

# ПСИХОАНАЛИЗ ИСКУССТВА

---

---

## Девочка с маской смерти: травма в жизни и творчестве Фриды Кало

*В. А. Коль*

*Коль Валерия Алексеевна – клинический, аналитический, семейный психолог, сексолог, преподаватель. Действительный член ОППЛ и МААП.*

*В статье с позиций психоанализа рассматривается влияние ранних травм на жизнь и творчество выдающейся мексиканской художницы Фриды Кало. В исследовании задействованы психоаналитическая концепция художественного творчества З. Фрейда, концепция «мертвой матери» А. Грина, а также имеющая наибольшее для данной работы значение концепция замещающего ребенка М. Поро. Новизна и теоретическая значимость работы проявляется в систематизации психоаналитических взглядов на природу творчества. В представленной работе предпринята попытка проследить причинно-следственную связь между психологической травмой и сублимацией ее в творчестве у одаренных людей.*

*Ключевые слова: психическая травма, замещающий ребенок, нарциссическая травма, «мертвая мать», сублимация, психоанализ творческих личностей, Фрида Кало, либидо, мортидо, символизация, первичный объект, вытеснение.*

### Введение

Травма приводит к расщеплению и фрагментации психики. Однако творческие и нетворческие люди обладают качественно различными способностями для проработки травматических переживаний. Нетворческие личности, к тому же обладающие слабым Эго, неспособные выносить

фрустрацию и сильное напряжение, чаще регрессируют. У них возникают патологические симптомы, они идут по поведенческому пути совладания с напряжением, игнорируя психический – путь ментальной проработки, осмысления травматического опыта. Среди таких способов нередко алкогольные или наркотические эпизоды и развитие зависимости, различные формы экстремального поведения, психотические состояния, сопровождающиеся психической дезорганизацией.

Принципиально иная ситуация возникает в случае проработки травмы творческими личностями. У них отмечается мощная способность к сублимации, то есть к трансформации сексуальной или агрессивной энергии в творческое русло. Тема творческих личностей и влияния травм на функционирование человека достаточно хорошо разработана в рамках психоаналитической теории. В данной работе мы продолжаем психоаналитическое исследование влияния травмы на жизнь и художественное творчество одаренной личности. В центре нашего исследования находится жизнь и творчество мексиканской художницы Ф. Кало в свете ранних травм, придавших особую окраску ее личности и наполнивших ее живопись вечной дихотомией либидо и мортидо.

Фрида Кало – великая мексиканская художница минувшего столетия. Наиболее известные ее картины представляют собой автопортреты, некоторые из которых являются двойными автопортретами. Более того, живопись Ф. Кало наполнена образами раненых, истекающих кровью, мертвых людей, в том числе детей, а также абортированных плодов. Возникает закономерный вопрос: какие глубинные причины повлияли на содержание произведений мексиканской художницы? Можно ли обнаружить причинно-следственную связь между особенностями детства, ранними травмами и отличительными чертами творчества? Обилие неживых объектов в изображениях, по моему мнению, может указывать на нарциссическую травму и травму замещающего ребенка, а также ощущение себя неживым или не существующим на самом деле, свойственное таким детям. Так, за образами мертвых детей в живописи Ф. Кало скрывается не только актуальная травма художницы, не способной иметь детей, но и онтогенетически более ранняя травма, связанная с образом умершего старшего брата и тем мертвым пространством «белого» горя, в котором по «вине» матери, находящейся в депрессии, прошло детство Фриды.

Отдельно мы хотели бы выделить основные факторы, оказавшие решающее влияние на творчество Кало.

1. Вытеснение мощных инстинктивных переживаний в художественное творчество при помощи сублимации. Здесь сублимация выступает в качестве защиты высшего порядка, возникшей на фоне недоступности первичного объекта любви (матери).

2. Вытесненное либидо и наличие застывшей агрессии к первичному объекту.

3. Фиксация на смерти, обусловленная ранними травмами (нарциссическая и травма замещающего ребенка на фоне взаимодействия с «мертвой матерью»).

## Актуальность проблемы и ее разработанность

Творчество, его признаки, истоки и внутренние механизмы волновали умы людей с давних времен. Психоанализ с первых лет своего существования активно интересуется искусством и личностью творца. В русле психоанализа творчество изучалось с разных позиций: как обусловленное эдиповым комплексом и сублимацией в трудах З. Фрейда, инициируемое идентификацией с родителями в концепции Е. Шарп, испытывающее на себе влияние «хорошей груди» у М. Кляйн, как «безопасная среда», создаваемая матерью, у М. Милнер, как особый опыт, формирующийся на границе внешней и внутренней реальности, у Д. Винникотта и т. д. Кроме того, психоанализ изначально тяготел к исследованию личности творческих людей в контексте их ранних травм. Несмотря на обилие концепций, на сегодняшний день единая теория творчества отсутствует. Психоаналитические концепции творчества и искусства позволяют исследовать творчество сквозь призму личности творца, на которую огромное влияние оказывают ранние детские травмы и последующая их сублимация. С учения З. Фрейда началось исследование творчества с позиций психоаналитической теории. Ранние психоаналитические представления о природе художественного творчества характеризуются выделением первичных и вторичных психических процессов, которые связаны с принципом удовольствия и принципом реальности, соответственно. По мере роста ребенка на смену первичным процессам приходят вторичные. Фрейд определял сублимацию в качестве главного способа преодоления первичных психических процессов, в ходе которых инстинкты трансформируются в социально-продуктивную деятельность. Таким образом, изобразительное творчество является сублимативным, в нем инстинктивные импульсы заменяются художественно-образными представлениями.

