
ПСИХОАНАЛИЗ КИНО

Комплекс мертвой матери в фильме Арно Деплешена «Рождественская сказка»

О. В. Цанова

Цанова Оксана Владимировна – психолог, психоаналитический психотерапевт (Общество психоаналитической психотерапии), ассоциированный член Московской психоаналитической ассоциации, преподаватель АНО ДПО «Высшая школа психологии», супервизор учебных групп магистерской программы «Психоанализ и психоаналитическое бизнес-консультирование» в НИУ «Высшая школа экономики».

В статье рассматриваются симптомы комплекса мертвой матери у двух персонажей фильма А. Деплешена «Рождественская сказка», а также особенности семейной динамики и проживания горя у других членов семьи, показанных в фильме. Ключевые слова: комплекс мертвой матери, мертвый отец, мертвое родительство, эссенциальная депрессия, психосоматический парадокс, белый аффект, нерепрезентированная утрата, нежеланный ребенок, замороженное горе, фильм «Рождественская сказка», режиссер Арно Деплешен.

В своем очерке «Мертвая мать» А. Грин (*Green*, 1980) пишет, что комплекс мертвой матери не является следствием реальной смерти матери, а формируется в психике ребенка вследствие материнской депрессии. «Мертвая мать» – это метафора, не имеющая отношения к трауру по реальному объекту. Депрессия матери превращает ее из живого объекта, источника жизненных сил ребенка, в отстраненную, инертную, почти безжизненную фигуру, которая физически жива, но психически мертва для ребенка, о котором она заботится. Мать такого ребенка может переживать депрессию из-за утраты значимого человека или из-за каких-либо других значимых утрат или жизненных разочарований. Ребенок вдруг сталкивается с резким мутационным изменением материнского имаго, он лишается ее любви в один момент и не в силах понять причину ее страданий и происходящих с ней изменений. Раньше он был любим матерью, ему

было что терять, но понять, почему он вдруг лишился ее любви, ребенок не может, эта утрата приводит к тому, что и у него развивается депрессия, основная особенность которой заключается в том, что она развивается в присутствии матери, которая поглощена своим горем. Все это тяжело отразится на его витальности, нарциссически травмирует его и наложит неизгладимый отпечаток на либидинальные инвестиции в будущем (Грин, 2023).

Частой причиной материнской депрессии является смерть одного из ее детей, брата или сестры тех детей, у которых впоследствии может быть диагностирован комплекс мертвой матери. А. Грин пишет: «На мой взгляд, важно подчеркнуть, что наиболее тяжелый случай – это смерть другого ребенка матери в раннем возрасте, и с этим согласны все авторы (Грин, 2023, с. 258). Именно с такой утратой столкнулась многодетная семья в фильме Арно Деплешена «Рождественская сказка». Комплекс мертвой матери возникает у детей в связи с тем, что мать переживает горе и погружается в депрессию. Фильм А. Деплешена начинается со слов отца семейства об утрате сына и сначала привлекает внимание зрителя к фигуре отца. Грин (Грин, 2023, с. 259; Селяев, Стависский, 2022) писал о том, что отец, переживая утрату, так же как и мать, может быть поглощен своими страданиями и оказаться неспособным быть в должной мере психологически живым для своих детей, способным поддерживать их и любить, что в итоге приведет к тому, что он окажется для них «мертвым отцом». Родительские роли матери и отца не идентичны, они разнятся по физической и психологической близости к детям и другим характеристикам. Можно предположить, что горе матери по умершему ребенку бывает сильнее и глубже из-за той степени близости с ребенком, которая возможна только при материнстве, однако и горе отца может обернуться депрессией, привести к психологическому истощению и затруднить объектные инвестиции, в таком случае можно думать не только о комплексе мертвой матери или отца, а о комплексе мертвого родительства, если оба родителя в семье переживают глубокую депрессию.

В начале фильма *Абель* – отец семейства, уже будучи немолодым человеком, произносит речь у могилы своего старшего сына Жозефа, умершего много лет назад в возрасте трех лет. Он говорит следующее: «Мой сын мертв. Я заглянул внутрь себя и осознал, что не чувствую печали. Стрдание – это нарисованный холст. Слезы не помогли мне лучше сблизиться с миром. Мой сын покинул меня, как лист, падающий с дерева, а я не потерял ничего. Теперь Жозеф – моя основа, эта потеря – мой фундамент. Жозеф сделал меня своим сыном, и я чувствую безграничную радость».

З. Фрейд в работе «Печаль и меланхолия» (Фрейд, 1998) пишет, что печаль всегда возникает как реакция на утрату любимого человека и, при неосложненном процессе горевания, преодолевается психикой через некоторое время, однако в некоторых случаях утраты вместо печали возникает меланхолия. Фрейд связывает меланхолию с потерей объекта, каким-то образом недоступной осознанию, в отличие от печали, при которой в утрате нет ничего бессознательного. Обычно со временем

острота переживания чувства печали снижается, в данном случае важно то, что Абель говорит потом, сначала он признается, что не чувствует печали по умершему сыну, затем он говорит о том, чем было для него горе, страдание по сыну: «Страдание – это нарисованный холст». Кажется, что горе оказалось непереносимым для него, и то, что должно было происходить внутри психики, оказалось вовне. Тогда холст – это экран для проекции его меланхолии, и этот экран – это то, что раньше было чистым, белым полем, полем отсутствующих репрезентаций для переживания горя. Меланхолия отличается глубокой страдальческой удрученностью, понижением самочувствия, она проявляется в самоупреках, потере способности любить, исчезновении интереса к внешнему миру. При утрате любимого объекта в случае меланхолии не происходит нормального отвода либидо от объекта утраты в другому объекту, а происходит другой процесс, при котором привязанность к объекту уничтожается, но свободное либидо не переносится на другой объект, а возвращается к Я, и происходит отождествление Я с утраченным объектом, – тень объекта пала на Я, как писал Фрейд (Фрейд, 1998). Абель потерял сына много лет назад, он говорит, что страдание и слезы оказались для него чем-то внешним. Осознавая реальность утраты, с одной стороны, – ведь он стоит у могилы сына, с другой – он считает, что ничего не утратил, даже более того, говорит, что сын стал основой его жизни. Горе по утраченному сыну стало основой жизни, горе, которое он отрицает. Далее Абель говорит, что чувствует себя сыном своего умершего сына, это наводит на мысль об инверсии ролей в его психике. Эти слова можно лучше понять, если учесть дальнейшие события и информацию об истории жизни Абеля. В дальнейшем становится известно, что он был воспитан двумя женщинами – его матерью и ее подругой, и нет никакой информации о его отце. Можно предположить, что такая инверсия ролей могла произойти в случае более ранней утраты отца, реальной или символической. «Согласно современному психоаналитическому мышлению, всем внешним событиям, независимо от их природы, придается значение внутри психики в терминах глубоко личных, интимных отношений с объектом» (Леви, Лемма, 2021, с. 24). Х. Дойч писала о том, что неспособность горевать возникает из неразрешенной утраты детских лет (Цит. по: Волкан, Зинтл, 2014, с. 79). Травма утраты может иметь последствия для качества идентификаций человека. «Травматическое событие воздействует на психику таким образом, что делает ранее символические идентификации конкретными. Оно заменяет символ символическим равенством (*Garland, 2002*)» (Цит. по: Леви, Лемма, 2021, с. 50). Можно предположить, что отсутствие отца или, точнее, изъятие отцовского измерения в семье, состоящей из двух женщин, могло сформировать в психике Абеля репрезентацию нерепрезентируемости объекта (Грин, 2020, с. 29). Отец, о котором ничего не известно, которого не было рядом, вызывает в психике ребенка много чувств, но основное из них – чувство утраты, которое сложно осмыслить и по которому невозможно провести работу горя. На основу такой, нерепрезентированной утраты по отцу могло лечь горе по умершему сыну, репрезентация отсутствующего отца была дополнена репрезентацией утраченного

