

АНО ДПО «Институт Психологии и Психоанализа на Чистых прудах»

**Программа дополнительного профессионального образования
(профессиональная переподготовка)**

ТЕОРИЯ И ТЕХНИКА СОВРЕМЕННОГО ПСИХОАНАЛИЗА

Выпускная квалификационная работа на тему:

Психоаналитическая интерпретация романа Джона Фаулза

«Женщина французского лейтенанта»

Руководитель: Коротецкая А.И.

Выполнила: Юданова А.А.

Номер группы: ПА №8

Москва

(2023)

Содержание

Введение	4
Глава I. Природа творчества и сублимация. Теория	5
Сублимация - творец и публика. Образование символа, как динамическая основа процесса сублимации.....	24
Сублимация на субъективном уровне.....	25
Сублимация на интерсубъективном уровне.....	31
Глава II. Психоаналитическая функция романа как функция символизации.....	33
Время в романе.....	34
Викторианская эпоха как Сверх-Я	37
Голос автора, функция Я.....	39
Становление субъективности.....	40
Параноидальный шум.....	41
Истерический бэкграунд	43
Бисексуальность.....	45
Перенос вне клиники	46
Трансгенерационная передача травматического опыта	47
Антисемитизм, инаковость	50
Отец.....	51
Мать	52
Лайм.....	53
Язык и Родина как носители травматического опыта	56
Женщины Фаулза и героини его романов.	57

Элизабет	57
Елена	60
Сара, вторая жена.	63
Читательский перенос	63
Перенос книг на экран	64
Дьявол.....	64
Эксбиционизм.....	65
Гомосексуальность.	66
Сара, женщина французского лейтенанта	67
Бисексуальность, Я это Она	67
Чередование шизо-параноидной и депрессивной позиций в развитии сексуальности	69
Зеркальное отражение	70
Девственность.....	71
Эдип, прохождение через.	76
Женщина и мать, асимметричные отношения и трансформация женского образа.....	76
Восприятие первичного объекта шизо-параноидная и депрессивная стадии	78
Объект материнского желания.	80
Нехватка	81
Другой.....	81
Игра в прятки (fort / da)	81
Внутренний и внешний ландшафт.....	82
Разница полов	83
Подрывная функция женщины.....	83
Отцовская функция, третий	84
Аммониты, реликтовые окаменелости ракообразных моллюсков.	84
Секс и смысл у Фаулза	85
Заключение.....	86
Список литературы.....	87

Введение

Фройд взялся применить аналитические знания к исследованию художественного творчества и проделал почти детективную работу, реконструируя историю субъекта, обнаруживая закономерности психической жизни. Он первым стал относиться к творчеству и художникам, как относятся к пациенту и его психическому материалу. Он интересуется мемуарами Шребера, как если бы тот был его пациентом, тем самым еще более расширяя применение психоанализа.

Интерес Фрейда к изучению дневников, художественного творчества оказало огромное влияние на психоаналитиков, художников, философов и создало благоприятствующую, приветствующую установку для академического внимания и интереса к анализу творчества, как неклинической форме психоналитического исследования.

В работе будут развернуты психоаналитические концепты и идеи различных психоаналитиков, с целью проиллюстрировать их на примере речи Фаулза и многослойной структуры его романа, как свидетельство его психического функционирования.

В первой главе будут рассмотрены идеи и вклад Фрейда, Кляйн, Винникотта, Биона, Грина, Макдугалл, Анзье, Руссийона, касающиеся творчества и сублимации, с выборочным описанием теории раннего инфантильного психического развития, бессознательных фантазий, природы психических процессов. А также, будут сделаны некоторые обобщения о работе символизации, творческого восприятия, взаимообмена между писателем и читателями,

Во второй главе будет проведено неклиническое исследование сюжета, структуры романа “Женщина Французского Лейтенанта” (в дальнейшем ЖФЛ) и его связи с личной, задокументированной историей автора, Джона Фаулза.

Глава 1 Природа творчества и сублимация. Теория

“All creation is really a re-creation of a once loved and once whole, but now lost and ruined object, a ruined internal world and self. It is when the world within us is destroyed, when it is dead and loveless, when our loved ones are in fragments, and we ourselves in helpless despair—it is then that we must re-create our world anew, reassemble the pieces, infuse life into dead fragments, re-create life.”¹

— Hanna Segal

Начиная с Фрейда, психоаналитики проводят свои психоаналитические исследования посредством искусства, изучая формы и процессы символизации, связи между репрезентацией воспринимаемого мира и чувством, благодаря которому искусство вообще может быть искусством. Фрейд безусловно вдохновил многих продолжать двигаться в этом направлении

Фрейд показал, что захватывающее произведение искусства обязательно вовлекает нас в сложную умственную деятельность, которая включает в себя конструирующие, синтезирующие, интегрирующие, а также регрессивные процессы. В дальнейшем психоаналитики размышляют о том в какой степени интрапсихический субъективный опыт может служить моделью того, что по своей сути является интерсубъективным и публичным. Также психоаналитики задаются вопросами взаимоотношений телесности произведения и значения для автора создания символического продукта, как физического контакта между средой-публикой и телесной реальностью художественного произведения. Фрейд ввел понятие «сублимация» для обозначения изменения и мутации биологического инстинкта удовлетворения в преобразованную, уже влечениями, символическую вселенную.

