

Взаимосвязь морального нарциссизма и морального мазохизма на примере к/ф «Сталкер» А. А. Тарковского: психоаналитический взгляд

Ю. П. Смирнова

Смирнова Юлия Павловна – магистр психологии, психоаналитически ориентированный психотерапевт.

Данная статья посвящена исследованию феноменов морального нарциссизма и морального мазохизма, а также их возможной взаимосвязи. Развитие психоаналитической теории индуцирует как появление качественно новых идей, так и преобразование фундаментальных психоаналитических концепций. Так, одной из современных тенденций является смешение схожих типов патологий, например морального нарциссизма и морального мазохизма. Подобная трансформация ведет к появлению новой теоретической базы, но, помимо прочего, усложняет практическую работу. Схожие поведенческие паттерны, стоящие за обеими теоретическими концепциями, могут затруднить первичную диагностическую работу и ограничить возможности дальнейшей терапевтической помощи. В целях практической демонстрации схожих поведенческих паттернов, присущих данным состояниям, а также аналитического подхода к подобным случаям приводится анализ художественного фильма «Сталкер» Андрея Арсеньевича Тарковского, представленного им в 1979 году.

Ключевые слова: моральный нарциссизм, моральный мазохизм, влечение к смерти, аскетизм, нарциссически-мазохистический характер, самодеструктивное поведение, мессианизм, «Сталкер», А. А. Тарковский.

Данная статья посвящена поиску опорных точек для грамотного понимания самодеструктивных тенденций, присущих как моральному нарциссизму, так и моральному мазохизму, а также рассмотрению подобных тенденций на практическом примере.

Моральный мазохизм впервые упоминается Зигмундом Фрейдом в 1924 году в работе «Экономическая проблема мазохизма» (Фрейд, 1924/2023). Эта работа делит феномен мазохизма на три вида – эрогенный, женский и моральный мазохизм. Благодаря этому открытию концепция мазохизма перестает трактоваться исключительно как сексуальная перверсия и приобретает роль структурного результата прохождения эдипова конфликта, патологии формирования структуры Сверх-Я или регрессии на ранее пройденные этапы развития. Таким образом, моральный мазохизм предстает наиболее цивилизованной, десексуализированной, сублимированной формой первичного эрогенного мазохизма. Важным отличием морального мазохизма от других его видов является отсутствие объектной определенности в наказании. Моральный мазохист принимает наказание от любого человека или любых сложившихся обстоятельств и судьбы, тогда как в других случаях требуется получение наказания от определенного объекта любви. В моральном мазохизме особую роль играют мораль и отношения между Сверх-Я и Я. Мораль регрессивно ресексуализируется, тогда как Сверх-Я, которое можно назвать результатом и наследием эдипова комплекса, утрачивает свою зрелость и превращается в фигуру отца. Бессознательное чувство вины эротизируется и превращается в фантазию о сексуальной связи с отцом. В клинической картине морального мазохизма за ударами судьбы можно услышать удары отца. Жизнь для морального мазохиста обретает характер вечной беды. Она может проявляться в несчастливом браке, финансовых трудностях и болезнях.

В свою очередь, Андре Грин схожим образом дифференцирует виды нарциссизма, разделяя его на телесный нарциссизм (чрезмерное инвестирование тела или его репрезентаций), интеллектуальный нарциссизм (чрезмерное инвестирование интеллекта, вторичная форма всемогущества мысли) и моральный нарциссизм. Моральный нарциссизм отражает отношения между Я и Я-идеалом как функцией идеального, относящейся к Сверх-Я. Я-идеал находит свое первое применение в идеализации образа родителей, в дальнейшем сохраняя все особенности отношений с ними, в частности с матерью. Для морального нарцисса крайне важна любовь к его Я-идеалу, любовь, которую он ожидал получить от своей матери, которая будет служить ему защитой. И это создает парадокс – моральный нарцисс сокращает объектный катексис, в то же время жадно требуя любовной подпитки. Мораль в подобной ситуации используется как способ освобождения от привязанности к объектным отношениям для ослабления тирании Я-идеала и требований Сверх-Я. А также превращается в аутоэротическое наслаждение, что объясняет заинтересованность Я в аскетизме и укрощении влечений. Чрезвычайное напряжение между Я-идеалом и Сверх-Я позволяет сравнивать моральный нарциссизм с навязчивостью, особенно в отношении десексуализации и замаскированной агрессии. Конечной целью нарциссизма является стирание Другого и любых различий, что приводит к мысли о снижении напряжения до нулевого уровня, возвращении в симбиоз с материнской грудью, одновременной смертью и бессмертием. Жизнь морального нарцисса в действительности

подобна медленному самоубийству, где объектные отношения приносятся в жертву самоидеализации. Подобное обращение к нарциссизму может быть объяснено дефицитом первичного объекта, реальной или субъективной невозможностью удовлетворить ненасытные потребности ребенка.

Исходя из этого, можно сделать вывод об отличительных особенностях морального нарциссизма – аффективной незрелости и аскетизме. Аффективная незрелость основывается на отрицании влечений и может проявляться в виде мессианизма, сентиментальности, ужаса перед оральными и сексуальными аппетитами человека, неудачи в сублимации, привязанности к детским мечтам. Такие люди будто бы несут на себе все грехи человечества, но это и убеждает их в своем превосходстве над остальными. Подобное смирение и безмерная гордость являются отличительной чертой морального нарциссизма и не присущи другим видам нарциссизма. Мессианизм у женщин проявляется через идентификацию с Девой Марией и непорочным зачатием. У мужчин эквивалентом является отождествление с образом Христа, пасхальным Агнцем. Подобная идентификация подразумевает невинность, сравнимую с непорочностью жертвенного ягненка, ведомого на убой. Так как идеализация всегда обречена на провал из-за конфликта с реальностью, подобные фантазии вызывают острый стыд.

