

*Р. Ф. Теперик**

**ДВА ПРИМЕРА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПСИХОЛОГИИ
ЗАВИСИМОСТЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ:
«ИСТОРИЯ АДЕЛИ Г.» И «ВАНДОМСКАЯ ПЛОЩАДЬ»**

В статье анализируются художественные средства, с помощью которых в кинематографических произведениях изображаются бессознательные корни психологических зависимостей. Показано, как в фильмах «История Адели Г.» (с Изабель Аджани; режиссер Ф. Трюффо, 1975) и «Вандомская площадь» (с Катрин Денев; режиссер Н. Гарсиа, 1998) раскрываются психологические истоки ухода персонажа от реальности, аутодеструкции и аномальных влечений.

Ключевые слова: фильм, зависимость, бессознательное, аутодеструкция, алкоголизм, любовная зависимость.

R. F. Teperik

*TWO EXAMPLES OF ADDICTIVE PSYCHOLOGY REPRESENTATION
IN THE CINEMA: «L'HISTOIRE D'ADELE H.» AND «PLACE VENDÔME»*

The article analyses cinematic artistic means which represent the unconscious roots of psychological addiction in cinematography. We show how psychological reasons for an escape from reality, autodestruction, and abnormal attractions are depicted in «L'histoire d'Adèle H.» (1975) and «Place Vendôme» (1998).

Keywords: film, addiction, unconsciousness, autodestruction, alcoholism, love addiction.

Зависимости, болезненные страсти, патологические психические состояния героев часто находят свое отражение в кинематографическом искусстве. Киноискусство позволяет глубже раскрыть психологические истоки ухода личности от реальности, аутодеструкции и аномальных влечений. Человек, страдающий зависимостью, подвержен частой смене психических состояний, в нем могут жить как будто несколько персонажей, он (или она), может быть то спокойным и рассудительным, то на грани безумия.

* Теперик Римма Федоровна, кандидат психологических наук, доцент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; rimmateperik@mail.ru

То, что в реальной жизни может занимать годы или месяцы, недели или один день, в кино длится, как правило, всего около двух часов. Формирование психологических механизмов зависимостей, личностная деградация, влечение, отказы, срывы изображаются крупными мазками, но ценность этих мазков состоит в их рельефном представлении, выявлении значимых детерминант человеческих поступков и раскрытии тайн бессознательной жизни человека. О ценности сгущенного представления человеческого опыта, об особой концентрации биографического и эмоционального материала в кинофильмах говорил великий режиссер А. А. Тарковский в своих лекциях «Уроки режиссуры» [9, с. 36].

Анализ многочисленных произведений кинематографического искусства обогащает наше представление о душевной жизни личности и ее бессознательных конфликтах. Так, например, в исследовании французских психоаналитиков К. Эльячефф и Н. Эйниш «Дочки-матери. Третий лишний?» [12, с. 323], где рассматриваются такие знаменитые фильмы как «Самая красивая» Лукино Висконти (1951), «Осенняя соната» Ингмара Бергмана (1978), «Пианино» (Дж. Кэмпбелл), «Пианистка» М. Ханеке (2001) и др., предлагается анализ деструктивных состояний и освещаются сложные аспекты женской психологии.

Однако при анализе кинофильмов и особенно экранизаций литературных произведений и исторических событий стоит вопрос о том, что подвергается анализу: сами литературные произведения, исторические события, киноа material или восприятие зрителем кинофильма [5, с. 122; 6, с. 34].

Фильм Николы Гарсия «Вандомская площадь» — это история женщины, страдающей тяжелой формой алкоголизма. Эта работа К. Денев оказалась успешной и принесла актрисе кубок Вольпи Венецианского фестиваля (одну из немногих фестивальных наград, присужденных не за вклад в киноискусство, а за конкретную роль). По мнению кинокритика А. Плахова, роль Марианны — своего рода постскриптум к истории Женевиевы, героини «Шербурских зонтиков», только вместо неприятных зонтиков в фильме Гарсия фетишизируются бриллианты, ставшие лучшими друзьями как для девушки из Шербура, так и для дамы из Парижа [7, с. 63–64].