сына, сформировала инверсию ролей, и более свежая репрезентация покрыла старую, – утраченный сын стал отсутствующим отцом. В фильме *Абель* – уже пожилой человек, со смерти его старшего сына прошло более сорока лет, но очевидно, что эта утрата тяжело повлияла на него самого и на каждого члена его семьи.

История семьи *Абеля* такова: в 1965 году у *Абеля* и его жены *Жюнон* родился сын *Жозеф*, через два года у них родилась дочь *Элизабет*, через некоторое время после ее рождения у *Жозефа* обнаружили рак крови, и для его лечения потребовалась трансплантация костного мозга. Показания анализов *Абеля*, *Жюнон* и *Элизабет* подтвердили их непригодность для донорства костного мозга. *Абель* и *Жюнон* решают завести еще одного ребенка в надежде, что он сможет стать донором, но анализ плаценты еще на стадии беременности показал, что он тоже не подходит. Этот ребенок родился, его назвали *Анри*. Через некоторое время после рождения *Анри*, в 1968 году, *Жозеф* умер. Через шесть лет после смерти *Жозефа* у пары появился еще один сын, *Иван*. После того как история последовательности рождения детей в этой семье и информация о смерти одного из них донесены до зрителя, он слышит слова *Элизабет*, уже взрослой сорокалетней женщины, которые она произносит на приеме у психотерапевта. Такой диалог звучит в фильме между *Элизабет* и ее психотерапевтом:

«*Элизабет*: Я бесплодна, несчастна, зла, я озлобилась, ненавижу всех, меня постоянно преследует горе, постоянно, не понимаю кого оплакиваю.

Психотерапевт: Оплакиваете?

Элизабет: Не брата *Жозефа*, его постоянно вспоминают, но всем плевать на моего сына, который жив. Будто кто-то умер, но я не знаю кто. Глупо. Почему же я плачу? Ищу виноватых, чтобы похоронить их навек. Безуспешно!

Психотерапевт: Конечно, попробуйте еще.

Элизабет: Мои слова похожи на какую-то метафору. Только вот на какую? У меня есть все, абсолютно все».

Кажется, что *Элизабет* ищет метафору, чтобы описать комплекс мертвой матери. Она чувствует себя пустой, злой, несчастной, переживает постоянное горе, но не по брату, она не знает, кого она потеряла, все остальные близкие живы, и *Элизабет* никак не может найти виновных в ее страданиях. В исследовании комплекса мертвой матери А. Грин описывает такое явление, как белый траур, «центральной фигурой метапсихологии белого траура является массивная и радикальная дезинвестиция первичного объекта, создающая "дыру" в психической ткани и высвечивающая в негативе образ объекта; эта дыра становится местом вторичных реинвестиций, как чувства ненависти, так и процессов репарации. В течение всей жизни субъект оказывается отчужденным от первичного материнского объекта в его негативной форме» (Смаджа, 2014). *Элизабет* постоянно чувствует горе, но не знает, по кому она горюет, аффект не связывается с репрезентацией потери, так как потеря не была очевидной, – она потеряла любовь матери в том возрасте, когда травма не могла быть осмыслена и оставить след в психике в виде репрезентации. С тех пор *Элизабет* хочет получить ответы на свои вопросы и ищет смысл

того, что с ней происходит. Когда умер ее брат Жозеф, ей было около трех лет, ее мать только родила следующего ребенка, ее брата Анри и, вероятнее всего, переживала депрессию из-за утраты старшего сына. А. Грин (*Green, 1980*) пишет, что мать в результате смерти близкого человека переживает депрессию, ее интерес к ребенку значительно уменьшается, происходит резкое, мутационное изменение материнского имаго, ребенок переживает внутреннюю катастрофу, он лишается любви матери в один момент и в силу возраста не может найти объяснений, смысла, почему это произошло. Появляется дыра в объектных отношениях с матерью, хоть мать и заботится о ребенке, она не способна его любить. В этот момент ребенок может обратиться к отцу за помощью и любовью, но психика ребенка готова приписать ему причины потери внимания и любви матери, чтобы хоть как-то объяснить потерю. Это может сформировать раннюю и неудачную триангуляцию. В случае Элизабет ее отец Абель сам тяжело переживал горе и, скорее всего, не мог в полной мере ей помочь, откликнуться на ее бедственное положение. Таким образом она оказалась между двумя родителями, переживающими депрессию. Вину из-за потери любви матери обычно ребенок берет на себя, считает, что он не должен существовать. Агрессия, которая предназначается матери, может быть направлена на себя или на отца, но психика Элизабет нашла другой выход – козлом отпущения был назначен ее брат Анри, который не спас их брата Жозефа, оказавшись бесполезным как донор. У людей с комплексом мертвой матери почти никогда не диагностируют клиническую депрессию, основная природа их проблем носит нарциссический характер. Они обращаются с жалобами на неудачи в чувственной, любовной жизни, иногда в профессии, имеют выраженные конфликты с окружением, так как вторичная ненависть, которая развивается из-за потери смысла их страданий, требует доминирования над объектом и мести. Поиск утраченного смысла часто формирует раннее развитие фантазматических и интеллектуальных способностей (*Green, 1980*). В фильме А. Демпешена показано, что Элизабет состоялась в творческой сфере, она драматург, ее пьесы имеют успех, но личная жизнь не приносит ей радости: отношения с мужем по большей части проходят на дистанции, любовь к сыну заблокирована. Далее она произносит такие слова, обращаясь к своей матери Жюнон: «Я нуждаюсь в твоих словах, похвалах, а в мужских нет. Сын мне чужой». Кажется, что нарциссическая рана, полученная ею в детстве во взаимоотношениях с матерью, так и не зажила, обида и злость на мать не осознаются, а смещаются на брата Анри. Иногда она осознает, что и ее брат Анри несчастен, но большая часть ее жизни прошла в ненависти к нему, на приеме у психотерапевта Элизабет рассказывает свою историю ненависти к брату.

Анри купил театр и ставил в нем пьесы Элизабет, они были успешны, но ему не удалось выплатить деньги за покупку театра, и спустя пять лет Анри, Элизабет и их отец Абель оказались в суде. Элизабет говорит, что у Анри всегда были долги и он не заплатил ни по одному счету; она не принимает в расчет его старания, а видит в нем лишь только плохое. Абель предложил продать дом и свой бизнес, чтобы погасить долг сына, Анри

готов был принять эти деньги, но Элизабет вмешивается и предлагает погасить долг брата, ставя условие – никогда больше его не видеть. Она настаивает на том, чтобы он никогда не посещал семейных праздников, не дарил подарков, не виделся с ее сыном Полем. Она говорит, что отказывается от родства с Анри и считает его изгнанным из семьи, в фильме звучит такой диалог с ее психотерапевтом:

«Психотерапевт: Вас послушать – он просто дьявол.