Аскетизм проявляется в вопросах чистоты, одиночества, отказа от мира удовольствий и неудовольствий, так как всегда остается возможность получить некоторое удовольствие из неудовольствия. Особой задачей для морального нарциссизма является выход за пределы концепций удовольствия-неудовольствия через обеты терпения, отстраненности и превосходства над всем мирским. Моральный нарцисс не ищет боли, бедности и отшельничества, всего того, что приближает человека, раба страстей, к Богу. Однако аскетизм морального нарциссизма отличается тем фактом, что страдания не ищутся, но и, как ни старайся, избежать их не получится. Для разрешения конфликта субъект все больше обедняет свои объектные отношения. Тем не менее влечения постоянно фрустрируют подобный способ разрешения конфликта, так как для удовлетворения им необходим объект. Выходом из сложившейся ситуации выступает нарциссический катексис субъекта. Моральный нарциссизм использует аскетизм как предлог для материальных ограничений, чтобы постепенно сузить катексисы и приравнять понятия «желания» и «потребности». В результате удовлетворяются только потребности, например, пища употребляется только для выживания, а не удовольствия. Зависимость от объектов и влечений решается либо через аутоэротизм, по своей сути, представляющий гигиеническую эвакуацию, либо через псевдосублимацию. Псевдосублимация в данном случае не является результатом вторичной десексуализации, а скорее представляет собой реактивное образование. Она может иметь бредовый характер из-за мегаломанических оттенков, смешанных с идеализацией и отрицанием влечений. Аскетизм и самоограничения также выступают защитой против страха кастрации. Для мужчин подобную защиту можно расшифровать как «я не могу быть

кастрирован, так как я лишен всего, отдал все и у меня ничего не осталось». Для женщин – «у меня ничего нет, но я ни в чем и не нуждаюсь». Монашеский характер этой защиты отрицает недостаток или восхищается им. Недостаток приобретает образ нравственного совершенства, к которому так стремится, но никогда не достигает моральный нарцисс. Провал в достижении морального совершенства оголяет лицо стыда, которое придется накрыть саваном.

Отказ от влечений, связанный с отрицанием реальности, и мания величия, подразумевающая отказ от объектных катексисов, сближают подобную структуру с психозом. Тем не менее в случае морального нарциссизма речь идет не о вытеснении реальности, характеризующей психоз, а об отрицании. Толкование З. Фрейдом фетиша как отрицания перед страхом кастрации помогает раскрыть логику морального нарциссизма. Подобный субъект принимает роль объекта жертвоприношения, всемогущего божественного образа, чтобы запечатать брешь в собственной броне и восполнить невыносимый недостаток. Отсутствие Бога-защитника побуждает морального нарцисса заменить его и стать примером для других. Неудача в этом начинании приведет к депрессии, раскрывая дихотомическое мышление «все или ничего».

Необходимо также отметить, что три аспекта нарциссизма – моральный, интеллектуальный и телесный – взаимозависимы и имеют тесную связь друг с другом. Нередко можно встретить объединение морального и интеллектуального нарциссизма, что дополняет псевдосублимацию. Однако в таком случае интеллектуальная работа бессознательно эротизируется, а также может выступать в качестве люка для агрессивных влечений. В таком случае скрытой целью интеллектуальной деятельности является чувство морального превосходства. В комбинации с моральным нарциссизмом она выполняет функцию реконструкции мира, установления морали. Это подчеркивает параноидальный характер желания перестроить реальность по образцу, где влечения будут подавлены или решены без конфликта.

Рассматривая взаимосвязь нарциссизма морального и телесного, можно сделать вывод, что для морального нарцисса настоящий ад – его тело. Тело выступает в качестве тюрьмы и ограничения, а также основной причиной тревоги. Безопасность, которую так ищет нарцисс, достигается отказом от влечений и допущением своей бесполости.

Таким образом, А. Грин делает вывод, что господство принципа удовольствия, как и эволюция, возможны только в том случае, если с самого рождения мать гарантирует удовлетворение потребностей. В свою очередь, нарциссизм может утвердиться лишь в той мере, в какой безопасность Я гарантируется матерью. Безопасность и развитие влечений могут пострадать из-за преждевременного конфликта, вызванного недостаточной вовлеченностью матери в заботу о ребенке. После чего желания подавляются и представляются потребностями. Невозможность испытать детское всемогущество и преодолеть его приводит к нарциссической ране и зависимости от материнского объекта, обеспечивающего безопасность. В результате мать представляется как всемогущий, идеализированный

объект, тогда как ребенок выступает объектом испорченным. Тот факт, что проблема нарциссизма совпала с оральной реальностью, в которой зависимость от груди вполне реальна, еще более усиливает зависимость. Во время анальной фазы, когда, как известно, важны культурные ограничения, требования отречения от влечений приобретают императивный характер. Результатом этого являются реактивные образования, навязчивый и ригидный характер или замаскированная психопатическая параноидальная форма, содержащая фантазии об опасном и ограничивающем объекте, наделенном антилибидинальным всемогуществом. Наследие прегенитального периода сильно повлияет на прохождение фаллической фазы, придав кастрационной тревоге мальчика фундаментально обесценивающий характер, а зависти к пенису девочки – алчность, которой она будет стыдиться и от которой будет прятаться.

Теоретические основы концепций морального нарциссизма и морального мазохизма, в том числе похожая логика дифференциации, а также единые паттерны самоповреждающего поведения могут приводить к мысли о схожести их характера, но так ли это?

В литературе о мазохизме можно встретить много споров о его взаимосвязи с нарциссизмом, в особенности взаимосвязи мазохизма и нарциссизма морального. Некоторые авторы, например Исидор Бернштейн (*Bernstein, 1957, p. 358–377*), предлагают обратить внимание на защитные функции мазохизма и функции поддержки объектных отношений. Мазохизм рассматривается как сложная конфигурация, существующая не только для реализации бессознательной потребности в наказании, но и для поддержания баланса между примитивными либидинальными и агрессивными влечениями и защитными и адаптивными мерами. Исходя из клинических исследований мазохистских пациентов был замечен их повышенный интерес к себе, заключающийся как в озабоченности собственной внешностью и физическим состоянием тела, так и тем, как их воспринимают окружающие. Таким образом, через отношения с другими подобные пациенты делали попытки удовлетворить собственные нарциссические потребности. Автор также отмечает, что в период раннего детства телесные характеристики и функции Я таких пациентов служили нарциссическому удовлетворению родителей. Собственные успехи не принадлежали им, а присваивались их родителями, ребенку же оставались лишь неудачи и поражения, которые могли приносить им только мазохистическое удовольствие, то есть становились триумфом детства и компульсией взрослой жизни. В аналитическом процессе такой пациент часто вступает в нарциссическое, самоповреждающее соперничество за власть, которое существенно способствует негативной терапевтической реакции. Согласно И. Бернштейну, последовательность взаимосвязи мазохизма и нарциссизма развивается через наложение нарциссической и оральной фиксации, за которой следует преувеличенное разочарование с чувством беспомощности, утраты и ярости, а также формированием садомазохистских фантазий, ведущее к эндопсихическому восстановлению объектных отношений через интроекцию с расщеплением и экстернализацию фантазии через повторение для совладания с травмой и

восстановления утраченного объекта. В свете вышесказанного отыгрывание фантазии в мазохистском поведении можно рассматривать как защиту от травматического чувства утраты, беспомощности, уничтожения или кастрации.