В фильме «Вандомская площадь» рассказывается история Марианны, которую много лет назад ее бывший возлюбленный Баттистелли (актер Жак Дютрон) вовлек в преступный ювелирный бизнес, но в итоге предал ее. И героиня оказывается перед сложным выбором: оказаться в тюрьме или обречь себя на брак с нелюбимым человеком Венсаном Маливером (актер Бернард Фрессон), хозяином престижной ювелирной фирмы на Вандомской площади Парижа. Делая выбор в пользу брака без любви, она становится крайне несчастной и даже страдающей тяжелейшей формой алкоголизма: в собственном доме она проводит только 17 дней в году, остальные 348 дней — в специализированной клинике. Обремененный долгами и уличенный в скупке краденного, ее муж в итоге совершает самоубийство. С этого момента, по существу, начинается возрождение Марианны, потому что только смерть мужа заставляет ее посмотреть в лицо прошлому. Показано, как реальная смерть становится символическим будильником, пробуждающим героиню от многолетнего сна.

Благодаря блестящей игре Катрин Денев главная героиня картины Марианна предстает в различных психических состояниях. Мы видим ее в клинике:

чрезвычайно пассивную, с остановившимся и потухшим взглядом; медицинские работники ведут ее так, как будто она уже не в состоянии ходить сама. Мы видим ее дома: холеную, внешне благополучную, но с затравленным и страдальческим взглядом; здесь ее направляет муж, как будто она и дома нуждается в руководстве. Мы видим ее пьющей, и она не может остановиться, смешивая вино из недопитых бокалов других людей. Однако во всех этих сценах Марианна остается прекрасной, безукоризненно одетой и элегантной. Несомненно, создатели фильма осознанно показывают этот контраст — натурализм отвратительных деталей и внешнюю привлекательность героини, что еще больше подчеркивает драму всей ее жизни.

Итак, самоубийство мужа, неожиданная находка — семь восхитительных алмазов, припрятанных ее супругом, возвращение Баттистелли, а главное, встреча с новым мужчиной Жан-Пьером (актер Жан-Пьер Баكري) пробуждают героиню к новой жизни. И мы видим уже совсем другую Марианну: с острым взглядом, способную режиссировать ситуации, а не отдаваться чужой воле, способную имитировать опьянение, но оставаться трезвой. Марианна начинает демонстрировать удивительную критичность и рассказывает о своих отношениях с алкоголем практически как специалист: она не может, как многие люди, пить мало, не умеет останавливаться, не знает чувства меры и т. д. Чрезвычайно интересно изображена сцена в поезде. Марианна неожиданно, без всяких объяснений, покидает своего спутника Жан-Пьера и так же неожиданно, с абсолютно случайными людьми, начинает играть в карты и выпивать. А в тот момент, когда Жан-Пьер, пытаясь привлечь ее внимание, просит ее прекратить играть, Марианна отвечает ему крайне равнодушно, наблюдая, как его избивают ее партнеры по игре в карты. И в этот момент мы видим совершенно другую героиню — фактически деградировавшую личность, с эмоционально искаженным восприятием, бесчувственную к чужой боли. Правда, когда через несколько минут она просит прощения у своего спутника, видно, что она искренне испытывает чувство вины.

Следует заметить, что такая быстрая смена внутренних, почти полярных состояний Марианны очень характерна для аддиктивных личностей, в этом и состоит точность изображения психологии зависимости. Показ аномальных психических состояний в кино не в хронологическом порядке, а в сюжетно запутанном и непредсказуемом варианте, дает гораздо больше для понимания мятущегося состояния героини. Движение психики персонажей, которую наука определяет как аддиктивную [2, с. 26], далеко не всегда подчиняется логике, она не всегда переходит от патологической к здоровой, от пассивной к активной, от жестокой к милосердной и т. д.