Фрейд

Началом вклада психоаналитической теории в понимание процессов творчества стал анализ бессознательных процессов, сновидений, шуток и фантазий, прежде всего

¹ The Work of Hanna Segal. A Kleinian Approach to Clinical Practice: By Hanna Segal. New York by Jason Aronson. 1981. p 190

Эдипальных, вытесненных и запретных, также понимание работы горя и ранних нарциссических потерь.

Психические процессы, открытые и описанные Фройдом неразрывно связаны со всеми сторонами жизни индивида и групп. Созидание, изобретение нового, подразумевая интеграцию более раннего опыта, неразрывно связаны с работой горя и часто являются персональным решением при столкновении с трудными жизненными этапами. Работа горя борется с потерей, чувством брошенности и болью сепарации. Осуществляется идентификация с любимым и утраченным объектом, который писатель или художник оживляет с помощью своих персонажей, используя различные траектории либидо. Окончание произведения связаны с окончанием процессов сепарации, восстановления, когда вновь отвоевывается способность обратиться к миру опять.

Слова Фаулза после выхода романа ЖФЛ, где явно слышится состояние утраты орального объекта: *«Пять дней назад бросил курить. Думаю, это реакция на то, что последнее время надо мной взял верх случай. Моя мантра требовала: «Поступай иначе!» Я не тоскую по чисто физическому наслаждению от табака - запаху и так далее. Тяжело отказываться от сигареты как части себя. Провожу время в Лондоне без всякого удовольствия. У Элиз обычная осенняя депрессия, у меня синдром отсутствия никотина. Мозг, похоже, отказывается работать. Забываю вещи, нет уверенности, что я правильно складываю простейшие суммы, даже консервную банку трудно открыть. Очень странно — почти ушло прямое физическое желание взять сигарету и закурить, зато часто клонит ко сну, существование мое бесцельно, я рассеян... словом, оступел. Трачу зря время и одновременно ненавижу себя за это.»* (дневник, 18 сентября 1969), [27]

Сновидения совершают определенную работу по созданию нового баланса, парадоксальным путем, приобретению новых опор и созданию новых связей. Сновидения трансформируют скрытое содержание в явное содержание, а затем модифицируется вторичной проработкой. Психическая работа творчества имеет все признаки сновидения: фигуральная изобразительность, размещение повествования на внутренней сцене, необыкновенная изобретательность в прорисовках образов вытесненных желаний, смещение, сгущение вещей, слов, переход в противоположное.

Если работа горя или работа сновидений не удастся, если регрессия находит только пустоту, появляется риск развязывания деструктивных влечений вплоть до ухода из жизни и поиск убежищ в болезнях.

Книга Фаулза как будто иллюстрирует связь между истерическим симптомом и воспоминанием, обнаруженной Фройдом, в самой структуре романа легко понимаются психические процессы; переходы от одной психической сцены к другой, повторение, воспоминание и проработка.

Фаулз представляет нам материал книги в виде пространственной модели 1 топики, где легко обнаружить разделение мысли между тремя регистрами: сознательного, предсознательного и бессознательного. Структура произведения позволяет описать пути между этими различными регистрами, переходы, и даже в некотором смысле почти клинические наблюдения автора и терапевтическую практику. В книге время проецируется на плоский экран страниц, которые иллюстрируют Фрейдовское пространство как виртуальную модель, метафору, где разворачивается феномен априори и непрерывная игра трансформаций.

Фаулз был достаточно хорошо психоаналитически осведомленным человеком, и мы знаем из биографии Фаулза, что его отец проходил личный психоанализ в Германии. Руссийон², говорит о Шекспире: читая Шекспира, есть ощущение, что он был знаком с трудами Фрейда. В случае Фаулза, мы точно знаем, что он читал Фрейда, Юнга, Лакана а также самых влиятельных философов его времени, Сартра, Камю, Барта. Читая роман, сразу же возникают ассоциации с Фрейдовскими идеями и, собственно, с началом психоанализа - исследованием истерии.

Например, история Сары, женщины французского лейтенанта, главной героини книги очень напоминает пациенток Фрейда. Почтенный сельский доктор описывает случаи глубокой меланхолии практически словами Фрейда, и рассказывает последние достижения в области неврологии в отношении понимания истерического поведения женщин. *«Один из них заслуживает особого внимания. Это история молодой вдовы, если я не ошибаюсь, из Веймара. Муж, кавалерийский офицер, стал жертвой несчастного случая во время военных учений. Некоторое сходство, как видите, есть. Жена пребывает в глубоком трауре. Как и следовало ожидать. А дальше, Смитсон, это продолжается в том же духе год за годом. В доме запрещается что-либо менять. Одежда покойного висит в его шкафу, трубка лежит рядом с его любимым креслом, даже письма, которые пришли ему после смерти, лежат все там же... — доктор указал куда-то в сумрак за спиной Чарльза, — на том же серебряном подносе, нераспечатанные, пожелтевшие, год за годом. — Он умолк и улыбнулся: — Ваши аммониты не хранят подобных тайн. Но послушайте, что пишет о них доктор Хартман. — Он остановился перед Чарльзом и указательным пальцем как бы направил свои слова прямо в него. — Судя по всему, эта женщина пристрастилась к своей меланхолии, как морфинист к морфию.»* [26]