Элизабет: Он и есть дьявол. Так банально и просто. Если от тебя отреклась мать, это противоестественно.

Психотерапевт: Откуда между ними такая вражда?

Элизабет: Я же сказала, Анри просто банален, как и зло».

Кажется, что поначалу Анри пытается искупить свою вину перед Элизабет, он покупает театр, чтобы ставить пьесы сестры, но у него ничего не получается, ведь ранняя история его жизни еще тяжелее, чем у Элизабет, и это сказывается на его жизни и психологическом состоянии. Его преследуют неудачи, он несостоятелен, всегда в долгах, его ненавидит сестра и не любит мать, он сидел в тюрьме, употреблял наркотики и алкоголь. Далее в фильме при встрече Жюнон и Анри признаются, что не любят друг друга, затем Жюнон говорит Фане – подруге Анри, что он самый нелюбимый ребенок из всех ее детей. Анри появился на свет как нежеланный ребенок, ребенок, зачатый родителями для спасения их старшего сына, еще до его рождения его родители были глубоко разочарованы в нем, когда анализ плаценты подтвердил, что она не подходит для трансплантации. Это был последний шанс, чтобы спасти Жозефа, и еще не рожденный Анри не оправдал их ожиданий. Ш. Ференци в статье «Нежеланный ребенок и его стремление к смерти» (Ференци, 2003) пишет о том, что ребенок с самого начала улавливает негативное отношение к себе со стороны матери, и это негативно влияет на его психику и историю жизни. Нежеланные дети даже при незначительных поводах мечтают о смерти, эти стремления могут быть компенсированы сильной волей, но тем не менее большинство таких детей страдают от различных заболеваний, а вырастая, могут оказаться зависимыми от наркотиков или алкоголя, иметь различные проблемы в личной и профессиональной жизни. Анри не просто нежеланный ребенок, на нем лежит вина за смерть брата, горе отца, депрессию матери и несчастье сестры. Он не только пытается искупить свою вину, стараясь для сестры, он и зол на своих родителей – оказываясь неплатежеспособным, Анри ставит своего отца в положение, когда он должен продать дом и свой бизнес, чтобы оплатить его долг, и остаться в этом случае без жилья и средств к существованию. В эту ситуацию вмешивается Элизабет, выплачивая его долг, но взамен она изгоняет его из семьи, что является проявлением ее мести брату, как человеку, которому она приписывает ответственность за все беды в ее жизни. Позже в фильме она скажет Анри: «Анри, ты убил мать! Гордись своей глупой отвагой! Я не сдержу гнева, виноват в этом ты. Ты украл мою жизнь!» Анри было всего несколько месяцев, когда умер его брат, можно размышлять о том, в каком состоянии на момент его рождения была его мать, ведь она уже тогда переживала предварительное горе (Ворден,

2015), понимая, что ее старший ребенок при смерти. Возможно, она уже погрузилась в депрессию, или же он, как и Элизабет, потерял любовь своей матери после смерти брата, когда горе из-за смерти сына в полной мере обрушилось на нее.

Очень мало информации в фильме о том, как Жюнон жила в тот период и как пережила утрату старшего сына, лишь однажды в разговоре с Фаней – подругой Анри – она вспоминает: «Всю жизнь он умирал, в четыре года¹ он был трогательным малышом, потом обнаружили рак, потом он лежал в больнице с отцом. Абель его знал, я была с другими детьми, одна была на руках, другой в животе. Нет, Жозеф был абстракцией».

Можно попробовать представить, что тогда переживала Жюнон: она была беременна, один ее ребенок был при смерти в больнице, другой еще очень мал и нуждался в ее внимании, также она была лишена поддержки мужа, который был в больнице со старшим сыном. Похоже, что она не смогла принять смерть Жозефа как реальную утрату сына, который был ее первым ребенком и много для нее значил, она говорит, что совсем не знала его и что он был лишь абстракцией. В философии абстракцию определяют как процесс отвлечения от тех или иных характеристик объекта, это нужно для его избирательного анализа, при этом этот объект замещается его идеализированным теоретическим образом – абстрактным объектом (Абстрактный объект, 2001). Жозеф стал для Жюнон идеализированным абстрактным объектом, а не реальным умершим ребенком, по которому возможно провести работу горя, – ведь ничто абстрактное невозможно отгоревать.

Дети Абеля и Жюнон выросли и давно живут отдельно, в один из дней Жюнон становится плохо, она идет к врачу, и ей ставят неутешительный диагноз – злокачественное заболевание крови, летальное в 75 процентах случаев. Помочь ей может только трансплантация костного мозга, так же как и ее умершему сыну когда-то. Примечательно, что в фильме Жюнон сообщает свой диагноз мужу с легкой улыбкой на лице, и в дальнейшем она не горюет по утраченному здоровью, кажется, что она невероятно спокойна для такого диагноза. Здесь уместно упомянуть феномен «психосоматического парадокса», при котором при появлении соматизации у некоторых людей наблюдается положительное настроение. Нередко люди, получившие онкологический диагноз, испытывают облегчение и избавляются от тяжелых депрессивных переживаний, с которыми они не в состоянии были справиться (Смаджа, 2014). Возможно, этот эффект облегчения от появления болезни был из-за чувства вины, которое неосознанно переживала Жюнон за несчастье ее детей и за раздор в семье, причиной

¹ В датах рождения и смерти Жозефа в фильме и в сценарии обнаруживаются расхождения: в фильме показывают надгробную плиту, на которой указаны даты рождения и смерти Жозефа, он родился в 1965 году и умер в 1968-м. Получается, что он не дожил до четырех лет, здесь же Жюнон говорит о том, каким он был в четырехлетнем возрасте. В опубликованном сценарии (A. Desplechin, E. Bourdieu, 2013) написано, что Жозеф умер в шесть лет. Можно предположить, что такая путаница с датами связана со сложностью восприятия темы утраты самими авторами фильма, также неизвестно, является ли эта путаница случайной ошибкой или сознательным посылом авторов зрителю.

которого стала ее депрессия. Когда выясняется, что донорами могут стать ее дети или внуки, она говорит: «Наверное, моя болезнь всех помирит» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*).