Создатели «Вандомской площади» оставляют открытый финал — женщина и мужчина идут по берегу моря, и в этой символической сцене зашифрованы возможные пути дальнейшей жизни героини: море — чистая энергия, воплощение бытийных возможностей, в тоже время оно является стихией, сокрушающей все на своем пути, оно — место праздности, но оно и место труда. Возможно, эта сцена является отсылкой к фильму Ф. Феллини «Сладкая жизнь», в финале которого зритель также расстается с героем на берегу моря. По мнению Ф. Феллини, в создании кино не надо заботиться о создании повествования и понятной сюжетной истории, необходимо сложить вместе весь

собранный материал, все заметки, все документы, пусть даже и в хаотичном виде [10, с. 17].

Почему же героиня Катрин Денев так себя наказывает? Каковы истоки ее саморазрушения? Какое будущее ее ожидает? И насколько убедительно фильм раскрывает истоки женского алкоголизма?

Много лет назад героиня Катрин Денев пережила двойное поражение: она проигрывает в любви и проигрывает в деле, которое любит и в котором преуспевает — в ювелирном бизнесе. Драма жизни Марианны заключается в том, что она не видит выхода из тупиковой на ее взгляд ситуации. Она могла бы предстать перед законом, могла бы развестись с Маливером, поскольку не любит его, могла бы, наоборот, попытаться полюбить Маливера. И наконец, она могла бы вновь заняться делом, которое ей по душе. Но Марианна не видит этих возможностей, она все потеряла, как ей кажется, и не может смириться с тем, что она воспринимает как поражение. Однако агрессия ее направляется не на мужчин, которые предали или воспользовались ее слабым положением, а на саму себя. Поэтому она предпочитает разрушать себя, таким своеобразным способом мстя своему нелюбимому супругу. Психологически эта история изображена как довольно достоверная, в ней есть все слагаемые аддиктивного альянса: грандиозное «Я» героини, которая не готова к проигрышу, предательство в любви, псевдосоглашение и псевдосмирение, дефицит психологического мужества и переосмысление жизненной ситуации. Однако здоровая часть психики Марианны оказывается довольно сильной, и даже годы алкоголизма не смогли ее полностью разрушить, почему в итоге она обретает и свободу, и смысл жизни. В этом заключается важный психотерапевтический смысл картины: какого бы символического «дна» не достиг человек, страдающий зависимостью, у него всегда остается потенциал к возрождению.

* * *

Кинофильм «История Адели Г.» Франсуа Трюффо рассказывает о реальных событиях жизни дочери прославленного французского писателя Виктора Гюго, охватывая период 1863–1872 гг. Фильм «История Адели Г.» (1975), не относясь к личным, биографическим лентам Трюффо, таким, как «400 ударов» (1959) или «Семейный очаг» (1970), не являясь ни экранизацией как «451 по Фаренгейту» (1966) или лентой, повествующей о трагедии оккупированной Франции («Последнее метро», 1980), не будучи наполненной кинематографическими аллюзиями как «Американская ночь» (1973) или «Жюль и Джим» (1961), принадлежит на первый взгляд к редкому для Трюффо жанру исторического кинематографа [1, с. 375], поскольку герои и события этой картины имели место в реальности. Однако «История Адели Г.» потому и была высоко оценена критиками [4, с. 227], что проблемы, поднятые в этом фильме, касаются не только изображения исторических фактов, но и глубин человеческой психики.