Арнольд Купер придерживался мнения, что мазохизм и нарциссизм взаимосвязаны как с точки зрения развития, так и с функциональной и клинической точки зрения (Cooper, 2009, p. 904–912). Исходя из этого было введено понятие «нарциссически-мазохистического характера». А. Купером было также отмечено, что мазохистские черты характера представляют собой попытку восстановить болезненные воспоминания о раннем детстве, которые являются неизбежным спутником нарциссической травмы. В ходе развития основополагающая нарциссическая патология может стать менее заметной, поскольку в психической жизни пациента доминируют мазохистские защитные реакции на нарциссическую травму. А. Купер также отмечает, что мазохистские явления повсеместны и не ограничиваются одной патологией. Их можно проследить в том числе и у невротических пациентов с преобладающими мазохистскими наклонностями и самоповреждающим поведением. Результаты клинической работы выявили значительный эгоцентризм пациентов и их убежденность в своем особом жизненном положении, удовлетворение, сопровождающее ощущение, что никто другой не страдает так, как пациент. Подобные особенности указывают на нарциссический компонент мазохизма. Желание чувствовать себя нарциссически обиженным и униженным, а также создание возможностей для обиды являются основной проблемой мазохизма. Через повторение нарциссической травмы детства нарциссически-мазохистический пациент обретает ощущение грандиозной боли и жалости к себе, ярости к объекту, а также страх и подавленность от ответного гнева объекта. Сочетание нарциссического унижения и мазохистского удовольствия является основой нарциссически-мазохистического характера. Таким образом, согласно А. Куперу, можно проследить генетическую схему формирования нарциссически-мазохистического характера. Нарушение инфантильного всемогущества младенца ведет к первому нарциссическому унижению и первой беспомощности в проявлении ярости на объект. Подобная беспомощность наносит дополнительный ущерб чувству всемогущества и посредством инверсированной ярости начинает структурировать жесткое Сверх-Я. Болезненное чувство невыразимой ярости подталкивает к поиску компромисса, который позволит принять зависимость от объекта, сохранив при этом некоторую часть всемогущества. Таким компромиссом выступают либидинизация неудовольствия и фантазия, что фрустрация была самостоятельно «заказана» ребенком. Через подобную мазохистскую фантазию ребенок восстанавливает некоторое чувство контроля, делая свое страдание эгосинтонным. В ситуациях, где фрустрация превышает некоторый предел, поврежденное Я неспособно к подлинному самоутверждению, а любимые и любящие объекты воспринимаются как разочаровывающие. В качестве защиты удовлетворение, которое может быть получено из разочарований, обретает приоритет над тем, что обычно считается нормальными источниками удовольствия.

Разочарование или унижение становятся предпочтительными способами нарциссического самоутверждения. Тесная связь патологических нарциссических и мазохистских тенденций имеет важные клинические последствия. Поскольку нарциссические переносы всегда заражены бессознательным ожиданием разочарования и последующей яростью, многое из того, что проявляется как идеализация аналитика, представляет собой эскалацию ожиданий, которые неизбежно приведут к разочарованию.

Шерил Гликауф-Хьюз (*Glickauf-Hughes, 1997, p. 141–148*) также отмечала преобладание нарциссических проблем у пациентов-мазохистов, таких как трудности в регулировании самооценки, чувствительность к мнению окружающих, чувство самозванца и склонность к формированию идеализирующих переносов. Особенно подчеркивается роль раннего детства и специфических семейных паттернов в этиологии мазохизма и нарциссизма. На основании клинических исследований автором была выявлена закономерность, что у сиблингов, рожденных и выросших в одной семье, развивалась нарциссическая и мазохистская патология для реализации разных динамических функций. Предполагается, что мазохизм и нарциссизм могут быть следствием жизни в семье с нарциссической динамикой, где дети используются для поддержания нарциссического равновесия родителей. В подобных семьях родители проецируют свои расщепленные (идеализированные и обесцененные) стороны на своих детей, которые, соответственно, принимают на себя нарциссическую и мазохистскую роль. Выбор роли будет зависеть от ряда факторов, включающих темперамент, порядок рождения, пол, сходство со значимыми людьми и врожденные способности. Таким образом, семьи с нарциссической динамикой требуют от своих детей отречения от подлинного самовыражения для одобрения родителей. Пациенты, выросшие в подобной семейной констелляции, при наличии сиблингов могут занимать либо нарциссическую, либо мазохистическую позицию. В случае если пациент – единственный ребенок, то его характер может принять нарциссически-мазохистические черты.