По мнению Фрейда, «психическая конституция художника <...> включает сильную способность к сублимации и определенную степень пластичности в подавлении желаний, что играет решающую роль в психическом конфликте. В то время как обычные люди не имеют способности удовлетворяться фантазиями, художник знает, как обращаться с ними, для того чтобы они утрачивали личный оттенок и могли радовать других» (Freud, 1916, p. 376).

Посредством механизма сублимации другие люди, соприкасаясь с произведениями искусства, получают удовлетворение своих неосознаваемых потребностей. З. Фрейд утверждал, что искусство занимает срединное положение между неврозом и сновидением, постулируя, что в его основе лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» (Freud, 1930, p. 80).

З. Фрейд неоднократно подчеркивал, что в психологическом отношении художник занимает промежуточное положение между невротиком и сновидцем. Таким образом, психологический процесс отличается по насыщенности в разные периоды жизни, оставаясь идентичным по существу. З. Фрейд также постулировал, что все сферы эмоциональной жизни

человека сходятся в одной страсти, которую он именуется либидо. Либидо следует трактовать не только как стремление получить сексуальное удовольствие, но и как энергию, которую излучает каждый человек. Фрейд отмечал, что детские психические травмы существенно трансформируют формы сексуальных фантазий человека, оказывая решающее влияние на особенности его сексуальной ориентации. Спустя годы, во взрослом возрасте, это находит свое выражение в аспектах художественного творчества. З. Фрейд постулировал, что современная ему культура «не допускает сексуальность как самостоятельный источник наслаждения и склонна терпеть ее только в качестве до сих пор незаменимого источника размножения» (Фрейд, 2015, с. 288).

Фрейд считал, что вытеснение из сферы сознания влечений приводит к возникновению художественного творчества. Он подчеркивал, что в своем последовательном развитии искусство проходит ряд стадий. В частности, игра ребенка со временем переходит в деятельность фантазирования, на основе которого и возникает искусство. Как и любого другого человека, только в большей степени, художника «обуревают очень сильные порывы влечений <...> но у него не хватает средств достигнуть этих удовольствий, поэтому он уходит, как и всякий неудовлетворенный, от действительности и переносит все свое либидо (энергию полового влечения) и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии» (Фрейд, 1991, с. 38). По мнению Фрейда, художнику удастся избежать болезни ввиду того, что он не останавливается на стадии фантазирования. В отличие от обычного, недаренного человека он не подавляет свои фантазии, а реализует их в художественной форме.

### **Травма в зеркале психоанализа**

В своей известной книге «Замещающий ребенок» М. Поро пишет о детях, которые были рождены с целью заменить умершего сиблинга. Замещающие дети приговорены к небытию, проживая не свою жизнь и имея серьезные проблемы с идентичностью. Анализируя судьбы замещающих детей, Поро подчеркивает, что у них есть два возможных пути развития – «безумие» или «гениальность», причем одно отнюдь не исключает другого» (Поро, 2016, с. 3).

Драма замещающего ребенка заключается в том, что «быть замещающим ребенком – это значит уже иметь псевдоним, чужое имя, которое вы присвоили. У вас нет права быть собой, потому что вы должны стать вашим предшественником» (Поро, 2016, с. 37). Это приводит к тяжелой и ранней травматизации, когда человек ощущает, что как будто не имеет права на автономное существование, и испытывает постоянное чувство вины за то, что он есть. Наиболее благоприятный способ справиться с травмой замещающего ребенка Поро видит в уходе в творчество. Рассматривая творческий процесс как процесс самовосстановления, Поро постулирует: «У замещающего ребенка, кандидата в "безумие", есть лазейка – "гениальность", талант, который может раскрыться только в труде» (Поро, 2016, с. 13).

По мнению М. Поро, это препятствие, вне зависимости от того, приведет ли оно к патологии или нет, будет иметь большое влияние на развитие личности. В своих исследованиях Саббадини постулирует, что к замещающему ребенку «относятся скорее как к воплощению памяти, а не как к человеку в его собственном праве» (*Sabbadini*, 1986, p. 3).

Исследуя проблематику горевания, М. Торок отмечает следующее: «Не имея возможности устранить мертвого из сознания и решительно признать: "его больше нет", скорбящий становится им для себя самого, давая себе тем самым время мало-помалу и шаг за шагом проработать последствия разрыва» (Торок, 2005, с. 317–332).

Согласно воззрениям А. Грина, после утраты ребенка, который является крайне либидинально нагруженным объектом, в психическом пространстве родителей актуализируются механизмы его инкорпорации. Таким образом, частично родительское Я идентифицируется с утраченным объектом, что на определенное время поддерживает иллюзию заполнения внутренней пустоты, в которой угадывается глубинное желание восстановить нарушенный гомеостаз. В своей известной статье «Мертвая мать» А. Грин отмечает, что «мертвая мать здесь, вопреки тому, что можно было бы ожидать, – это мать, которая осталась в живых; но в глазах маленького ребенка, о котором она заботится, она, так сказать, мертва психически» (Грин, 2005, с. 335).

