. Просит Марианну обуздать свое невыносимое всезнание, поскольку это сталкивает его с ее активностью и тем самым с его пассивностью. Йохан просит ее умерить свою женскую силу.

Среди ночи Марианна пробуждается от ночного кошмара. Ее реакция на кошмар столь сильная, что она мечется по комнате длительное время и не может прийти в себя. Марианна рассказывает сон:

– Мы переходили опасную дорогу. Я хотела, чтобы ты и девочки держались за меня. Но у меня вроде бы нет рук. Остались только перчатки, натянутые до локтей. Я вижу, что вы на дороге, но я не могу дотянуться до вас. Не могу. Какой ужасный сон!

У самой Марианны с этим сном возникают ассоциации, что они, все они, а не только они вдвоем с Йоханом, живут в полном хаосе. Они находятся в страхе и неведении, словно катятся вниз, и она не знает, что делать. Может, это потому, что они боятся оступиться и не знают, что предпринять. Уже поздно что-то менять, и об этом можно только думать. Они с Йоханом упустили что-то важное.

Но завершающими словами Марианны являются слова о том, что ей обидно, что она никого не любила. И она также не думает, что ее когда-либо кто-то любил. Но Йохан говорит ей, что любит ее по-своему и она любит его тоже по-своему. И его слова успокаивают ее. Он не утверждает, что испытывает какое-то переживание или сочувствие, поскольку для этого у него нет способности фантазировать, у него слабая ментализация.

В конце сериала в отношениях Йохана и Марианны появляется новое чувство – нежность.

Одиночество И. Бергмана

Йохан и Марианна, будучи принятыми за персонажей онейрической деятельности режиссера-сновидца И. Бергмана, благодаря такому присущему сновидению изобразительному средству, как сгущение, одновременно представляют собой как бессознательное самого И. Бергмана, так и какие-то фигуры в его любовных отношениях (актриса, сыгравшая роль Марианны, – Лив Ульман, была женой самого И. Бергмана, с которой он развелся в 1970 году, за три года до съемок «Сцен из супружеской жизни»). Но, поскольку каждое сновидение отсылает к ранней инфантильной травме, тем самым реализуя желание сновидца, персонажи Йохана и Марианны представляют собой также и первичные значимые объекты режиссера – его родителей. Его мать, Карин Бергман, была медсестрой, а отец, Эрик Бергман, – лютеранским пастором. В силу профессиональной деятельности отца семья Бергманов отличалась консервативным укладом, а отец будущего режиссера проявлял жестокость в воспитании – он наказывал двух своих старших сыновей, причем наказание могло быть достаточно жестоким (*Bergman, 2010*). Мать И. Бергмана была больна гриппом «испанкой» на момент родов, в связи с этим он был разлучен с ней буквально сразу после своего рождения, бабушка увезла его за город, младенец находился в достаточно тяжелом состоянии в это время, в пути она кормила его размоченным в воде бисквитом. Будучи ребенком, И. Бергман часто и тяжело болел, как и его персонаж Йохан, что указывает нам на его частичное оператуарное функционирование, а также эссенциальную депрессию. Персонажи Йохана и Марианны тоже отличаются

выраженным частичным оператуарным функционированием, нарушением способности к ментализации.

Вызывает интерес раннее воспоминание режиссера, о котором он в своей книге *The Magic Lantern* пишет как о самом раннем воспоминании. В этом прошлом он помнит отца, который утром просыпается, запинаясь о горшок и кричит: «Поцелуй меня в задницу!» На кухне в это время хозяйничают какие-то две девушки. А сам юный Бергман со своей соседкой, с которой они были одногодками, сравнивают строение своих тел, обнаруживая анатомические особенности разницы полов (*Bergman, 2010*). То есть уже самое раннее воспоминание И. Бергмана связано с отцом, анальностью и гомосексуальным желанием, одновременно с этим и с гетеросексуальным влечением, а потому с психической бисексуальностью режиссера, а также с угрозой кастрации.

Когда Бергману было четыре года, родилась его младшая сестра, которую он сам называл жирной уродиной, и, как он сам пишет, он был изгнан тогда из постели матери. Юный И. Бергман выражал свою агрессию тем, что наваливал кучи и вымазывался ими с ног до головы (*Bergman, 2010*). Стоит отметить, что на протяжении всей своей жизни режиссер страдал от синдрома раздраженного кишечника, что снова указывает на его оператуарное функционирование. Со старшим братом, с которым они сильно враждовали на протяжении всего детства, они мечтали убить свою сестру. Однажды И. Бергман даже пытался ее задушить.