Ф. Дюпарк (Дюпарк, 2023) пишет о депрессии как факторе для развития рака, но подчеркивает, что речь идет об эссенциальной депрессии, переживании горя без очевидных эмоциональных проявлений. «Психическое страдание не имеет выражения и не репрезентируется. Безболезненный характер эссенциальной депрессии влияет на психосоматическое будущее человека одновременно и наиболее загадочным, и наиболее тяжелым образом» (Смаджа, 2014, с. 44). Это вид депрессии без выражения, которая идентифицируется не через выражение аффектов, а через атонический аспект эссенциальной депрессии, который чрезвычайно сложно улавливается и почти не выражается вербально. А. Грин различал два вида аффекта: один интегрирован в цепь репрезентаций и имеет сигнальное значение, аффект может быть подавлен, и его связь с репрезентацией расщеплена, но он стремится вернуться через замещающую репрезентацию (конверсию, проекцию, галлюцинацию); во втором случае аффект остается свободным, и его связь с репрезентацией затрудняется через заглушение посредством негативной галлюцинации, белого экрана. Накапливаясь, «белый аффект» сводится к соматической репрезентации и оказывает токсическое воздействие на иммунную систему (*Green, 1985*). В данном случае речь идет о белой депрессии, а не о белом трауре, К. Смаджа пишет, что следует учитывать очень важный экономический фактор, наблюдаемый у эссенциально-депрессивных пациентов, — это наличие соматизации, которая отсутствует при феномене белого траура (Смаджа, 2014).

Далее в фильме на приеме у врача Жюнон и Абелю объясняют, что донорами могут стать ее родственники: родители, братья и сестры, но всех их уже нет в живых, а костный мозг от детей почти никогда не используется для трансплантации родителям. Жюнон удивлена, услышав это, далее она произносит следующее: «Почему Элизабет не подарить мне жизнь?» В этой фразе можно услышать отсылку к комплексу мертвой матери, ведь в некотором роде Элизабет уже подарила своей матери жизнь — свою жизнь и витальность, она живет, находясь в плену у мертвой матери. Рана из-за дезинвестиций матери вызывает сильную боль, ничто не может залечить эту рану, каждый жизненный кризис возрождает «мертвую мать» и уничтожает все сублимационные достижения. В состоянии психической боли человек не может любить, ненавидеть, получать даже мазохистическое удовольствие. Есть только чувство неволи, которое отнимает все личностное и отчуждает его к объекту, который невозможно репрезентировать. Ни один объект не может быть по-настоящему инвестирован, так как место внутри занято интроектом мертвой матери (*Green, 1980*). Единственный шанс на выздоровление для Жюнон — трансплантация костного мозга от кого-нибудь из ее детей или внуков, врачи одобряют этот вариант, и все они сдают анализы на совместимость. Это событие

происходит накануне Рождества, и семья в полном составе, включая изгнанного Анри, должна собраться в доме родителей. Анри был изгнан из семьи его сестрой Элизабет, на Рождество его приглашает ее сын Поль.

Полю 16 лет, у него проблемы с психикой, в семье считают, что у него шизофрения. У Поля был шок, когда он узнал, что у его бабушки Жюнон онкология, в ночь после этого известия он схватил нож и направлял его на свою мать. Элизабет обратилась к знакомому, он остановил Поля, и его госпитализировали. Сразу после этого у него берут анализ крови, и оказывается, что он подходит для трансплантации. На Рождество Поля отпускают из больницы, куда он должен вернуться сразу после праздника. Элизабет не может быть хорошей матерью для Поля, она признается Жюнон, что сын ей кажется чужим. Когда она узнает, что Поль может стать донором, она говорит: «Наконец он стал кому-то нужен!» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Люди с комплексом мертвой матери не могут любить, мертвая мать «унесла» в небытие себя саму, суть любви, которую она воплощала до того, как горе погрузило ее в депрессию. Человек вынужден идентифицироваться с такой матерью, которая физически присутствует, но неспособна любить. Эта идентификация как в зеркале – подражание ей для того, чтобы хотя бы так ею обладать, стать не ее подобием, а ей самой (Грин, 2023). Элизабет для Поля психологически мертва так же, как и ее мать для нее. Она пытается заботиться о нем как может, в фильме Элизабет хочет оградить своего сына от брата Анри и говорит, что порвала с ним, чтобы защитить Поля. Она считает, что болезнь Поля – это и есть Анри. Вероятно, она чувствует, что Анри виноват в том, что не спас Жозефа, их мать – от депрессии, ее саму – от комплекса мертвой матери и лишил ее сына матери, которая могла бы любить его. Элизабет не любит брата и сына, она живет в состоянии чувства неволи, которое отнимает ее Я и отчуждает к объекту, который невозможно репрезентировать. Все объекты для нее всегда остаются на грани Я – не внутри и не снаружи, так как место в центре психики занято интроектом мертвой матери. Она живет с постоянным чувством боли – это проклятие мертвой матери, которая никак не умрет и держит человека в плену (Грин, 2023). Элизабет не удается оградить сына от брата, сам Поль тянется к дяде, в итоге у них оказывается много общего и прежде всего то, что и Поль, и Анри подходят для трансплантации. Они обладатели одной крови с мертвой матерью – они и есть ее воплощение для Элизабет. Как впоследствии говорит ей Анри, «Во мне дурная кровь, у Поля такая же» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Волею судьбы эти нелюбимые дети могут спасти мертвую мать от реальной и символической смерти, освободить свою семью от заклятия мертвой матери.

Отметить Рождество у родителей также приезжает Иван – младший сын Абея и Жюнон, он приезжает с женой Сильвией, детьми – двумя сыновьями лет пяти – и двоюродным братом Симоном. Иван очень переживает за племянника Поля, он хочет помочь ему и вспоминает, что в его возрасте тоже свихнулся, ему казалось, что он «жил на одном квадратном сантиметре» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Несмотря на то что Иван родился спустя шесть лет после смерти Жозефа, смерть брата, которого

он никогда не знал, сильно повлияла и на него. Его отец Абель надеялся, что Иван сможет заменить Жозефа, а мать, хоть и считает его любимым сыном, вспоминает, что в детстве он был уродом, вероятно, имея в виду какие-то внешние недостатки младшего сына или то, что он был совсем не похож на ее умершего сына Жозефа, черты которого она хотела бы увидеть в лице младшего сына. Роль детей, которые рождаются после умершего сиблинга, – исцелять родителей, неутолимая тоска родителей смягчается из-за того, что образ умершего живет в их следующем ребенке (Волкан, Зинтл, 2014). На первый взгляд может показаться, что участь Ивана в этой семье более завидна, чем у Элизабет и Анри, он родился тогда, когда боль после утраты Жозефа поутихла, а также кажется, что его больше, чем других детей, любила мать. Но смешанные чувства из-за того, что он замещающий ребенок, похоже, плохо отразились на его психике в подростковом возрасте. Он чувствовал, что так мал, что помещается на одном квадратном сантиметре, кажется, что ровно столько занимало его истинное Я (Винникотт, 2006), отделенное от идентификаций с умершим братом и родительских ожиданий. Иван считает, что должен спасти Поля, так же как и его брат Анри и двоюродный брат Симон спасли его в юности, поддерживая во всем. Иван говорит: «Помогая ему, я помогаю самому себе» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*).