Грин продолжает описание мертвой матери следующим интересным пассажем: «Мертвая мать унесла с собой в дезинвестицию, объектом которой она была, сущность любви, которой она была инвестирована перед своим горем: свой взор, тон своего голоса, свой запах, память о своей ласке. Потеря физического контакта повлекла за собой вытеснение памятного следа от ее прикосновений» (Грин, 2005, с. 334).

Сравнивая психическое состояние такой матери с тяжелой депрессией, Грин продолжает свои идеи следующим пассажем: «Игнорирующий свою депрессию субъект, вероятно, больше нарушен, чем тот, кто переживает ее от случая к случаю» (Там же, с. 348). Продолжая рассуждения о комплексе «мертвой матери» у маленького ребенка, Грин особенно подчеркивает, что в данном случае речь идет не о реальной утрате матери, а о состоянии, которое развивается в присутствии объекта, погруженного в свое горе (Там же, с. 350). Таким образом, ребенок получает тяжелейшую нарциссическую травму, которая приводит к нарушению процессов идентификации и развития, а также потере смыслообразующих мотивов. В результате внутреннего расщепления Я субъект в поисках выхода из травмы может встать на путь сублимации и реализовать себя в интеллектуальной или художественной творческой деятельности. Вместе с тем, какими бы выдающимися ни были его творческие успехи, у такого человека всегда будет оставаться крайне уязвимое место. Речь идет о его любовных отношениях.

Упоминая печальную судьбу старших детей, «все детство которых погружено в траур, с матерью, которая ставит в качестве идеального примера ребенка, умершего, порой, много лет назад», А. Верморель отмечает, что смерть младшего из двух сибсов стимулирует у старшего сильное

чувство вины, которое репрезентирует неосознанное желание смерти того, кто занял его место. Таким образом, в бессознательном ребенка, продолжающего жить, формируется устойчивая фиксация на мертвом ребенке (Верморель, 2005, с. 364, 370).

Б. Бейли постулирует, что в семьях, в которых растут замещающие дети, присутствует атмосфера, проникнутая ощущением горя даже через несколько лет после рождения ребенка. Матери пребывают в состоянии депрессии, часто проявляя невротические симптомы. Умерший ребенок возводится в культ, будучи идеализированным сверх меры. Кроме того, на бессознательном уровне родители, и в особенности матери, отождествляют живого ребенка с умершим, что в конечном итоге лишь усугубляет сложности с идентичностью замещающего ребенка. По некоторым данным, ряд матерей винят живых детей за смерть их предшественников (Bayle, 2005, р. 23–62).

Приведу высказывание Дж. Боулби по этой теме: «Существуют доказательства, что потеря младенца может привести к тяжелым проблемам... Если идентичность утраченной личности полностью приписывается другому человеку, это потенциально опасно далеко идущими искажениями паттернов привязанности» (Боулби, 2004, с. 232).

А. С. Каин и Б. С. Каин определяют замещающего ребенка следующим образом. Это «нарушенный ребенок, который был зачат вскоре после смерти другого. Намерение его родителей состояло в том, чтобы получить ребенка как замену или замещение умершего» (Cain, 1964, р. 4).

### История жизни

Ф. Кало родилась 6 июля 1907 года в Койоакане, пригороде Мехико. Отец Вильгельм был успешным фотографом, мать Матильда работала продавцом. В браке с Матильдой родились четыре дочери – третья Фрида и, спустя 11 месяцев, Кристина. До Фриды Матильда родила сына, которого долго ждала. Однако век малыша был коротким, он умер через несколько месяцев после рождения. Мать впала в безутешное горе. Практически сразу после смерти сына у нее случилась новая беременность, которая вдохновила Матильду и подарила надежду. Она ожидала, что родится мальчик, однако родилась Фрида. Депрессия матери усилилась. Ранее детство Фрида провела на руках индейской кормилицы, пока их дом был погружен в траур.

В возрасте шести лет Фрида заболела полиомиелитом, в результате чего ее нога усохла и стала короче другой. За этот недостаток девочку грубо дразнили соседские дети. Однако уже тогда Фрида проявила свой характер, отвечая бранью на оскорбления. В целом Фрида была популярна среди сверстников за свой темперамент, жажду жизни и острый язычок.

Оба родителя желали видеть во Фриде сына: Матильда потому, что не могла смириться с ранней смертью своего мальчика, Гильермо потому, что среди его детей были одни девочки. Отношения Фриды с матерью были весьма амбивалентные. На бессознательном уровне Фрида испытывала к ней агрессию за то безразличие, с которым мать относилась к ней

с самого рождения. С отцом Фрида всегда была очень близка. Гильермо выделял ее из всех остальных детей. Символично, что в период после аварии, когда Фрида несколько месяцев неподвижно лежала в кровати, именно отец особым образом закрепил над постелью дочери зеркало и мольберт, чтобы та могла видеть себя и рисовать.

В возрасте 18 лет Фрида попадает в аварию, которая едва не стоила ей жизни. В результате тяжелых травм девушка стала инвалидом, потеряла способность к деторождению и три месяца провела в больнице, срашивая сломанные кости. В госпитале Фрида стала рисовать, изливая в творчестве свои страдания и боль. После выздоровления Фрида решила показать свои картины прославленному художнику-монументалисту Диего Ривере, в которого была влюблена со школы. Ривера остался в восторге от таланта юной художницы и не смог проигнорировать ее красоту. После нескольких месяцев страстного романа в 1929 году Ривера и Кало поженились. Ей было 22, ему – 42 года.