Слова Йохана о том, что они с Марианной лежат вместе и при этом болтают о своих мужьях и женах, тем самым фактически занимаясь с ними сексом, являются ярким аккордом в развивающемся действии фильма, в его латентном содержании, к теме психической бисексуальности и латентной гомосексуальности персонажей, то есть и самого И. Бергмана. Буквально с первого эпизода зритель сталкивается с двумя контрастными парами: Йохан – Марианна, Питер – Катарина. Но если уйти от манифестного содержания к латентному, можно обратить внимание на то, что пары разбиты на Марианну – Питера и Катарину – Йохана, при этом Марианна похожа на Питера в своей любовной жизни, а Йохан похож на Катарину. Питер – мужское бессознательное Марианны, Катарина – женское бессознательное Йохана. Диалог Питера и Катарины – это словно бессознательный диалог Марианны и Йохана, которые на сознательном уровне пока еще представляют собой образцовую шведскую благополучную семью, но бессознательно полны ненависти друг к другу. Также на протяжении первых эпизодов постоянно возникает тема верности, Марианна чуть ли не толкает Йохана на измену. Гармоничные сексуальные отношения у них устанавливаются только тогда, когда у Марианны есть любовник и потом муж, а у Йохана – любовница и жена в дальнейшем. Это снова указывает на бисексуальность и латентную гомосексуальность героев.

Тема неинтегрированной психической бисексуальности героев также проявляется в их амбивалентном отношении к объекту: они привязаны друг к другу, зависимы, сильно боятся потерять друг друга, но одновременно с этим ненавидят друг друга, вплоть до убийственных желаний. Их психическая бисексуальность выражается, таким образом, и нарушением

границ Я в отношениях друг с другом и в отношениях с родительскими фигурами.

В свете вышеизложенного можно говорить о неинтегрированной психической бисексуальности И. Бергмана, которая заявляет о себе уже в его, возможно, самом раннем детском воспоминании и активно разворачивается в латентном содержании всех шести эпизодов фильма. И тогда мы можем говорить о том, что фильм является попыткой сублимации бисексуальных и гомосексуальных желаний режиссера. Бергман пишет о том, что, когда они с братом могли в чем-то провиниться, отец поначалу не разговаривал с ними, и это воспринималось ими как что-то непереносимое. А потом отец прерывал молчание тем, что жестоко физически наказывал их, и это ими воспринималось как облегчение. То есть так же, как и у героев присутствует мазохизм в отношениях, так и у самого режиссера можно отметить женский мазохизм, характеризующийся желанием пассивной позиции в отношениях с отцом. В этом контексте интересен один диалог, в котором Йохан с Марианной вспоминают о том, что им нравилось дразнить своих родителей, а Марианна была настоящей выскочкой. При этом Марианна на это говорит, что она была такой же выскочкой, как и отец Йохана.

В свою очередь, женский мазохизм мужчины способствует интернализации его женской идентификации с матерью. Тема идентификации И. Бергмана с матерью также проявляется в образе госпожи Якоби, представленной как холодная, функциональная мать, не любящая своих детей (как и Йохан с Марианной) и желающая уйти от своего мужа, одновременно подводя нас и к теме анаклитической депрессии.

Вторая ярко проявляющаяся в латентном содержании фильма тема психической жизни Йохана и Марианны – это тема меланхолии. Заявляет она о себе уже с истории их знакомства, поскольку пара Марианны и Йохана образовалась не на фоне взаимного сексуального желания, а на фоне их одиночества, расставаний и спасения от горевания, траура по потерянным объектам привязанности и ребенку. Они друг для друга являются анаклитическими объектами.

Также анаклитическая депрессия дает о себе знать в часто повторяющемся жесте героев – они, вместо того чтобы заниматься сексом, обычно на протяжении сериала держатся часто за руки. В этом жесте они оба выглядят как два ребенка, нарциссических двойника, которые держатся друг за друга, но эти два ребенка лишены сексуальности и держатся они так, словно от чего-то прячутся и спасаются. В этом жесте они заполняют друг другом некую брешь, образованную потерянным объектом каждого из них.