Важно отметить, что поиск болезненных переживаний может быть важным фактором (центральным или периферийным) во многих клинических ситуациях. Текущее использование данного термина варьируется в зависимости от того, делается ли акцент на сексуальном удовлетворении, сопровождающем страдание, в качестве критерия, или на самонаправленной или спровоцированной агрессии с минимальным требованием сексуального удовлетворения. Таким образом, возникает путаница в использовании данного термина для обозначения извращений, поведения, черт характера и влечений. В случае мазохизма эта многоуровневая сложность является свойством не только самого термина, но и того, чем он обычно определяется, а именно удовольствием, сексуальностью, болью и агрессией. Кажется, что «загадка мазохизма» может касаться общей проблемы того, как сочетание сексуального удовольствия и боли, подчинения, страдания приписывается широкому диапазону поведения. Мазохизм, за исключением тех случаев, когда он применяется к извращениям, не должен использоваться в форме диагноза с точными клиническими или

теоретическими последствиями. Понятие мазохизма характеризует клинические явления, в которых преобладают сознательные или бессознательные фантазии, имеющие прототипическую форму мазохистских перверсий. Таким образом, мазохизм лучше всего характеризуется фантазией определенного рода, а не поведением, ведущим к боли или комбинации удовольствия и неудовольствия. Мазохистские фантазии можно распознать по сосредоточенности на сочетании субъективного удовольствия и неудовольствия пациента. Хотя считается, что при мазохизме боль является лишь условием получения удовольствия, а сам факт боли не является основным и необходимым, все же существенно то, что в фантазии данная комбинация обязательна. Таким образом, мазохистские перверсии представляют собой конкретные воплощения таких фантазий. При любой попытке концептуально препарировать мазохизм или найти для него универсальную функцию мазохизм растворяется в специфических проблемах, входящих в его состав: превратностях удовольствия и неудовольствия, агрессии, активности и пассивности по отношению к авторитету, а также значимых идентификациях.

Особенно подробно данный вопрос рассматривается в работе Андре Грина «Нарциссизм жизни, нарциссизм смерти» (Грин, 2023, с. 319). Разделяя мазохизм и нарциссизм, он указывает на различия в объектном катексисе. В первом случае наблюдается объектный катексис, вызванный чувством вины, тогда как во втором случае нарциссический катексис вызван чувством стыда. Однако в практической работе провести это разделение может быть не так легко. Страдания, вызываемые или навлекаемые человеком на себя, при отсутствии ярко выраженной сексуальности уводят нас по проторенной дороге морального мазохизма, но всегда ли эта дорога верна? Чтобы разобраться, необходимо снова обратиться к теме фантазий. Яркие мазохистские фантазии посвящены унижению, осквернению и избиению. Моральный нарцисс не разделяет подобных фантазий и придерживается кардинально противоположного воззрения. Для него страдания – это вопрос чистоты и выхода за пределы мира влечений. Где мазохист жаждет вернуться к роли ребенка, нарцисс желает походить на своих родителей, которые овладели собственными влечениями. Мазохизм используется как прикрытие виновности в безнаказанном проступке. Тогда как моральный нарцисс невинен перед лицом своего Я-идеала. Ценой этой невинности будет наказание за ненасытную гордыню и чувство стыда за свою скромную сущность или яркое лукавство перед самим собой. Необходимо также отметить, что моральный мазохизм используется для сохранения объектных связей, тогда как в случае морального нарциссизма нет опознавания другого, существует только желание единой утопии и очищения запятнанной чести через обеднение объектных отношений и отречение от влечений. Подобное обеднение и отречение дает моральному нарциссу чувство превосходства, которое можно сравнить с первичным нарциссизмом младенца. Мораль превращается в аутоэротическое удовольствие, однако само удовольствие в данном случае подавляется, что отличает данный процесс от ресексуализации морали, присущей моральному мазохизму. Мазохизм трактует боль

как единственно возможную форму жизни, тогда как нарциссизм направлен на пустоту, небытие, безразличие и анестезию. Различие морального мазохизма и морального нарциссизма также можно проследить и в особенностях, присущих аналитическому процессу. Пациенты-мазохисты чаще проявляют негативную терапевтическую реакцию, демонстрируя свое самонаказание, тогда как пациенты-нарциссы придерживаются верности процессу до степени зависимости от внимания аналитика. В таком случае анализ можно сравнить с особым родом любви, которой жаждет моральный нарцисс.

Таким образом, можно сделать вывод, что, несмотря на то что моральный мазохизм и моральный нарциссизм могут служить друг другу камуфляжем, под ним мы видим значительные различия. Самодеструктивное поведение, присущее как моральному нарциссизму, так и моральному мазохизму, может сбивать с толку и путать в практической работе. Однако не каждое страдание или неудача могут быть отнесены к мазохистским стремлениям. Необходимо учитывать характер либидо, скрытый под поведенческим паттерном. Мазохист стремится к страданию, чтобы удовлетворить либидинальные потребности и сохранить объектные отношения. Нарцисс уничтожает объект, чтобы привести его к значению субъекта, а далее к характерной для нарциссизма пустоте. Необходимо также отметить деструктивность стыда – основного чувства морального нарцисса. Чувство стыда невозможно разделить, но можно отследить в каждом шаге, что предпринимает нарцисс. Ранние нарциссические травмы во многом определяют психосексуальное развитие, искажая каждую из его фаз.

«Сталкер» Андрея Арсеньевича Тарковского – кинофильм, получивший высокую оценку и признание критиков по всему миру, исследующий темы духовности, надежды и экзистенциального одиночества. Действие картины происходит в постапокалиптическом мире, где, по слухам, существует комната, исполняющая самые сокровенные желания. Она расположена в таинственной, строго охраняемой области, известной как Зона. Двое мужчин, Писатель и Профессор, в погоне за личными интересами планируют поход к комнате желаний, для чего нанимают Сталкера, проводника, знакомого с опасностями Зоны. Пересекая границу Зоны, Сталкер преступает закон, однако идет на этот риск ради отчаявшихся людей, потерявших всякую иную надежду.

Фильм отличается тягучей, мрачной атмосферой, которая подчеркивает меланхоличный и интроспективный характер повествования. Операторская работа и драматургия звука захватывают зрителя, создавая уникальный иммерсивный опыт. Путешествие к комнате желаний сталкивает персонажей с внешними и внутренними трудностями, ведущими к глубокому самопознанию и, в какой-то степени, самоанализу. Картина открывает нам сложную личную историю Сталкера, историю его отношений с Зоной, а также историю борьбы за смысл и цель собственного существования. «Сталкеру» присущ философско-метафорический характер. Фильм исследует фундаментальные вопросы желаний, убеждений и ценностей человечества. Картина постулирует провал индустриальной

цивилизации, культуры материального и поднимает вопрос о роли духовности и веры в жизни каждого, а также их влиянии на общее эмоциональное и интеллектуальное благополучие всего человечества.