Этот брак был эмоциональным, амбивалентным, полным страстей. Длительное время Фрида мирилась с бесконечными изменами мужа. Однако супругу она тоже была не верна. Это было обусловлено не столько страстностью натуры Фриды, сколько идентификацией с Диего и желанием таким образом наказывать неверного мужа. В семье Диего и Фриды не было детей. Все беременности заканчивались выкидышами. Всему виной была авария и те травмы, которые получила Фрида, а также трудности художницы с идентичностью, обилие неживых объектов во внутриспсихическом пространстве. Внутренняя мертвая мать как будто препятствовала появлению на свет живого ребенка. На наш взгляд, в жизни Ф. Кало наблюдался постоянный дисбаланс энергий либидо и мортидо со смещением в ту или иную сторону, который был преобразован в создание художественных произведений.

В 1939 году Фрида и Диего решили развестись. Однако через год, поняв, что не могут жить друг без друга, решили пожениться снова. На сей раз Фрида вступала в брак более осмысленно из позиции самостоятельности и зрелости. В 40-е годы художница приобрела мировую известность, однако в это время проблемы с ее здоровьем усугубляются. С целью уменьшить боль художнице прописывают наркотические препараты. В браке с Риверой Фрида прожила до самой своей смерти. Фрида Кало скончалась в 1954 году от воспаления легких в их общем с Диего доме. Было принято решение кремировать тело. Когда Диего увидел горсть пепла, оставшегося от жены, он извлек из кармана лист бумаги и сделал быстрый карандашный набросок.

### **Творчество в зеркале травмы: психоаналитическое прочтение**

Картина «Больница Генри Форда» была написана Фридой в 1932 году в период, когда у нее случился выкидыш. Эта картина является одним из самых значимых произведений художницы, превосходя все, что она делала до этого. В картине в художественно-выразительной форме

переосмысливаются страдания, связанные с потерей ребенка. Картина изображает саму Фриду, обнаженную, лежащую на больничной койке. Она истекает кровью. Живот все еще вздут от беременности, а по щекам бегут слезы. Типичным для живописи Фриды является изображение обнаженного тела без идеализаций, присущих живописи мужчин. У своего живота Фрида держит шесть лент, напоминающих вены, на конце каждой из которых размещены предметы, символизирующие ее душевное состояние после выкидыша. Один из элементов – эмбрион и лента, которая связывает его с Фридой. Фрида изображает ребенка над лужей крови, наделяя его гениталиями маленького Диего. Следующим предметом является улитка, символизирующая медлительность процесса выкидыша, который «нежен, скрыт и в то же время открыт».

Торс лососевого оттенка на подставке, по словам самой Фриды, является «идеей того, как можно объяснить, что находится внутри женщины» (Эррера, 2007, с. 187). Далее мы можем видеть спермоподобных существ, живописующих драму зачатия в рентгеновских лучах; два нарисованных позвонка символизируют поврежденный в результате аварии позвоночник Фриды и – на более глубинном уровне – отсутствие устойчивости, внутренней опоры из-за нехватки материнского отражения в детстве. Значение странного предмета, расположенного в нижней части полотна, нелегко идентифицировать. Этот предмет напоминает бездушное металлическое устройство, похожее на пыточное, которое олицетворяет физические страдания, которые пришлось пережить художнице.

Тусклая орхидея лавандового оттенка с тонким стеблем вызывает устойчивые ассоциации с извлеченной маткой. Все это летающие символы материнского отчаяния. Больничная койка, на которой лежит страдающая Фрида Кало, плывет над бесплодной равниной, которая является художественной метафорой бесплодия художницы. Отдаленно стоящие сооружения и промышленная зона Руж-Ривер приносят в картину ощущение безразличия внешнего мира к страданиям Фриды и отчуждение от жизни. В то же время промышленные здания могут указывать на некоторую механистичность, искусственность и безжизненность, которые были обусловлены ранними травмами.

Как отмечает К. Аспер, «покинутость – часто встречающаяся, архетипическая тема: Моисей, брошенный в корзинке, лишь один из примеров <...> Но они не способны ни вступать в контакт с переживанием покинутости, ни делать с ней что-либо другое; бессознательно они отказываются признавать ее. Она просто присутствует, ребенок живет с ней и формируется под ее влиянием, и полное страха чувство потери накладывает отпечаток на то, как он с этих пор функционирует» (Аспер, 2015, с. 58). Особенно Аспер подчеркивает покинутость ребенка в благополучных семьях. «Ребенок чувствует себя покинутым <...> когда его чувства не замечают или не понимают другие, в особенности мать. Оставленный наедине со своими чувствами, ребенок переживает недостаток безопасности и чувствует себя эмоционально брошенным» (Там же, с. 61).

Однако вернусь к картине. Мир за пределами отчаяния и боли функционирует эффективно и слаженно, этому противопоставляется ощущение

Фриды себя развалиной. Одиночество художницы и отчужденность от Диего подчеркнуты масштабом: она кажется крошечной по сравнению с размерами койки, а койка намеренно вытянута в несколько искаженной перспективе. Таким образом, мы можем видеть, как полностью обнаженная Фрида, не прикрытая даже покрывалом, плывет в бескрайнем и безжизненном пространстве, опустошенная и беззащитная.

Интересную мысль об утрате и преломлении ее в работе художника вносит В. Волкан. «Работа художника часто является продолжением его бессознательного сопротивления горю. В приступе горя художник может писать, рисовать или сочинять, пытаясь оценить утраченные взаимоотношения. <...> В процессе наших размышлений о том, что туда включить, мы проделываем работу горя: "Это то, чем она была для меня, что после нее осталось; это то, что я потерял"» (Волкан, Зинтл, 2017, с. 32).