Контрапунктом фильма, в оптике заявленной темы, является монолог Йохана об одиночестве и безопасности. Естественно, его можно услышать как монолог И. Бергмана о себе. Буквально с первых минут сериала возникает тема потребности в безопасности Йохана. Его охватывает чувство происходящего вокруг него хаоса, отчего ему хочется бежать. От жизни одни проблемы, а если и есть что-то хорошее в ней, то появляется оно ненадолго. Его чувство одиночества – абсолютно. Но

симптом И. Бергмана заключается в том, что именно оно, одиночество, гарантирует ему чувство безопасности, ведь сближение с другим – опасно, поскольку другого можно потерять. Близость, привязанность, зависимость от объекта его пугают. В связи с этим он выстраивает лишь поверхностные отношения с другими. Нарциссизм И. Бергмана хрупок. Он говорит о пустоте внутри себя: «Ты начинаешь выражать свои мысли и понимаешь, что обращаешься к пустоте. Да, это забавно, но это так! Пустота внутри тебя делала когда-нибудь тебе больно? Ты думаешь, что пустота – она временна. Но затем ты понимаешь, что наступает физическая боль. Боль словно от ожога. Это как будто когда ты был маленьким и плакал, и все горело внутри тебя».

Таким образом, на протяжении шести эпизодов фильма в его латентном содержании можно увидеть попытки сублимации таких тем психической жизни И. Бергмана, как хрупкость его нарциссизма, анаклитическая, или эссенциальная, депрессия, меланхолия, неинтегрированная психическая бисексуальность и латентная гомосексуальность. Это фильм об одиночестве режиссера.

Возможно, фильм И. Бергмана «Сцены из супружеской жизни», снятый им в 1972 и представленный публике в 1973 году, был успешной попыткой сублимации ранней инфантильной травмы режиссера, возможно, нет, в любом случае, как говорил Ж. Лакан, сублимация никогда не бывает полной. Косвенно об успешности этой попытки мы можем судить лишь по тому, что до этого И. Бергман регулярно менял свои любовные объекты, не будучи способным с кем-то пребывать в длительных и устойчивых отношениях, а в 1971 году он женился на Ингрид фон Розен, с которой уже прожил до самой ее смерти в 1995 году (*Bergman, 2008*).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кляйн М.* Эдипов комплекс в свете ранних тревог и другие работы 1945–1952 гг. // М. Кляйн. Психоаналитические труды в 7 томах. Т. 5 / Пер. с англ. и нем. Под науч. ред. С. Ф. Сироткина и М. Л. Мельниковой. Ижевск: ERGO, 2009. 312 с.
2. *Лакан Ж.* Желание и его интерпретация // Ж. Лакан. Семинары. Кн. 6 (1958/59) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Логос; Гнозис, 2021. 560 с.
3. *Фрейд З.* Динамика переноса. Психоаналитическая клиническая теория // З. Фрейд. Собр. соч. в 26 т. Т. 10, 11 / Пер. с нем. А. Боковинова. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 2019. 512 с.
4. *Фрейд З.* Толкование сновидений / Под ред. А. М. Боковинова и др. Пер. с нем. А. М. Боковинова. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. 683 с.
5. *Bergman I.* (2010) *The Magic Lantern. An Autobiography.* University of Chicago Press. 303 p.
6. *Birksted-Breen D.* (2016) *The Work of Psychoanalysis. Sexuality, Time and the Psychoanalytic Mind.* NY: Taylor & Francis Ltd. 300 p.
7. *Cowie P.* (1992) *Ingmar Bergman: A Critical Biography.* Secker & Warburg. 401 p.

8. *Eberwein R. T.* (2014) *Film and the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting.* Princeton University Press. 266 p.
9. *Fisher C.* (2020) *Subliminal Explorations of Perception, Dreams, and Fantasies. The Pioneering Contributions of Charles Fisher.* Edition 64. NY: Int. Univ. Press. 397 p.
10. *Rycroft C. A.* (2011) *Critical Dictionary of Psychoanalysis.* Penguin Books. 213 p.

The film «Scenes from Married Life» (Ingmar Bergman, 1973) as an attempt to sublimate I. Bergman's traumatic infantile experiences

S. V. Kostenko

Kostenko Sergei V., clinical psychologist, Master of Psychology, psychoanalytic psychotherapist.

The analysis of personalities of famous artists has always attracted the attention of clinical psychoanalysis, since creativity is an attempt to sublimate the traumatic experiences of its creator. Applied psychoanalysis serves to enrich the theory and practice of clinical psychoanalysis. In addition, such studies can be valuable for art criticism, providing them with a different optics for analyzing the personality and creativity of the artist. The object of research of this work is the film by I. Bergman "Scenes from Married Life" (1973). The paper attempts to identify the traumatic experiences of the famous Swedish director and screenwriter, recognized as one of the greatest directors in the history of auteur cinema (Cowie, 1992). The author's film is considered in the work like I. Bergman's dream, as a director and screenwriter of the film, which allows us to use the latent film material to study the director's mental life and identify his traumatic experiences.

Keywords: narcissism, sublimation, reparation, anaclitic depression, psychic bisexuality, dream.