В доме Абеля и Жюнон становится оживленно, там Иван и его семья, Поль тоже здесь, настроение всех присутствующих на подъеме, но этого никак нельзя сказать о Поле. В одной из сцен фильма он находится один в темной гостиной, включен телевизор, на черно-белом экране Поль смотрит фильм-сказку. Это один из самых символических эпизодов этого фильма, очень точно отражающий смысл комплекса мертвой матери: на экране плачущая женщина в длинном платье, она пытается куда-то идти, но не может идти свободно, так как за подол платья ее держит мальчик, он удерживает ее и не дает уйти. Поль стоит посередине комнаты, он смотрит на экран телевизора, но в какой-то момент оборачивается и видит, что за его спиной стоит волк. Это галлюцинация. Он снова смотрит на экран, в сказке новый эпизод – женщина улетает с волшебником в черном плаще. Поль снова оборачивается – волк убегает из комнаты. В семье его бабушки и дедушки всем детям рассказывают, что в подвале их дома живет волк по кличке Анатолий, это семейный фантом. Во многих сказках волк принадлежит к миру мертвых, он воплощение загробного мира и знает его секреты. Подвал и волк здесь – символ бессознательного и образ Жозефа в нем, который умер, но незримо присутствует в жизни каждого члена этой семьи. Далее в одном из эпизодов фильма Элизабет, оставшись одна в доме, много раз произносит имя Жозефа, зовет его, но она бессильна что-либо изменить, прогнать волка и смерть вместе с ним могут только Анри и Поль, только они могут спасти, вернуть к жизни мертвую мать, как обладатели одного с ней фенотипа крови.

Вечером накануне Рождества приезжает Анри с подругой Фаней. Анри не был в доме родителей шесть лет, его появление вносит в предпраздничное настроение всех членов семьи большое напряжение. После ужина Жюнон выходит во двор дома с сигаретой, через некоторое время к ней

присоединяется Анри, между ними завязывается разговор, в фильме звучит такой диалог:

«Жюнон: Не любишь меня?

Анри: Никогда не любил.

Жюнон: А я тебя. Я плохая мать?

Анри: Нет.

Жюнон: Других я любила, но меньше, чем Абель.

Анри: Элизабет, детей и внуков?

Жюнон: Да, я ее тоже любила. Пожалуй, и Ивана за его уродство, сама была уродиной. Была.

Анри: А я младенцем?

Жюнон: Я этого не помню совсем. А ты меня помнишь?

Анри: Помню, как умер твой брат. В каком году?

Жюнон: В семьдесят первом.

Анри: Это я помню. Ты была на веранде, я у тебя на коленях. Помню белое платье, я лезу. Да, тогда я тебя вроде любил.

Жюнон: В три года, а потом?

Анри: Война.

Жюнон: Всегда.

Анри: Я победил.

Жюнон: Пока нет, малыш.

Анри: У тебя рак, а я здоров, тебе нужен костный мозг.

Жюнон: Выпендрожник! Поль, кстати, тоже подходит.

Анри: Поль – этот придурок! Он же идиот.

Жюнон: Да, мне многие подходят, я не из задавак, всем нравится мое общество. Даже едва знакомый внук подходит. Ты один, а я душа компании.

Анри: Найдешь других доноров?

Жюнон: Не хочу я этих инъекций! Еще и от тебя. Хоть меняй группу крови!»

Этот откровенный разговор многое проясняет в их отношениях – отношениях каждого из них к некоторым другим членам семьи, – проявляет их чувства и переживания, а также описывает еще одно трагическое происшествие, которое добавило горестных переживаний к совсем еще свежему горю по Жозефу. Анри родился после смерти брата, его появление на свет связано с желанием родителей спасти старшего сына, он не был желанным ребенком, но, как выясняется, до трех лет мать все же пыталась любить его, и он тоже помнит свою любовь к ней. Самое яркое и, видимо, первое воспоминание Анри о матери – эпизод, когда она узнает о смерти своего брата. В этот момент Анри сидит у нее на коленях и, столкнувшись с острым горем матери, пытается снова обратить ее внимание на себя и вернуть ее в прежнее состояние. А. Грин пишет: «После того как ребенок предпринял бесплодные попытки вернуть в нормальное состояние мать, поглощенную горем, которая дала ему ощутить всю меру собственной беспомощности, после того как он пережил и потерю

материнской любви, и угрозу лишиться матери как таковой, и после того, как он борется с тревогой различными активными способами, такими как возбуждение, бессонница и ночные страхи, Я пускает в ход целый комплекс защит иного рода. Первая и самая важная из них – единое душевное движение, включающее в себя два аспекта: *дезинвестирование материнского объекта и бессознательную идентификацию с мертвой матерью*. Дезинвестирование, в первую очередь аффективное, но также и репрезентативное, представляет собой психическое умерщвление объекта, осуществляемое без ненависти. Понятно, что материнская скорбь запрещает появление даже капли ненависти, способной еще больше скомпрометировать ее образ» (Грин, 2023, с. 260). Второе последствие утраты любви матери – потеря смысла, что может привести к переживанию ребенком чувства вины и ощущению, что ему запрещено существовать. В фильме не раз обращают внимание зрителя на то, что Анри не называет Жюнон матерью; потеряв ее любовь и внимание в раннем детстве, он отказывается любить ее и называть матерью, до конца так и не понимая, почему это произошло. Кажется, что этот непростой разговор между ними имеет некоторый репаративный эффект для Анри, он впервые связывает то, что произошло в детстве, с теми несчастьями, которые преследовали его всю последующую жизнь, может быть, в этот момент он хотя бы частично может осмыслить то, что произошло тогда. Комплекс мертвой матери – это ответ детской психики на травматическое разрушение связи между ним и матерью, это реакция ребенка на горе и депрессию матери. Благодаря А. Грину нам много известно о том, какие последствия это имеет для ребенка, мы знаем, что он чувствует, с какими жалобами обращаются в психотерапию люди с комплексом мертвой матери, но мы почти ничего не знаем о том, что помнит сама мать о том времени, когда она переживала горе, о том, что она чувствовала тогда по отношению к своим детям и что происходит в ее душе потом, по прошествии многих лет. Диалог между Анри и Жюнон дает повод подумать об этом. Самое худшее, что может сказать своим детям мать, – это то, что она не любит их или любит недостаточно. Жюнон говорит об этом без сожалений и чувства вины, кажется, что для нее это что-то очень естественное, у нее лишь возникает вопрос о том, плохая ли она мать. Похоже, что ей больше интересно, как это выглядит со стороны, чем то, какие последствия имеет для ее детей. Анри отвечает отрицательно, ему невыносимо признаться матери в своей обиде, невыносимой боли и злости – «материнская скорбь запрещает появление даже капли ненависти, способной еще больше скомпрометировать ее образ» (Грин, 2023, с. 260). Единственное, что он может себе позволить, – это войну, бессмысленную битву с матерью. Анри не говорит ей о своей боли, от которой страдает всю жизнь, но он пишет обо всем, что чувствует, в письме к сестре Элизабет, с которой их объединяет одно несчастье – комплекс мертвой матери. К Анри у Жюнон особенное отношение – ведь он не спас Жозефа, и именно он был с ней, когда она узнала о смерти брата. Он дважды свидетель ее боли, горя и беспомощности. Наверное, ей было трудно справляться с чувством вины по отношению к неповинному ребенку, отвечать на его нуждаемость в ней,

когда горе заставило ее вновь дезинвестировать все внешние объекты. Ее психика вытеснила все воспоминания о сыне. Анри не проявляет никаких чувств, когда Жюнон говорит, что не помнит его в младенчестве, однако она живо интересуется его воспоминаниями о ней. Вероятно, две утраты, которые Жюнон пережила за три года, отвод объектных инвестиций в период горя и депрессии сформировали нарциссическое ядро в ее психике.