В кино показаны 9 лет жизни Адели Гюго, с того момента, как она втайне от своей семьи последовала за английским офицером Альбертом Пинсоном в Галифакс (Канада) и до того момента, как ее привезли на родину, во Францию с острова Барбадос. В течение трех лет, которые Адель провела в Галифаксе,

она рассказывала окружающим, что между ней и Альбертом Пинсоном любовные отношения, что они помолвлены, а в итоге — что она вышла за него замуж. Адель симулировала беременность, расстроила брак Пинсона и дочери местного судьи. Все это время она преследовала Пинсона, добиваясь его любви и настаивая на браке, игнорируя его равнодушие, отсутствие любви и явно высказанное нежелание быть с ней. После перевода Пинсона на остров Барбадос Адель последовала за ним, и в этот период ее психическое состояние резко ухудшилось, она стала производить на окружающих впечатление человека, совершенно потерявшего связь с реальностью. Через шесть лет Адель привезли во Францию, она была помещена в психиатрическую лечебницу, где провела оставшуюся часть жизни.

Поскольку в данной статье анализируется фильм «История Адели Г.», а не реальная история болезни дочери Виктора Гюго, то прежде всего следует отметить, что в картине Ф. Трюффо с большой точностью показана история психического расстройства, которым страдала Адель Гюго; показано, как в течение ряда лет она постепенно теряла контакт с реальностью. Изабель Аджани удалось блестяще показать историю безумия талантливой женщины. За роль Адели актриса была номинирована в 1976 на премию «Оскар» (лучшая женская роль) и на премию «Сезар» как лучшая актриса (1976).

На протяжении всего фильма зрителю показывают две реальности: объективную реальность событий и фактов, и субъективную, искаженную, конструируемую героиней реальность. Контраст этих двух реальностей раскрывает эволюцию от вроде бы еще психически адекватной и страстно любящей героини к абсолютно безумной и агрессивной личности, способной на шантаж и обман. В фильме показаны три основных психических регресса героини. Первый регресс возникает после первой же встречи Альберта и Адели в Галифаксе, когда он прямо говорит о том, что не любит ее и просит вернуться во Францию. Однако она не принимает это, игнорирует; Адель отрицает это как реальность. За этим неприятием реальности следует то, что героиня начинает все активнее фантазировать и мистифицировать окружающих ее людей. После их второй встречи, во время которой Альберт уже значительно резче просит Адель оставить его в покое, возникает еще один психический регресс, она еще больше начинает уходить в придуманную ею историю, переходит к неадекватным действиям, а в итоге начинает шантажировать своего возлюбленного. Наконец, после третьей встречи Альберта и Адели следует еще более тяжелый регресс, героиня меняется физически, пренебрегает своим внешним обликом, становится неопрятной, разрывает помолвку Пинсона и дочери судьи и произносит: «У меня больше нет отца». Интересно, что отец и вся семья героини остаются за кадром, семейные взаимоотношения переданы через письма отца и дочери. И это не случайно, поскольку Адель проявляет эмоциональную жестокость по отношению к своей семье, психологически она отстранена от нее уже давно и отстраняется все больше и больше. А в итоге слова отца об умирающей матери, призванные вызвать сострадание, вызывают у Адель лишь холодное ожесточение.

Психологически тонко создатели фильма показывают образ Альберта Пинсона. Кажется, что этот образ прорисован довольно схематично, не раскрыт

характер, личностные особенности, специфические человеческие характеристики — это, на наш взгляд, результат продуманной режиссерской стратегии. На протяжении всего фильма показано бесстрастное красивое лицо Альберта, не выражающее эмоциональных состояний, поэтому зритель проактивно может наделять Пинсона как положительными, так и отрицательными чертами. Альберт может оказаться и аморальным человеком, и жертвой болезненной страсти психически нездоровой женщины, ни его личностные особенности, ни поведение не вносят существенного вклада в болезненную страсть героини И. Аджани.

Почему же Адель была так помешана на Альберте? Каковы причины ее любовной зависимости?

С точки зрения психиатрии, признаки любовной аддикции заключаются в следующем: непропорционально много времени и внимания уделяется человеку, на которого направлена любовная зависимость, мысли о «любимом» доминируют в сознании аддикта, становясь сверхценной идеей; процесс носит в себе черты навязчивости, сочетаясь с насильственностью, от чего чрезвычайно трудно освободиться. Личность находится во власти переживания нереальных ожиданий в отношении другого человека без критики к собственному состоянию. В итоге человек, страдающий любовной зависимостью, забывает себя, перестает заботиться о себе и думать о своих потребностях вне аддиктивных отношений, это распространяется и на отношение к родным и близким [2; 8, с. 516 сл.].