Для нас особенно важно, что именно «Сталкер» был назван Андреем Арсеньевичем Тарковским картиной, к которой он шел всю жизнь. Кроме того, режиссер полностью контролировал создание фильма, принимая участие как в написании сценария, так и в разработке декораций, визуального и музыкального оформления картины. Помимо этого, он также планировал сниматься в роли Сталкера, таким образом продолжая идею исключительно авторских кинокартин, создания кинематографического автопортрета.

«Сталкер» стал, пожалуй, сложнейшей в реализации картиной режиссера. Основанный на повести Аркадия Натановича и Бориса Натановича Стругацких, сценарий давался крайне тяжело. Он переписывался десятки раз, а итоговый вариант стал кардинальным противоречием первоначальной задумке писателей. В ходе корректировки сценария значительно трансформировался образ главного героя. Сталкер перевоплотился из бандита в юродивого, чем наконец удовлетворил Тарковского. Несмотря на это, сценарий дорабатывался даже во время крайне непростого съемочного процесса. За два года режиссер трижды менял съемочную команду, а саму картину дважды переснимал целиком, отдельные же эпизоды дорабатывал гораздо больше. Кроме того, съемки выпали на крайне тяжелый период личной жизни режиссера, чем укрепили экзистенциальный характер картины. Спустя несколько месяцев после начала работы над фильмом Андрея Арсеньевича настигают вести о тяжелой болезни матери. В произошедшем режиссер видит грозное предзнаменование и в очередной раз убеждается в необходимости реформации собственной жизни, заключающейся в погружении в творчество и аскетизм, а также в отказе от семейных связей. Стремление к обеднению влечений и объектных отношений в таком случае могли служить защитой от ожидаемой потери матери. Первый год работы над картиной был отмечен возрастающими страхами – «Боюсь будущего: китайцев, катаклизмов, апокалиптических бедствий. Боюсь за детей, за Ларису. Боже, дай сил и веры в будущее, дай будущее для прославления Твоего. Мне!» (Тарковский, 2022, с. 437), – злостью на съемочную команду – «Несерьезные, мелкие, лишенные самолюбия люди. Инфантильные выродки. Дебилы» (Тарковский, 2022, с. 407) – и в конечном счете инфарктом режиссера. Болезнь и технические трудности съемок убеждают Андрея Арсеньевича в мистическом пути картины, а также служат сигналом к дальнейшему преобразованию сценария из истории научно-фантастической в историю о поиске веры и Бога в человеке. К концу 1978 года, гонимый апокалиптическими страхами, режиссер с особым рвением погружается в спиритизм, поиск бессмертия или по крайней мере продления жизни и экзальтированную религиозность. Прямая угроза смерти принесла, пожалуй, тяжелейшее для морального нарцисса чувство беспомощности. Свою незащищенность, жалкость и одиночество режиссер вложил в образ Сталкера, буквально выворачивая цельную твердую натуру актера

Александра Леонидовича Кайдановского. Режиссера мучают катастрофические предчувствия трагических испытаний и несбывшихся надежд и сны, в которых присутствует переживание собственной и внезапной чужой смерти. Однако именно этот период окончательно определяет главную творческую цель Тарковского – создание простых по форме картин, рвущих «...с традиционным отношением к задачам и функциям фильма как такового» (Тарковский, 2022, с. 437).

Повествование фильма начинается с показа образа жилища Сталкера. Его дом имеет вид предельной нищеты и неустроенности, в духе библейской аскезы и «бездомья». Взбухшие от влаги, грязные серые стены, одинокая кованая кровать, влажное белье не оставляют ни намека на уют и теплоту домашнего очага. Атмосфера умирающего быта и сонной тишины прерывается грохотом железной дороги. Кажется, весь дом содрогается от вибраций проходящего мимо поезда и еле различимой мелодии «Марсельезы». Шаткое жилище не может защитить спящую семью от внешнего шума. Сталкер просыпается и встает с кровати. Мы видим жалкого, худого, вечно больного человека с грязной повязкой на шее и белым пятном в волосах, что, вероятно, демонстрирует результат путешествий в Зону или является отличительным знаком избранности. Он только отбыл срок за проникновение на территорию Зоны и все же пытается втайне улизнуть от жены и больной дочери для нового похода к комнате желаний. Женщина умоляет мужа не оставлять семью, но только служение Зоне дает Сталкеру свободу, а следовательно, его уход неизбежен. Жена падает на пол, сотрясаясь в истерических конвульсиях и проклиная мужа под звуки увертюры Рихарда Вагнера к опере «Тангейзер». Необходимо отметить особый символизм выбора музыкального произведения, так как основной конфликт оперы заключается в противопоставлении мира духовности и нравственного долга миру чувственных удовольствий, раздирающих главного героя. Сталкер выбирает путь нравственного долга, спеша на встречу со своими спутниками в ветхий бар. Организованный Профессор и пьяный Писатель, сетующий на безбожный, унылый, скучный мир, потерявший любое упоминание чуда, представляются людьми, разуверившимися в человечестве и мире. Кроме того, они выступают аллегорией науки и искусства, как средств освоения мира и поиска истины. Утрата веры толкает их на опасное путешествие, от которого каждый из них ждет разных результатов. Писатель жаждет вдохновения, а Профессор желает защитить человечество от самого себя. Их экспедиция начинается под мелкий дождь, от которого не может защитить подготовленный к походу открытый кабриолет. Пробираясь через лабиринт застав и ангаров, герои продолжают, начатый в баре спор о невозможности осознания абсолютной истины и скрытых бессознательных желаниях человека. Сталкер не участвует в разговоре, он молчалив, а дискуссия спутников, вероятно, тяготит его. Острая динамика погони сменяется сценой неторопливого проезда на дрезине. Этот, кажется, бесконечный проезд усыпляет как героев картины, так и зрителей, перемещая из болезненной сепии упадка реальности в яркий сюрреализм дикой Зоны. Несмотря на то что у Сталкера есть частный дом, где живут его калека-дочь и мучительно