Картина «Мое появление на свет» (1932) изображает мертвую роженицу на кровати с раздвинутыми ногами. В ее чреве видна голова ребенка. Между тем голова мертвой женщины накрыта белой простыней. В этой потрясающей картине мы можем видеть мотив мертвой матери, воплощенный в ужасающе реалистичном образе. Действительно, мать Фриды Матильда Кальдерон потеряла долгожданного сына, вследствие чего впадала в глубокую депрессию. Я могу высказать гипотезу о том, что Фрида Кало была зачата с единственной целью – заменить умершего брата. Однако мать, ожидавшая сына, была раздосадована рождением дочери. Ее депрессия не утихала. Поэтому жизнь маленькой Фриды с самых первых мгновений была погружена в бесплотные пространства материнской скорби. Ребенок на картине не кажется ни однозначно живым, ни однозначно мертвым. Плод как бы замер в промежуточном пространстве между жизнью и смертью, бытием и небытием, либидо и мортидо. Позади кровавого ложа, которое также является ложем смерти, на стене висит портрет седой мексиканки. Возможно, это мать роженицы. Однако она также неживая и представлена лишь портретом. Таким образом, мы можем наблюдать три поколения женщин одной семьи, ни одна из которых не является живой. Сюжет картины перекликается с бесплодием Фриды Кало и невозможностью продолжения рода. На более глубинном плане картина может намекать на мертвенность женской части психики и заполненность внутреннего психического ландшафта неживыми объектами.

В картине «Мои родители, прародители и я» (1936) Фрида изображает свое родословное древо в символической форме. В центре синего патио стоит двухлетняя Фрида, уверенно смотрящая на зрителя. В ее правой руке алая лента, символизирующая кровеносный сосуд, который поддерживает ее родословное древо. Родители художницы изображены в своих свадебных нарядах. Над матерью расположены предки Фриды по материнской линии – дедушка Антонио Кальдерон, индеец по происхождению, и бабушка Исабель Гонсалес-и-Гонсалес, испанка. Со стороны отца возвышаются его родители европейского вида: дедушка Фриды Якоб Генрих Кало и бабушка Генриетта Кауфман-Кало. У Гильермо Кало пронзительный тяжелый взгляд, который со всей своей упрямой силой проявился в глазах его дочери. На белой свадебной юбке матери Фрида изобразила

эмбрион – возможно, это старший брат художницы, который умер через несколько месяцев после рождения. Под эмбрионом находится пародийный свадебный портрет: сперматозоид, проникающий в яйцеклетку. Чуть поодаль можно наблюдать еще одну сцену оплодотворения: алый цветок кактуса раскрылся навстречу пыльце, принесенной ветром. Кроме того, обращает на себя внимание тот факт, что фигуры родителей за спиной маленькой Фриды неравнозначны. Матильда Кальдерон изображена значительно выше своего супруга, что можно интерпретировать как представление Фриды о том, кто обладал большим весом в семье, по сути, управляя ею. Также фигура матери находится на большем расстоянии от дочери, чем фигура отца. В этом пространственном расположении фигур, на мой взгляд, Фрида отразила степень своей близости с обоими родителями: мать кажется более дистантной, в то время как с отцом Фриду связывают более близкие и сердечные отношения. Фрида помещает свой дом отнюдь не в пригороде, а на высоком Мексиканском плоскогорье, покрытом кактусами. Позади изображений предков отца Фрида поместила бескрайний океан. Это создает ощущение того, что земля символизирует ее мексиканских предков, а океан – немецких прародителей. Глядя на картину, легко можно ощутить, что маленькая Фрида стоит не только в середине своего дома, но и в центре Мексики и даже всего мира.

В картине «Моя кормилица и я» (1937) Фрида изображает себя в виде ребенка с головой взрослого. Ребенок лежит на коленях кормилицы и сосет ее грудь. Крупная, физически развитая темнокожая кормилица является воплощением мексиканского, индейского наследия. Создается впечатление, что расположенные на заднем плане огромные листья с белыми прожилками словно бы тоже питаются молоком кормилицы. С неба падают капли дождя, которые именуется молоком кормилицы. Поглощающие молоко зеленые листья, стрекозы, кланяющийся богомол отражают веру Фриды во взаимопроникновение всех явлений природы и ее собственное участие в этом. И, хотя кормилица представляется сильной, спокойной и убаюкивающей, в ее образе присутствует амбивалентность, нечто настораживающее. Едва ли образу хорошей матери соответствует застывшая каменная маска Теотиуакана, чьи глаза кажутся пустыми и лишенными жизни. Похоронная маска намекает на древние ритуальные обряды с жертвоприношениями, говоря, что прошлое также присутствует в настоящем и угрожает жизни. Фрида, овеянная этой двойственностью, представляется и находящейся под защитой кормилицы, и принесенной в жертву. В образе кормилицы явственно проглядывает дух «мертвой матери». В то же время распущенные черные волосы и сросшиеся брови кормилицы могут указывать на то, что она предок Фриды или даже ее психическая часть. Таким образом, можно высказать предположение, что картина «Моя кормилица и я» представляет собой двойной автопортрет.