Семья впервые за шесть лет собирается вместе накануне Рождества, все члены семьи встречают Анри не особенно радушно: Абель называет его проходимцем, хоть и рад ему, Жюнон – алкоголиком, Клод, муж Элизабет, – козлом, Иван – чудовищем. Подруга Анри Фаня подвергается насмешкам со стороны Жюнон и Сильвии, они удивлены тому, как она вообще может быть с ним и как она его выносит. Фаня отвечает, что Анри шутник и ей это нравится. У них хорошие отношения, кажется, что Фаня любит Анри, он же говорит ей, что у них ничего не получится и брак с ним к несчастью, ему сложно отвечать ей взаимностью, так как у него, как и у Элизабет, способность к любви в плену у мертвой матери. Далее он не раз провоцирует членов своей семьи на стычки: нарывается на драку с Клодом за жестокие слова по отношению к Элизабет, получает пощечину от кузена Симона. Кажется, что он пытается доказать себе, Фане и всем остальным, что для него все потеряно, что он соответствует той роли, которая была уготована ему в семье, но Фаня понимает, какие страдания лежат за этим поведением и его словами, она не напугана. Позже, после более тесного общения с его родней, она сделает свои выводы и скажет Анри: «Одиночка, нет у тебя семьи» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). После всех его провокаций, демонстративных ссор с родными он предлагает Фане уехать и говорит ей: «Не выживу я, ни с тобой, ни без тебя. Мне вообще конец. Полюбуйся на мои недостатки!» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Фаня остается и спрашивает его о том, какой была та, что его испортила, она спрашивает о его жене, погибшей в автомобильной аварии спустя месяц после свадьбы. Она понимает, что утраты прошлого держат Анри в плену мертвой хваткой, сковывая все витальное и все жизненные перспективы. С самого начала их пребывания в доме Анри «знакомит» Фаню со всеми умершими членами его семьи, он показывает ей портрет своей бабушки, Андре, фотографии брата Жозефа, дяди и его жены, погибшей в автокатастрофе. А. Грин пишет: «Остановленные в своей способности любить, субъекты, находящиеся под ярмом мертвой матери, не могут более стремиться ни к чему другому, кроме автономии. Делиться им запрещено. И тогда одиночество, вызывающее беспокойство и желание избежать этого состояния, меняет знак. Оно было величиной отрицательной, а становится положительной. Раньше его избегали, теперь его ищут. Субъект вьет себе гнездо. Он становится матерью самому себе, но по-прежнему остается пленником своей экономии выживания. Он думает, что расстался с мертвой матерью. На самом же деле она оставляет его в покое лишь в той мере, в какой остается в покое сама. До тех пор пока не появился претендент на наследование, она вполне может позволить ребенку выживать, будучи уверенной в том, что она одна владеет его недоступной любовью. Это холодное ядро обжигает как лед и

обезболивает так же, как он, но, пока холод ощущается как таковой, любовь остается недоступной» (Грин, 2023, с. 267).

Именно на этой первой встрече Анри сообщает всем, что он пригоден для трансплантации. Это известие очень расстраивает его племянника Поля, который до этого был единственным, кто мог спасти Жюнон, он хочет, чтобы Элизабет гордилась им, хочет почувствовать себя значимым и бессознательно надеется спасти свою мать от комплекса мертвой матери, оживить ее, обрести ее любовь, избавить ее от вынужденной идентификации с ее мертвой матерью. Элизабет тоже расстроена, она хочет, чтобы ее сын стал кому-то нужен, чтобы его перестали считать психически больным и идиотом, и также смутно, бессознательно надеется, что он сможет избавить ее от душевной боли, горя и проклятия мертвой матери, в плену которой она живет с раннего детства. При комплексе мертвой матери родительская функция сверхинвестирована, однако она часто бывает пропитана нарциссизмом, дети любимы при условии, что они достигают того, что не сумел достичь сам родитель (Грин, 2023).

Сильвия, жена Ивана, – достаточно новый человек в семье, она очень удивлена столь сложными отношениями в семье мужа и особенно озадачена тем, из-за чего же враждуют Элизабет и Анри. Иван не может дать ей точного ответа, так как и сам не понимает этого. Сильвия предполагает, что возможной причиной их вражды может быть то, что Анри переспал с Элизабет. Иван смеется над этим предположением и говорит, что, если бы они переспали, все было бы намного проще. Тема инцеста кажется Ивану более понятной, чем то, что происходит в его семье. Иван родился через шесть лет после смерти его старшего брата Жозефа и приблизительно через три года после смерти его дяди, брата его матери Жюнон. Он не знал свою мать до горя по старшему сыну, как Элизабет, он не был нежеланным ребенком, как Анри, и горе матери по старшему сыну и брату к его рождению уже не было столь острым. У Ивана нет комплекса мертвой матери, как у Элизабет и Анри, но неудавшееся горе (Racamier, 2016) всех членов его семьи, безусловно, повлияло и на него: утрата сына тяжело отразилась на его отце, мать переживала депрессию, а горе родителей было спроецировано на детей. Мать любит Ивана, Жюнон в фильме не раз называет его любимым сыном, а для отца он был заместительным ребенком (Racamier, 2016), но ему так и не удалось восполнить отцовскую утрату по умершему сыну. В фильме Абель говорит Ивану, вспоминая те времена: «Когда ты родился, я надеялся, что ты спасешь Жозефа, но было уже поздно. Здоровая сестра и ты, неведомо кто». Иван не проявляет никаких эмоций, когда слышит эти слова.

А. Грин пишет об особом драматизме эдиповых переживаний у детей с комплексом мертвой матери: «Материнская фиксация мешает девочке рано или поздно инвестировать имаго отца, не опасаясь при этом утратить любовь матери, или же если любовь к отцу глубоко вытеснена, то дочь неизбежно перенесет на имаго отца значительную часть характеристик, проецируемых на мать. Имеется в виду не мертвая мать, а ее противоположность, фаллическая мать... (Грин, 2023, с. 268). По всем признакам именно такая фиксация на матери свойственна Элизабет, все ее

внимание и постоянный запрос на любовь обращены только к ней, но кажется, что она утратила надежду получить их от нее, и она обращается к отцу за поддержкой и обретением смысла, в фильме звучит такой диалог:

«Элизабет: Почему мне всегда грустно? Это нормально? В детстве было вовсе не так. Скажи, что я потеряла?

Абель: Брата».