верная жена, именно Зону он называет своим настоящим домом. Впервые за 37 минут фильма мы видим его искреннее счастье от нового свидания с Зоной. Убежище, Эдем Сталкера представляет собой победу природы над рукотворным трудом человечества. Место, где здания, автомобили, оружие оставлены на медленное разложение, чтобы вновь соединиться с материей, породившей их. Эпизод первой встречи с Зоной знакомит нас не только с чувствами проводника и его страхом осквернения человеком этой словно святой земли, но и рассказывает историю Учителя Сталкера, не справившегося со своей миссией и получившего прозвище Дикобраз. Так мы узнаем, что Зона может не только манить и притягивать, но и наказывать. Дикобраз в иллюстрациях средневековой религиозной литературы часто выступал аллюзией на Христа, принимающего на себя грехи человеческие словно плоды, насаженные на иглы животного. Религиозный характер также носит и простираемое Сталкером в густых зарослях Зоны, падение ниц, лицом в траву. Его путники, кажется, осознают весь трепет ситуации и принимают ее как нечто общее для всех проводников на территорию Зоны. Чему же так преданно служит Сталкер? Происхождение Зоны неясно, как и характер причин ее возникновения. Сталкер верит, что Зона послана, чтобы одарить человечество счастьем. Однако путь к счастью состоит из хитрых ловушек и опасных алогичных путей. Ржавые танки и останки военных показывают, что Зону невозможно завоевать силой. Пройти через нее возможно только тем, кто обладает открытым чутким сердцем. Зона, словно живой организм, требует от своих посетителей созерцательного погружения, а не агрессивного посягательства. Возможно ли, что весь оплот застав защищает не человечество от Зоны, а Зону от человечества?

Центральная часть картин Тарковского всегда скрывает в себе основу символических смыслов и является ярким приемом его кинематографической работы. В «Сталкере» центральная часть начинается с молитвы главного героя: «Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят. И пусть посмеются над своими страстями; ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными, как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна... Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит» («Сталкер», 1979). Этой молитвой Сталкер не просто отрицает либидинальные желания, но низводит их до уровня физического неудобства. Апология слабости и незащитности, телесные и духовные страдания Сталкера на первый взгляд видятся проявлением морального мазохизма. Однако необходимо отметить, что мученичество героя скорее относится к вопросу чистоты и выхода за пределы мира влечений, что является проявлением морального нарциссизма. Второй по важности сценой центральной части фильма является сон героев. Он, казалось бы, мало связан с физической усталостью, а словно вызван дурманом Зоны. Герои застывают в

неестественных позах на заболоченных островках земли, что ассоциативно возвращает нас к зябкости мокрой постели Сталкера. Сцена спящих героев напоминает образы апостолов Петра, Иоанна и Иакова, изображенных на иконе «Преображение» Феофана Грека. Данная религиозная отсылка обращает нас к явлению истинного образа Христа его ученикам на горе Фавор. Поза Профессора зеркально отражает апостола Петра, выбранного Христом, дабы подтвердить его свидетельства, Писателя – апостола Иоанна, выбранного для прославления Бога в слове, а Сталкера – апостола Иакова, избранного первым принять мученическую кончину во имя Господа. Но что за истину должны познать в этом утомительном сне герои «Сталкера»? Монолог Писателя отрицает бескорыстность в поиске истины как искусства: «Положим, войду я в эту Комнату и вернусь в наш Богом забытый город гением. Вы следите?.. Но ведь человек пишет потому, что мучается, сомневается. Ему все время надо доказывать себе и окружающим, что он чего-нибудь да стоит. А если я буду знать наверняка, что я гений? Зачем мне писать тогда? Какого рожна?» («Сталкер», 1979). И бескорыстность науки: «Во всяком случае, вся эта ваша технология... все эти домны, колеса... и прочая маета-суета – чтобы меньше работать и больше жрать – все это костыли, протезы» («Сталкер», 1979). Его речь поддерживается текстом Откровения Иоанна Богослова, экстраполируя смысл, зашифрованный в словах героя, – разум и чувства бессильны перед катастрофой утраты веры. Уникальный по своему техническому исполнению проезд камеры над затопленными артефактами искусства, науки и религии фиксирует шприцы, кювету, единственный в своем роде офорт Рембрандта «Три дерева», зеркало, рыб – символ Христа, монеты, револьвер, часть Гентского алтаря Ван Эйка, изображающую Иоанна Крестителя – аскета, первого предсказавшего пришествие мессии, механические детали, вырванный лист календаря и наконец руку Сталкера – человека чистого служения и веры. Он просыпается и словно с трудом пытается вспомнить слова, пришедшие к нему во сне: «В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус; и разговаривали между собою о всех сих событиях. И когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам Иисус, приблизившись, пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его...» («Сталкер», 1979). Этот стих Евангелия от Луки описывает явление Иисуса двум ученикам, которые по намерению Господа не смогли узнать его. Крупный план лиц спящих героев уникален своей фактурой и сочетанием шероховатостей, пятен и мелких порезов, создающих впечатление разложения, словно под воздействием неизвестного опасного вещества. Профессор и Писатель прямо смотрят в кадр, будто бы бессознательно понимая глубокий смысл произнесенных Сталкером слов. На этом центральная сцена фильма заканчивается. Как было отмечено ранее, именно она содержит главный символический смысл картины – провал научной и творческой сублимации, спасение видится возможным только через слабость и рабское служение, это путь Сталкера, только он не потерял уверенности в своих ценностях в ходе похода. Сталкер не ищет страданий, но вынужден проходить через них ради служения Зоне. Или Богу,

образ которого символизирует комната желаний? (Все Его ищут, но не находят и ходят кругами и найдут только тогда, когда сама Зона посчитает паломников готовыми.) Вечный апостол в поисках своего Христа, он лишь указывает направление, однако сам путь испытаний Зоны каждый его спутник должен пройти самостоятельно.