Картина «Девочка с маской смерти» (1938) изображает маленькую девочку, на лице которой надета маска в виде черепа, которую мексиканцы традиционно носят в период празднования Дня мертвых. Можно предположить, что маленькая девочка – сама Фрида, неотъемлемой частью жизни и творчества которой являются образы смерти. В руках девочки

цветок, напоминающий бархатцы, который мексиканцы традиционно возлагают на могилы усопших. Девочка пришла на праздник, однако вокруг никого нет. Малышка стоит одна под грозовым небом. Подле ее ног лежит деревянная маска тигра, напоминающая ту, которая украшает одну из стен в столовой Фриды. Можно предположить, что одинокая девочка символизирует одиночество самой Фриды, чувство ее покинутости посреди беспредельного страдания. На наш взгляд, этот образ является сублимированным воплощением раннего детского опыта художницы: недоступность матери из-за депрессии, смерть старшего брата, атмосфера траура, в который была погружена семья. Возможно, в данной картине Фрида неосознанно сделала пророчество о своей дальнейшей судьбе, как если бы она предчувствовала, что ее искалеченное тело предназначено не для жизни, а для смерти. Однако эта картина, как и другие произведения художницы, амбивалентна. За маской смерти проглядывает жизнь. Возможно, девочка стоит одна, потому что в этом месте совершено таинство, которое не терпит посторонних глаз. И тогда можно предположить, что девочка рождается не для смерти, а из смерти.

Картина «Две Фриды» была написана ею в 1939 году, когда она пережила развод с Диего Риверой. На полотне изображена зеленая скамья, на которой сидят две Фриды. Та, что слева, выглядит по-европейски: длинное белое платье с пышной юбкой и красными цветами по подолу. Фрида справа одета в костюм теуаны, типично мексиканскую женскую одежду. И хотя картина демонстрирует нам Фриду и ее двойника, различия женщин существенны. Европейская Фрида кажется более изысканной и утонченной, хотя и менее темпераментной. Мексиканская Фрида дышит сексуальностью и энергией жизни. Она более страстная, энергичная и хтоническая. У двух женщин видны их сердца, выписанные с потрясающей анатомической точностью. Тонкий кровеносный сосуд соединяет сердце одной Фриды с сердцем другой. Фрида в белом платье перерезает ножницами кровеносный сосуд, с которого на подол белого платья капает кровь. Метафорически кровь может символизировать жизненную энергию и сексуальность. Перерезанный сосуд может указывать на потерю жизненных сил, травматизацию, повреждение «женского сосуда». Фрида в костюме теуаны держит в руке раковину, которая обладает феминными характеристиками, напоминая женские гениталии. Две Фриды держатся за руки. В этом, на мой взгляд, проявляется желание соединить свои противоположные части и, возможно, преодолеть внутреннюю расщепленность. За спиной двух Фрид мы видим серое предгрозовое небо, что символически отражает тяжелые внутренние переживания.

Картина «Раненый стол» (1940) является самой большой картиной (1,2 × 2,4 м) Фриды Кало. На ней изображена художница, вместе со своими гостями сидящая за столом, который покрыт кровоточащими язвами. Стол имеет человеческие ноги, и его поверхность кровоточит. Эта картина является воплощением тягостных чувств Фриды к разводу и семье. В центре стола восседает Фрида, по правую руку от нее стоят ее племянники – Изольда и Антонио, которые символизируют любовь Фриды к детям, которых она не могла иметь. Здесь художница

несколько драматизирует свое одиночество. По левую руку от Фриды располагаются олень, являющийся прообразом суррогатных детей, фигура в виде наяритской статуэтки и высокая фигура Иуды, которая может символизировать Диего, который предал Фриду и изменил ей с родной сестрой. Также мы можем видеть скелет, у которого ампутирована правая нога, что перекликается с ампутированными пальцами ноги самой Фриды. Внешний облик скелета не напоминает человеческий скелет. Скорее в его образе угадывается Миктлансиуатль, мексиканская богиня мертвых, которая умерла при родах. И вновь Фриду окружают образы смерти и разрушения. Картина «Раненый стол» наполнена ощущением распада, это метафора телесного разрушения Фриды и парад мертвых внутриспсихических объектов. В этой значительной работе Фрида Кало символически отражает свои физические страдания из-за искалеченного тела и моральные муки, вызванные изменами супруга и более ранним и разрушительным влиянием своей «мертвой матери», которая, пребывая в «белом горе», инвестировала в свою дочь лишь безразличие и отчужденность. Эти образы смерти и небытия присутствуют словно призраки в жизни замещающих детей. А. Шутценбергер писала: «Призрак – это некое образование бессознательного; его особенность состоит в том, что оно никогда не было осознанным <...> и является результатом передачи из бессознательного родителя в бессознательное ребенка, механизм которой пока неясен» (Шутценбергер, 2019, с. 205).