Важная деталь: на протяжении всего фильма Адель видит один и тот же сон, воспроизводящий сцену гибели ее сестры — Леопольдины. Эта повторяющаяся сцена, реальное мучительное воспоминание и трагическое событие — Леопольдина утонула во время медового месяца, когда Адели было 13 лет. Возможно, это сновидение тоже своего рода ключ к пониманию любовной зависимости, которой страдала Адель Гюго.

В психической жизни Адели, как персонажа фильма, очевидно, имелись серьезные эмоциональные проблемы и бессознательные конфликты. Психоаналитические исследования показывают, что любовные отношения во взрослой жизни основаны на ранних эмоциональных ситуациях, связанных с родителями, братьями и сестрами [3, с. 230–232; 11]. Возможно, Адель, имея наследственную склонность к психическим расстройствам, будучи травмирована преждевременной смертью Леопольдины, не была готова к здоровым отношениям: она бессознательно боится быть покинутой значимым объектом (как была раньше покинута сестрой), одновременно боясь и близости с ним. Видимо, для нее по этой причине так привлекательны недоступные объекты, и именно поэтому она подсознательно выбирает Альберта Пинсона — партнера, с которым она никогда не может быть по-настоящему близкой. Не исключено, что если бы Пинсон ответил Адели взаимностью, то эта страсть героини быстро бы угасла, и он бы не был ей столь интересен.

* * *

Два рассмотренных нами фильма — не единственные, где затрагивается проблема аддиктивного поведения, особенно остро звучащая в XXI веке. Кинематограф показывает ее в таких картинах как «Реквием по мечте» (2000, реж.

Даррен Аронофски), «Кокаин» (2001, реж. Тед Демме), «31 августа, Осло» (2011, реж. Йоаким Триер), «Нашествие варваров» (2003, реж. Дени Аркан), «Обжора» (2003, реж. Тьерри Бинисти), «Зал самоубийц» (2011, реж. Ян Комаса). В этих фильмах изображена природа самых различных зависимостей — от игромании до интернет-зависимости, от пищевой зависимости до алкогольной или наркотической. И если финалы этих произведений для главных героев различны, от благополучного завершения истории в результате победы самосозидания до трагического исхода в результате тенденции к саморазрушению, так же как различны они для Марианны, героини Катрин Денев, и для Адели, героини Изабель Аджани, то это — следствие реалистического изображения жизненных, психологических проблем средствами киноискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берган Р. Кино: Полная энциклопедия / пер. с англ. Т. А. Граблевской. М.: Астрель, 2008.
2. Короленко Ц. П., Дмитриева Н. В. Аддиктология: настольная книга. М.: ОППЛ, 2012.
3. Кляйн М. Любовь, вина и репарация. Психоаналитические труды. Т. 2. Ижевск: ERGO, 2007.
4. Кудрявцев С. В. Персональная киноэнциклопедия в 3 т. Т. 1. М.: «Издательские технологии ТВ», 2016.
5. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
6. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: Росспэн, 2007.
7. Плахов А. Катрин Денев. От «Шербурских зонтиков» до «8 женщин». М.: Kolonna Publications, 2005.
8. Руководство по аддиктологии / под ред. В. Д. Менделевича. СПб.: Речь, 2007.
9. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993.
10. Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / пер. с ит. В. Бернацкой, Н. Пальцева. М.: Вагриус, 2002.
11. Фрейд З. Я и оно. Труды разных лет. Т. 2. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 5–175.
12. Эльячефф К., Эйниш Н. Дочки-матери. Третий лишний? / пер. с фр. О. Бесоновой под ред. Н. Поповой. М.: Наталья Попова, «Кстати»; Изд-во «Институт общегуманитарных исследований», 2006.