Абель не понимает ее, свое непрожитое горе он проецирует на нее, но Элизабет точно знает, чувствует, что горюет не по брату. Она утратила любовь матери в очень раннем возрасте и не может осмыслить свою утрату. Однако это не единственная утрата для Элизабет, она была очень мала, когда умер ее старший брат, ей было около года, а Жозефу около трех лет, смерть брата была реальной объектной утратой, которая не могла не повлиять на нее. Дж. Митчелл вводит важное латеральное измерение в осмысление раннего детства: «Матери и отцы, конечно, очень важны, но социальная жизнь определяется отношениями не только с ними, как считают наши западные теории. Ребенок рождается в мире, населенном не только родителями, но и сверстниками» (Митчелл, 2020, с. 21). Далее она пишет: «Фигуры брата и сестры находятся в основе таких почти забытых понятий, как Эго-идеал – старший сиблинг идеализируется как тот, кем хотел бы быть младший, иногда это превращенная в противоположность ненависть к сопернику (Митчелл, 2020). Элизабет была мала и не помнит брата, однако с уверенностью можно сказать, что смерть старшего брата не могла не оставить следа в ее бессознательном. Ребенок в раннем детстве может столкнуться с двойной утратой: утратой материнских инвестиций и утратой человека, по которому горюет семья. Это может быть смерть какого-либо члена семьи или развод родителей, в результате которого ребенок лишается контакта с одним из родителей. Часто родители и другие члены семьи не могут в полной мере поддержать ребенка в этот период, так как сами тяжело переживают утрату или попросту игнорируют чувства ребенка, считая, что он ничего не понимает и не чувствует. В итоге утрата материнских инвестиций приведет к комплексу мертвой матери, а горе ребенка окажется замороженным (Racamier, 2016), каким и останется в будущем. При работе с такими пациентами можно столкнуться с последствием обеих травм. В области отношений ситуация может разворачиваться следующим образом: человек может пребывать сразу в нескольких отношениях. В одних он воспроизводит отношения с одним из родителей, часто покровительственные, в них любят его, они в некоторой степени компенсируют человеку то, чего он был лишен в детстве; другие отношения могут носить садомазохистический характер, в них человек терпит много жестокости и боли, что говорит о бессознательном чувстве вины и наводит на мысли о депрессии. Это воспроизведение ранних детских травм не позволяет человеку обрести по-настоящему доверительные и взаимные отношения. Другой характерной особенностью таких пациентов является постоянный бессознательный поиск смысла своих страданий: такие люди испытывают навязчивую потребность в посещении

различных духовных практик, в которых пытаются выявить некие негативные «родовые программы» или еще какое-либо магическое объяснение их проблем, которые не позволяют им быть счастливыми. Нередко такие пациенты принимают психоактивные вещества, путешествуют по миру в поисках гуру, к которым обращаются за советами о том, что им необходимо делать, чтобы перестать страдать.

А. Грин пишет, что фантазм о первичной сцене имеет ключевое значение при комплексе мертвой матери: «Ведь именно на стыке конъюнктуры и структуры, где вступают в действие *два* объекта, субъект сталкивается с мнестическими следами, имеющими отношение к комплексу мертвой матери. Эти следы памяти были изо всех сил вытеснены в процессе дезинвестирования. Если можно так выразиться, они остаются не востребуемыми в субъекте, который сохранил лишь весьма отрывочные воспоминания о периоде, относящемся к комплексу. Порой от него остается лишь воспоминание-экран, с виду вполне безобидное. Фантазм о первичной сцене не только реинвестирует эти остатки, но и, за счет нового инвестирования, придает им новые свойства, которые приводят к настоящему *воспламенению*, возгоранию структуры, делающей комплекс мертвой матери значимым *après-coup*. Всякое воскрешение этого фантазма представляет собой проективную актуализацию, а цель проекции заключается в облегчении страданий от нарциссической раны» (Грин, 2023, с. 270). Проекция избавляет человека от напряженности, но одновременно является драмой и травматическим повторением из-за осознания того, насколько непреодолимо расстояние, отделяющее его от матери в первосцене. Он переживает ярость от своего бессилия из-за невозможности установить контакт с ней, не в силах привлечь ее внимание, оживить мертвую мать, так как теперь в роли соперника выступает не просто объект, захвативший горющую мать, а третичный объект, который способен вернуть мать к жизни и принести ей удовольствие и наслаждение. Фантазм о первосцене преследует человека с комплексом мертвой матери, активизирует потерю нарциссического всемогущества и пробуждает чувство неизмеримой либидинальной ущербности. В итоге формируется ненависть к обоим объектам в первосцене, первосцена воспринимается как садистическая, в которой мать либо страдает, вместо того чтобы наслаждаться, либо испытывает наслаждение под принуждением отца. В этой химере горя и наслаждения мать представляется «жесточкой, двуличной, неискренней, кем-то вроде похотливого чудовища, что превращает ее скорее в Сфинкса из мифа об Эдипе, чем в мать Эдипа (Грин, 2023, с. 271). В одной из сцен фильма Анри в беседе с племянником Полем признается, что раньше у него была фантазия, что его мать Жюнон не его мать, он думал, что его отец спал с другими женщинами, или он родился через кесарево сечение, или из пробирки, но сейчас он более готов принять, что «вроде бы вышел» из своей матери. Анри отрицает первосцену и не может принять факт своего рождения из лона своей матери, но фантазм родительской первосцены из-за этого становится еще более преследующим, и из двух внутренних объектов он выбирает мать как главный источник всех своих страданий. И направляет на нее всю свою ненависть. В фильме не раз показано, что он не

называет свою мать матерью, чаще обращается к ней как к жене отца, так же и Поль не называет Элизабет матерью, а обращается к ней по имени. Анри – сын мертвой матери, Поль – внук мертвой матери, получивший свою психологическую травму через поколение.

Оказавшись в доме родителей вместе впервые спустя шесть лет, Элизабет и Анри сталкиваются с сильными переживаниями по отношению друг другу. Элизабет, оставшись наедине с собой, мысленно обращается к Анри, она понимает, что наказала его и он не простит ее, но ранее она надеялась, что спустя годы все же разрешит ему быть на похоронах родителей и тогда горе по родителям перекроет их ненависть друг к другу, но все пошло не по плану. Анри победил, и он диктует условия. Она считает, что он повинен в болезни их матери и ее сына, а также в том, что обошел ее сына Поля: именно Анри станет донором. Элизабет зла, конкуренция с братом за внимание матери – смысл ее жизни, в фильме с грустью она произносит такие слова: «Анри, это ты выгонишь меня с похорон Жюнон, ты украл мою жизнь!» Анри в гневе и отчаянии предъявляет претензии отцу и братьям за то, что они допустили его изгнание, за то, что не противостояли Элизабет и шесть лет он провел в аду изгнания из семьи. Элизабет пытается отговорить Жюнон от того, чтобы Анри стал донором, просит за своего сына Поля, но Жюнон не соглашается, она говорит: «Анри – моя плоть, я лишь беру свое» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Поль втайне от своих родителей благодарит Анри за то, что тот станет донором для Жюнон, и все больше сближается с дядей. Далее перед праздничным ужином, оставшись наедине, Анри и Элизабет выясняют отношения, Элизабет запрещает Анри дарить подарки ее сыну и говорить с ним, Анри хочет понять почему, в фильме он произносит такую речь, обращаясь к ней: «Ты пытаешься вспомнить мои проступки и не можешь. Вот беда! Свои грехи знаю лишь я один. Ты бы спросила! Во мне дурная кровь, как и в твоём сыне. Ты не можешь спасти мать, а он может, но только ты не даешь ему это сделать». Эти слова хорошо описывают то, с чем столкнулись Анри и Элизабет в раннем детстве, когда их мать переживала горе, и, кажется, только сейчас, когда их мать может на самом деле умереть, они начинают понимать, что происходит с ними и между ними с раннего детства. Элизабет не может простить брата за то, что он не спас Жозефа и их мать от депрессии, но на самом деле ей нечего предъявить Анри, он ни в чем не виноват. Сам Анри, будучи невиновным в том, что не смог стать донором для умирающего брата, оказывается почему-то сильно наказан: он сидел в тюрьме, был наркоманом, пережил смерть жены, был изгнан из родительского дома, дважды в раннем детстве пережил горе матери и ее депрессию. Но и Элизабет несчастна: вся ее жизнь подчинена желанию быть снова любимой матерью, все подчинено этой цели, даже от сына она ждет, что он спасет ее мать от смерти и вернет ей ее любовь. Но более всего диалог Анри и Элизабет воскрешает переживания их детства, когда они столкнулись с горем матери и пытались как могли, по-детски, вернуть ее в прежнее состояние, задействуя все способы детей привлечь к себе внимания. Сейчас им дана повторная попытка