Картина «Сломанная колонна» была написана Ф. Кало в 1944 году. Картина является болезненным отголоском страшной аварии, в которую попала Фрида в возрасте 18 лет. В результате аварии у Фриды был сломан позвоночник, раздроблен таз и повреждены кости конечностей. Авария стала травматичным опытом для художницы, с последствиями которой она сталкивалась всю последующую жизнь. Белые полосы ткани, которой прикрыта верхняя часть тела Фриды, служат референсом к корсетам, которые после аварии вынуждена была носить художница. Картина пронизана явственным ощущением парализованности и сильнейшего напряжения. Гвозди, впившиеся в женское тело, символизируют физические муки, которые перенесла Фрида Кало. Расщелина, которая напоминает трещину после землетрясения, раскалывает торс художницы, однако он не разрушается полностью, потому что скреплен корсетом. Корсет является художественной метафорой заточения инвалида в тиски тяжелой болезни. Внутри торса, где должен быть позвоночник, расположена растрескавшаяся ионическая колонна. Таким образом природа заполняет свои пустоты и руины. На мой взгляд, в психоаналитическом смысле колонна ассоциируется с фаллосом, намекая на связь удовольствия и боли, присутствующую в сознании Фриды. Также колонна напоминает металлический поручень, который во время аварии насквозь пронзил тело девушки.

Часто в своих картинах Фрида уподобляет свои страдания мукам Христа. Определенная аллюзия к мукам Христа видна в том, что бедра Фриды покрыты белой тканью, напоминающей развевающийся на ветру покров Иисуса. В картине «Сломанная колонна» для демонстрации своих страданий Фрида использует сексуальность, боль и обнаженное тело,

манящее и ужасающее одновременно. Вместе с тем Фрида не молит небеса о спасении, она твердо смотрит на зрителя, как бы вызывая его на откровенный разговор. Подобно мексиканским мадоннам, щеки Фриды покрыты слезами. За ее спиной видна тоскливая, необозримая равнина – отражение одиночества художницы. Овраги, прорезавшие сухую землю, являются референсом к искалеченному телу Фриды, а безжизненный пейзаж намекает на присутствие мертвенности и неживых объектов в психике Фриды. Бесплодные земли, лишённые растительности или животных, можно трактовать как тяжелое психологическое состояние, утрату жизненных сил и преобладание импульсов мортидо. Однако если мысленно абстрагироваться от аварии и обратиться к хронологически более ранней травме, то я полагаю, что эта картина может указывать на переживания депривации материнской любви в раннем возрасте. Дезинвестиция либидо привела к тому, что Фрида ощущала себя израненной, разрушенной. Позвоночник, который можно рассматривать как основу, поддерживающую тело, сломан. Таким образом, отсутствие материнской любви лишает Фриду опоры, подтачивая ее силы. В этой картине можно наблюдать наложение более поздней травмы на более раннюю, результатом которого стало выдающееся произведение искусства. Вместе с тем самым благоприятным образом картины является небо цвета индиго. Оно очень интенсивно, почти сумрачно, но в нем чувствуется много энергии и силы. Возможно, именно эта сила позволяет сломанной колонне не разрушиться окончательно и продолжать стоять, удерживая тело. Колонну можно рассматривать как фаллический символ. И тогда сломанная колонна может свидетельствовать о неудаче в овладении мужской ролью. Решая проблему идентичности и на бессознательном уровне идентифицируясь с умершим во младенчестве старшим братом, Фрида потерпела закономерное поражение.

Сюжет картины «Без надежды» (1945) напоминает нам о тягостных месяцах неподвижности, отчаяния и боли, которые Фрида Кало провела в госпитале после аварии. Фрида лежит на больничной кушетке, которая находится не в палате, а за ее пределами, на улице. Первое, что бросается в глаза, – это пустынный и безжизненный пейзаж с полным отсутствием растительности вокруг. Над кушеткой расположен деревянный мольберт, установленный так, чтобы прикованная к кровати художница могла творить. Над мольбертом располагается некое хаотичное переплетение частей птиц и животных, которое сужается к краю, образуя воронку. Трещины и изломы в земле символизируют страдания измученного тела Фриды. Плачущая Фрида лежит в кровати, у нее во рту находится воронка, являющаяся насмешливой метафорой рога изобилия. Здесь находятся мозги, курица, мясо, леденец. Кровавая рвота, изливающаяся на мольберт, который оседлал кровать, как бы сигнализирует, что эта хаотичная мешанина непереваренных фрагментов является источником ее творчества. Прикрывающая наготу Фриды простыня покрыта микроскопическими организмами, которые напоминают яйцеклетки, жаждущие оплодотворения. На небе одновременно находятся белая Луна и кровавое Солнце. Тело Кало как бы продолжает находиться в двух системах – соляной и

микроскопической. С другой стороны, образы Солнца и Луны отсылают нас к мифологическим воззрениям ацтеков о вечной борьбе добра и зла. Рог изобилия можно рассматривать как потерянного в выкидыше ребенка, как кровоизлияние или насильно принятую пищу. Мольберт, по внешнему виду напоминающий крест, может указывать на ритуальную составляющую, на некий личный обряд.