Герои продолжают свой путь через опаснейшую из ловушек Зоны – мясорубку. На этом этапе мы начинаем замечать задумку Сталкера и его выбор Писателя в качестве мессии. Именно он проходит через страшнейшие ловушки первым по просьбе Сталкера. Однако усилие, затраченное на прохождение мясорубки и мертвых песков, опустошает его. Он озлоблен и разочарован в человечестве, не находит в себе душевных сил вести за собой людей. Писатель сравнивает себя с Агасфером, обреченным на скитание и вечные муки до второго пришествия Христа, что, кроме того, напоминает историю Дикобраза – Каина, загубившего в мясорубке брата. Он примеряет, но отбрасывает терновый венец Спасителя. Сталкер не замечает напряженность Писателя, он счастлив, что не ошибся в выборе и, может быть, в этот раз его тяжелый путь не окажется безрезультатным, возможно, желания его спутников смогут изменить мир к лучшему. Вслед за Писателем нам открываются истинные желания Профессора – его высокое намерение защитить человечество оказывается не чем иным, как мезьей из ревности. В шаге от комнаты желаний Писатель признает ограниченность человеческой духовности и невозможность достижения всеобщего счастья: «Не может быть у отдельного человека такой ненависти или, скажем, такой любви... которая распространялась бы на все человечество! Ну деньги, баба, ну там мезь, чтоб начальника машиной переехало. Ну это туда-сюда. А власть над миром! Справедливое общество! Царство Божье на земле! Это ведь не желания, а идеология, действие, концепция» («Сталкер», 1979). Зона обнаружила душевное бессилие героев. Несмотря на сложный путь к вожденной комнате желаний, они не решаются переступить ее порог.

Катарсис картины заключен в сцене, разворачивающейся в шаге от комнаты желаний. Писатель, раздраженный открывшимся в путешествии недостатком собственной духовности, испытывает глубокую нарциссическую ярость к превосходству Сталкера. Он, очевидно, угадал главную цель страданий морального нарцисса: «...ты же здесь царь и Бог, ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть» («Сталкер», 1979). Возможно ли, что Сталкер продолжает свой апостольский путь, чтобы самому выбрать нового мессию, но не находит его, так как никто не может сравниться с нарциссизмом его духовности? Сталкер признает это, ведь только через роль проводника Зоны он сохраняет хрупкое достоинство под гнетом Я-идеала. В конечном итоге он сам берет на себя роль Спасителя: «Никто им помочь не может, а я – гнида, я, гнида, – могу!» («Сталкер», 1979). Может ли это прояснить смысл отрывка из Евангелия от Луки? Кого не узнали те двое, идущие в селение? И может ли сам Сталкер бессознательно стремиться к мессианской доле? Мелкая, суетная природа Профессора и Писателя убивает хрупкую надежду Сталкера найти в другом величие помыслов, соразмерное замыслу Создателя. Усомнившись в

правдивости чудесных свойств комнаты и Зоны, они уничтожили столь необходимую Сталкеру веру в него и его историю. В ходе путешествия по Зоне каждый из героев, кажется, осознал свою бессознательную природу, недостаточно чистую для Я-идеала или, непогрешимой в оценке просителей, комнаты желаний. Профессор и Писатель принимают ограничения реальности, а Сталкер будто бы принимает решение оставить роль апостола и вернуться к роли мужа и отца. Под звуки проходящего поезда, возможно уносящего героев обратно в город, по затопленной комнате желаний проплывает рыба. Ее затягивает удушающее пятно мазута. Может ли так случиться, что апистия человеческой души победила пространство последней надежды, последний форпост веры, Зону?

Картина завершается зеркальным отражением ее начала – болезненная сеเปีย, ветхий бар, герои, склонившиеся над столом, – словно «Троица» Андрея Рублева, однако что-то переменялось. Зона отпустила вместе с героями черную овчарку. С одной стороны, собака представляется образом верности и преданности, религиозной покорности, с другой – именно псом Создатель одарил Каина в его скитаниях по свету после предательства брата и веры. Известно также увлечение режиссера картины восточной философией и буддизмом, в котором собака считается перерожденной в животном человеческой душой, служащей защите веры для достижения нирваны. Возможно ли, что момент появления в болотах Зоны пса подчеркивает посягательство проводника на роль, превосходящую привычную апостольскую, а также стремление героя к достижению успокоения в Царстве Божьем, нирване, танатосе? Сталкер с неохотой покидает своих задумчивых спутников по зову жены. Их путь домой являет нам еще одну перемену – Мартышка, дочь Сталкера, изображена в цвете, как и Зона. Также зеркально, как и встреча с Зоной, происходит возвращение Сталкера под своей нищей кров. Он укладывается на пол, с яростью и болью рассказывая жене о неудаче похода, атрофии веры у людей. Скрытый ракурсом в начале фильма, переполненный книгами шкаф указывает как на взаимосвязь нарциссизма морального и интеллектуального, так и на бесконечные, отчаянные поиски истины в печатном слове, слове апостола Иоанна, слове Создателя: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Библия, Ин. 1:1). Сталкер, переполненный стыдом, проецирует открывшийся в походе провал своей веры на всех окружающих и, в разрушительной ярости, отказывается поддерживать веру в Зону. В слепоте своего нарциссизма он отвергает даже мысль, что именно жена может быть тем человеком, которого он так мучительно ищет. Безверие мужа не оскорбляет женщину. Глядя прямо в глаза зрителю, она словно отвечает на немой вопрос: зачем? Ее исповедь открывает, что нет в ней ни сомнений, ни жалоб, ни зависти, а только чистая вера и решимость принять все тяготы судьбы. Между тем заключительная сцена картины подтверждает, что Мартышка – не наказание Зоны, а награда, символ победы тела духовного над немощью тела физического. В стихах Ф. И. Тютчева («Люблю глаза твои, мой друг...»), которые читает Мартышка, режиссер сравнивает взгляд девочки с небесной молнией, с той силой небесной, которая символизирует ее дар – телекинез. Картина заканчивается

«Одой к радости» Людвиг ван Бетховена, а именно ее первой частью, возвещающей о спустившимся с небес райском духе, чей светлый храм теперь могут посетить люди. Финальная точка режиссера в сюжете о религиозном характере комнаты желаний, Зоны, служения Сталкера и картины в целом.

Кинофильм «Сталкер», пожалуй, самая целостная и откровенная картина Андрея Арсеньевича Тарковского. Она значительно определила стиль мастера через отказ от изобразительности и ограничила стержневую идею его творчества – испытание фундаментальных нравственных ценностей человечества. Помимо этого, она воссоздала личные переживания и экзистенциальные воззрения режиссера. Сдержанность киноповествования подчеркивает идею духовного паломничества и акцентирует внимание зрителя на философской составляющей картины.