вернуть мать к жизни, и сильная конкуренция в этом между ними проявляет жажду каждого из них по материнской любви.

Несмотря на эту напряженную обстановку, все собираются за одним столом накануне Рождества, дарят друг другу подарки, Элизабет передает Анри конверт с письмом, которое когда-то хотела ему отправить, Анри всем дарит деньги, но затем он произносит тост и портит благожелательную и праздничную атмосферу в доме. Он поднимает тост за мать и сестру, обращаясь к ним оскорбительно, он пьян и не может удержаться от того, чтобы не выразить злость и обиду на Жюнон и Элизабет. Позже, в полночь, когда Анри протрезвеет, Анри, Жюнон и Поль идут в храм на мессу, им хорошо там, и хорошо втроем. Они слушают текст мессы о младенце, который родился и впредь будет править миром, о сыне, посланном Богом всем людям в утешение. История этой семьи перекликается с религиозной историей об Иисусе Христе – Сыне Божьем, ведь смерть Жозефа повлияла на каждого из них так, что кажется, его образ правит миром этой семьи – неспроста Арно Деплешен назвал этот фильм «Рождественская сказка». Первого января следующего года Анри стал донором для Жюнон, они оказываются вместе в больнице, где у Анри сначала берут костный мозг. После этой болезненной процедуры первое, что он хочет, придя в себя, – это увидеть мать, претерпевая сильную боль в спине он приходит к ней. За прозрачной перегородкой она выглядит хорошо и немного все же сопротивляется их новой близости, она говорит ему, показывая на свою руку с красным пятном: «Мое тело тебя не приняло, все твое я отторгаю» (*Desplechin, Bourdieu, 2013*). Анри жалуется ей на жуткую боль после пункции, показывает ей свою спину в синяках, Жюнон поражена, она смягчается, затем оживляется, ее глаза светятся от азарта, когда Анри озорно предлагает ей поиграть с монетой в игру «орел и решка». Между ними снова оживает любовь, а мертвая мать постепенно исчезает, уходит в прошлое. Элизабет тоже становится легче: в этот день она просыпается ранним утром без страха смерти, в ее голове проносятся воспоминаниями о детстве, возникает надежда на то, что ее сын и мать поправятся, она верит, что Анри все исправил, смог победить смерть и наконец вернул их мать к жизни. Далее в фильме она произносит такие слова: «Я не боюсь смерти, теперь я живу в мире, созданном сыном...»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абстрактный объект // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Под ред. В. С. Стёпина. М.: Мысль, 2001.
2. Волкан В., Зинтл Э. Жизнь после утраты: Психология горевания / Пер. с англ. 2-е стереотип. изд. М: Когито-Центр, 2014. 160 с. (Современная психотерапия).
3. Ворден В. Понимание процесса горевания [Электронный ресурс] // Журнал практической психологии и психоанализа. 2015. № 4 URL: <https://psyjournal.ru/articles/ponimanie-processa-gorevaniya?ysclid=lvqs1kk5gp471162868> (дата обращения: 03.05.24)

4. *Винникотт Д. В.* Искажение Эго в терминах истинного и ложного Я // Московский психотерапевтический журнал. 2006. № 1.
5. *Грин А.* Работа негатива. Психоаналитическая работа, фокусированная на концепте негатива. Киев: Издательство Ростислава Бурлаки, 2020. 488 с.
6. *Грин А.* Нарциссизм жизни, нарциссизм смерти / Пер. с фр. М.: Когито-Центр, 2023. 319 с. (Библиотека психоанализа).
7. *Дюпарк Ф.* «Невидимое горе и рак: от Фрица Цорна до Фрейда». [Стенограмма] // Семинар в Институте психологии и психоанализа на Чистых прудах. М., 2023.
8. *Митчелл Дж.* Скрытая жизнь братьев и сестер: Угрозы и травмы / Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2020. 343 с. (Библиотека психоанализа).
9. Перверсия утраты: психоаналитический взгляд на травму / Под ред. С. Леви и А. Леммы. Киев: Издательство Ростислава Бурлаки, 2021. 286 с.
10. *Селяев А. Г. & Стависский М. Ю.* Влияние образа отца на профессиональное и карьерное развитие [Электронный ресурс] // Журнал клинического и прикладного психоанализа. 2022. № 3. С. 135–155. URL: <https://psychoanalysis-journal.hse.ru/article/view/16191> (дата обращения: 19.04.24)
11. *Смаджа К.* Оператуарная жизнь: Психоаналитические исследования / Пер. с фр. М.: Когито-Центр, 2014. 256 с. (Библиотека психоанализа).
12. *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1998. С. 211–231.
13. *Ференци Ш.* Тело и подсознание. Снятие запретов с сексуальности: Сборник статей. (1919–1933). Nota Bene, 2003. 592 с.
14. *Green A.* La Mère morte (1980) // *Narcissisme de Vie, Narcissisme de Mort.* Paris: Les Éditions de Minuit.
15. *Green A.* (1985) "Réflexions libres sur la représentation de l'affect". *Revue française de psychanalyse*, 49. No 3. P. 73.
16. *Desplechin A., Emmanuel B.* Un conte de Noël: Scénario de film. Presses Électroniques de France, 2013. P. 84.
17. *Racamier P.-C.* (2016) *Le Deuil originaire.* Paris, Payot.

The Dead Mother complex in Arnaud Desplechin's film "A Christmas Tale"

O. V. Tsanova

Tsanava Oksana V., psychologist, psychoanalytic psychotherapist (Society of Psychoanalytic Psychotherapy), associate member of the Moscow Psychoanalytic Association, lecturer at the Higher School of Psychology, supervisor of study groups of the master's program "Psychoanalysis and Psychoanalytic Business Counseling" at the Higher School of Economics.

The article examines the symptoms of the dead mother complex in two characters of A. Desplechin's film "A Christmas Tale", as well as the features of family dynamics and grief in other family members shown in the film.

Keywords: dead mother complex, dead father, dead parenthood, essential depression, psychosomatic paradox, white affect, unrepresented loss, unwanted child, frozen grief, the film "A Christmas tale", directed by Arnaud Desplechin.