### Заключение

Исследуя жизнь и художественные произведения Ф. Кало, мы пришли к выводу о том, что Ф. Кало является замещающим ребенком, призванным заменить умершего во младенчестве брата. Свои проблемы с идентичностью Фрида решала путем использования высокоразвитой способности к сублимации. Во многом именно поэтому большую часть ее творческого наследия представляют автопортреты. Своим творчеством Фрида как будто пыталась ответить на вопросы: кто я? Я женщина или мужчина? Как я представляю свое тело после тяжелой болезни, автомобильной аварии, бесплодия, выкидышей, аборт? Каким образом можно представить тело, подвергшееся разрушению, протезированию, распаду? Как в созидательном акте творчества можно сформировать целостный образ себя из многочисленных расщепленных фрагментов? Кроме того, на полотнах художницы запечатлена попытка художественными способами проработать травму замещающего ребенка, что выражается в большом количестве символов, напоминающих о смерти, разрушении и небытии. С момента рождения психику Ф. Кало наполняли образы небытия и мертвенные объекты, что можно объяснить реакцией бессознательного на зачатие Фриды с целью заместить умершего старшего брата. В дальнейшем образы смерти перешли в художественное творчество Фриды в виде мертвых людей, убитых женщин, выкидышей и абортированных детей. Фрида Кало, как замещающий ребенок, рожденная с целью снизить горе родителей от утраты сына, на бессознательном уровне всегда носила мертвого брата в своем психическом пространстве, откуда он продолжал оказывать влияние на всю ее последующую жизнь. В этой связи мертвые или абортированные дети в живописи Фриды Кало – это не только указание на тех потомков, которых она потеряла, но и проникновение на полотна образа умершего старшего брата. Наличие у Кало эффективной сублимации способствовало художественной переработке травматического опыта в произведения искусства и актуализировало самость художницы. В ходе анализа жизни и творчества Ф. Кало мы пришли к выводу о системообразующем влиянии психической травмы на развитие творчества. Подобно другим замещающим детям, у Ф. Кало было два возможных пути развития – безумие и гениальность. И она выбрала второй, создав удивительный и не имеющий аналогов в творчестве мир художественного переосмысления травмы.

Можно задаться вопросом, как сложилась бы жизнь Фриды Кало, если бы она не была одарена художественным талантом и не имела развитой способности к сублимации? Вероятно, под влиянием травматических

событий она могла бы дезорганизоваться. Это могло проявиться в алкогольной или наркотической зависимости, отсутствии стабильных объектных отношений, личностного распада.

Однако творчество реконструировало жизнь Ф. Кало, приведя к воссозданию образа Я, образа собственного искалеченного тела, которое в творческом акте было реконструировано и собрано вновь из разрозненных и отщепленных фрагментов. В жизни мексиканской художницы действительно присутствовали опасные зависимости и перверсии, однако искусство связывало влечения Фриды Кало и было нацелено на поддержание и восхваление жизни.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аспер К.* Психология нарциссической личности. М.: Добросвет, 2015. С. 58–61.
2. *Боулби Дж.* Создание и разрушение эмоциональных связей. М.: Академический проект, 2004. 232 с.
3. *Верморель А.* Быть или не быть? Значение травмирующих событий детского возраста для психоаналитического лечения // Французская психоаналитическая школа / Под ред. А. Жибо и А. Россохина. СПб.: Питер, 2005. С. 362–382.
4. *Волкан В., Зинтл Э.* Жизнь после утраты: Психология горевания. М.: Когито-Центр, 2017. 32 с.
5. *Грин А.* Мертвая мать // Французская психоаналитическая школа / Под ред. А. Жибо и А. Россохина. СПб.: Питер, 2005. С. 333–362.
6. *Поро М.* Замещающий ребенок. М.: Когито-Центр, 2016. С. 3, 4, 13, 37.
7. *Торок М.* Болезнь траура и фантазм чудесного трупа // Французская психоаналитическая школа / Под ред. А. Жибо и А. Россохина. СПб.: 2005. С. 317–332.
8. *Фрейд З.* Введение в психоанализ (сборник) / Пер. Г. В. Барышниковой. М.: АСТ, 1991. 38 с.
9. *Фрейд З.* «Я и Оно». СПб.: Азбука-классика, 2015. 288 с.
10. *Шутценбергер А. А.* Синдром предков. Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы. М.: Изд-во Института психотерапии, 2019. 205 с.
11. *Эрпера Х.* Фрида Кало. М.: Эксмо, 2007.
12. *Bayle B.* (2005) L'enfant de remplacement. In L'enfant à naître. ERES. P. 23–62.
13. *Cain A .C.* (1964) On Replacing Child. A. C. Cain, B. S. Cain. Journal of American Academy of Child Psychiatry. No 3. P. 4.
14. *Freud S.* (1930) Civilization and Its Discontents. In. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Translated from German by James Strachey. Vol. XXI. London: Hogarth Press. P. 79–80.

15. *Freud S.* (1916) *The Paths of the Formation of Symptoms. Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (16). Standard Edition of the Complete Psychological Works. Translated from German by James Strachey. Vol. XXI. London: Hogarth Press. P. 376.
16. *Sabbadini A.* (1986) *The replacement child. The instance of being someone else.* Br. Psychoanalytical Society Bull (2). London. P. 3.

## «The Girl with the Death Mask»: The Role of Trauma in the Life and Art of Frida Kahlo

*V. A. Kohl*

*Kohl Valeria A., is a full member of the OPPL, a member of the MAAP, a clinical, analytical, and family psychologist, a sexologist.*

*The article examines the influence of early trauma on the life and creative works of the outstanding Mexican artist Frida Kahlo from a psychoanalytic perspective. This study employs S. Freud's psychoanalytic concept of artistic creativity, A. Green's concept of the «dead mother», and – of greatest significance to this work – M. Porot's concept of the replacement child. The novelty and theoretical significance of the work lie in the systematization of psychoanalytic views on the nature of creativity. In this study, I have managed to identify a cause-and-effect relationship between psychological trauma and its sublimation into a creative channel in gifted individuals.*

*Keywords: mental trauma, substitute child, narcissistic trauma, «Dead Mother», sublimation, psychoanalysis of creative individuals, Frida Kahlo, libido, mortido, symbolization, primary object, Id, Ego, Super-Ego.*