Жизнь Сталкера представляется торжеством чистого служения, духовного аскетизма в мире стяжательства и корысти. Он юродивый, апостол, пророк, не получающий никакой благодарности за свой труд. Его жизнь наполнена муками физическими (болезнь, крайняя нужда, промозглая, мокрая окружающая обстановка), так и муками душевными (безверие, сомнения, стыд). Однако через жалкий образ невольничества и страданий Сталкер добивается душевной чистоты, недостижимой для бездуховных Писателя и Профессора. Трясина влечений, в которой погрязли герои, не дает им пройти проверку Зоны. Закадровое прочтение стихотворения Арсения Александровича Тарковского подчеркивает своим рефреном «Но и этого мало...» ненасытную природу человека. Зона, словно пустой экран, подчеркивает духовную пустоту героев, на фоне которой Сталкер выступает моральным компасом. Складывается впечатление, что только священное мученичество и великая духовность Сталкера могут спасти человечество. И все же, создавая своего героя, Тарковский представлял, что Сталкер выдумал Зону для спасения несчастных и сотворения надежды. Его выдумка, как высокий акт веры, служит провокацией и вызовом миру материальному. Исходя из этого, образ Сталкера представляет собой уникальную, избранную Богом фигуру. Он вестник и посредник Бога, овладевший своими влечениями для служения высокой цели в своих глазах. Отказ от удовлетворения одаривает Сталкера чувством всемогущества и неограниченной гордости, которая в свою очередь наказывает острым стыдом за нарциссическое притворство и лукавство. Несмотря на проповедническое восхваление роли ребенка, Сталкер все же жаждет взрослой роли Спасителя. Он не признает инаковости и ищет в людях своего отражения, подтверждения собственной избранности, инвестируя их по нарциссическому типу. Великая жертвенность Сталкера направлена исключительно на благополучие всего человечества, но не жены и больной дочери. В семейной жизни он эмоционально холоден и мало заинтересован в ее процветании. Жизнь Сталкера в большей степени окрашена влечением к смерти и направлена на уничтожение объектных отношений, а также стремится к характерной для нарциссизма пустоте. Разрушенная сомнениями Писателя и Профессора легенда о Зоне вызывает у проводника нарциссическую ярость из-за невозможности поддерживать игру в

освобождение от желаний. Многочисленные религиозные отсылки, отождествление Сталкера с образом Христа и пасхальным Агнцем также характерны для клинической картины морального нарциссизма.

Психоаналитический разбор личности персонажа Сталкера отчетливо показывает, что не всякое страдание можно связать с мазохизмом. Для разделения нарциссической и мазохистской патологий необходим разбор влечений, стоящий за поведенческими паттернами. Так, мазохизм характеризуется фантазией об избиении и сокрытии вины через наказание, тогда как нарциссизм фантазирует о страданиях как очищающем ритуале, возвеличивающем его над другими. Рассматривая историю Сталкера, мы видим, что он не заинтересован в страданиях и не стремится жить подобным образом, однако только роль апостола в выдуманном мире дает возможность сохранения шаткого равновесия между Я и Я-идеалом. Также данный пример наглядно показывает месть Я-идеала за лукавство «гниды», возмнившей себя Спасителем, а именно за раскрытое нарциссическое притворство Я. Кроме того, Сталкер был во многом создан зеркальным двойником режиссера, к образу которого он стремился в своей собственной жизни. Исходя из этого, всю картину можно рассматривать как фантазию Андрея Арсеньевича Тарковского об очищении через страдания, тогда как его мирская жизнь не отличалась аскетизмом и альтруизмом. Таким образом, творчество выступало мучительным, но незаменимым способом удовлетворения Я-идеала. Однако десексуализация влечений через сублимацию нарциссизирует либидо и, несмотря на кажущееся обогащение Я, обедняет либидо объектное, прокладывая путь к пустоте и нирване как отражению влечения к смерти. Похожие тенденции мы также наблюдаем в истории Сталкера, чья жизнь посвящена самоидеализации, а объектные отношения приносятся ей в жертву.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Библия*. Новый завет. Евангелие от Иоанна. М.: АСТ, 2022. 544 с.
2. *Грин А.* Нарциссизм жизни, нарциссизм смерти. М.: Когито-Центр, 2023. 319 с. (Библиотека психоанализа).
3. *Тарковский А. А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2022. 620 с.
4. *Фрейд З.* Экономическая проблема мазохизма [Электронный ресурс] // Проект «Весь Фрейд». URL: <https://freudproject.ru/?p=934> (дата обращения: 09.02.2023).
5. *Bernstein I.* (1957) The Role of Narcissism in Moral Masochism. *The Psychoanalytic Quarterly*. No. 26 (3). P. 358–377.

6. Cooper A. M. (2009) The Narcissistic-Masochistic Character. *Psychiatric Annals*. No. 39 (10). P. 904–912.
7. Glickauf-Hughes C. (1997) Etiology of the masochistic and narcissistic personality. *The American Journal of Psychoanalysis*. No. 57 (2). P. 141–148.

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. «Сталкер», реж. Тарковский А. А., 1979.

Moral narcissism and moral masochism interrelation on the example of the movie «Stalker» by A. A. Tarkovsky: a psychoanalytic view

I. P. Smirnova

Smirnova Iuliia P., MPsych, psychologist, psychoanalytic-oriented psychotherapist.

This article is devoted to the study of the phenomena of moral narcissism and moral masochism, as well as their possible interrelation. The development of psychoanalytic theory induces both the emergence of qualitatively new ideas and the transformation of fundamental psychoanalytic concepts. Thus, one of the modern trends is the confusion of similar types of pathologies, for example, moral narcissism and moral masochism. Such a transformation leads to the emergence of a new theoretical base, but, among other things, complicates practical work. Similar behavioral patterns behind both theoretical concepts can make initial diagnostic work difficult and limit the possibilities of further therapeutic help. For the purpose of practical demonstration of similar behavioral patterns inherent in these states, as well as an analytical approach to such cases, an analysis of the feature film «Stalker» by Andrei Arsenievich Tarkovsky, presented by him in 1979, is given.

Keywords: moral narcissism, moral masochism, death drive, asceticism, narcissistic-masochistic character, self-destructive behavior, messianism, «Stalker», A. A. Tarkovsky.