Сама структура романа похожа на структуру психического аппарата Фрейда, где присутствуют и бессознательное содержание - уровень рассказывания истории, основной повествовательной линии; сознательный уровень - вторичная обработка, попытка найти объяснения, соединить времена, создать смыслы; и собственно предсознательная работа - превращение чувств, мнестических следов в слова.

² Roussillon R., Richard III ou le crime à rebrousse-temps. // Электронный ресурс // URL <https://reneroussillon.com/creation/richard-iii-ou-le-crime-a-rebrousse-temps/> Дата посещения 18/05/2023

Структуру книги также интересно рассмотреть через призму 2-й топики, а именно как на работу инстанции Я, которая имеет бессознательные и сознательные части, репрессивные и регрессивные, где происходят процессы либидинальных инвестиций и дезинвестиций, непрерывный конфликтный процесс между Я, Сверх Я, и идеалом Я.

Фройд, подчеркивал невротические, истерические, фобические аспекты художественного опыта; целью его анализа художников была его потребность разработать и продемонстрировать психоаналитическую теорию, над которой он работал в то время.

В первую очередь это один из структурирующих фантазмов - Эдипов комплекс.

Также Фройд говорит, что и психотик и невротик используют сновидение, галлюцинации и творчество в соответствии с принципом удовольствия и как способ бегства от реальности.

Важное наблюдение Фрейда касается терапевтической функции искусства и бредовых конструкций

Фройд отмечал социально полезную функцию искусства, где творческий продукт вызывает отзыв внутри людей и приобретает ценность. Или - является объектом проекций и идентификаций.

Его мнение о связи бредовых конструкций и творчества прочно заняло место в истории психоанализа. Возможно, на Фрейда оказало влияние ортодоксальный иудаизм, где существует запрет на изображение человека. Фройд отмечал, что именно занятие творчеством позволяет художнику творить, а не болеть, то есть психотик и художник-невротик используют галлюцинаторные конструкции для самоизлечения. Оба, психотик и невротик для Фрейда открыто наслаждаются собственными мечтами, часто эротического происхождения, оказывая наркотический эффект, предлагая себе и другим замену реальности и бегство от нее. В то же время, исполняя свои желания, художник создает свой мир фантазии как маленький ребенок играет в катушку. Эту схожесть творчества и игры развивает М.Кляйн и Д.Винникотт, для которых творческая игра неразрывна связана с развитием способности восприятия реальности и необходима для человеческого психического благополучия.

В "Положение о двух принципах психической деятельности" описывается как искусство своеобразным путем достигает примирения этих двух принципов. Художник — это человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в области фантазии. Однако из этого мира фантазий он находит обратный путь в реальность, преображая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид действительности, который принимается человечеством как ценное отображение реальности. Таким образом, он становится действительно героем, королем, творцом, любимцем, каким он хотел стать, избавляясь от необходимости действительного изменения внешнего мира. Это ему удастся только потому, что другие люди, как и он

сам, испытывают то же самое недовольство от требуемого в реальности отказа, и потому еще, что это недовольство само есть часть реальности.

Фаулз: *“Нелепый вопрос от редактора одного из справочников типа «Кто есть кто»: каковы мои жизненные цели и достижения? Нелепый и вызывающий раздражение вопрос. Нужно ответить, но мне кажется естественнее, когда ты не можешь это сделать. Я написал: «Уйти от реальности и оказать в этом содействие другим людям».”*

Фрейд признает что кроме исполнения желаний искусство имеет и социальную ценность когда художник выполняет функцию радара ил эхолота трансформируя свои личные фантазии в продукцию, способную резонировать с публикой.

Фрейд развивает взгляд на художественное произведение как проживание Эдипова конфликта с ее идентификациями с соперником и с объектом любви. Здесь уместно вспомнить работу Фрейда о Шребере, где он исследует связь бреда с попытками само исцеления, находит в мемуарах судьи Шребера смысл и связность, структурирующую роль фантазий.

"он вел себя так, как будто был призван спасти мир и вернуть ему былое блаженство, но он не мог сделать этого иначе, как только превратившись в женщину"³

Анализируя текст Шребера Фрейд интерпретирует желание стать женщиной как психическую регрессию, связывая это желание с ранними нарциссическими стадиями. С точки зрения принципа удовольствия, можно говорить здесь и о галлюцинаторном удовлетворении желания Шребера, где галлюцинация вмещает в себя частичные объекты, и сама является объектом.

В работе «Моисей Микеланджело» интерпретации Фрейда предполагают отождествление Микеланджело со своей скульптурой. Сам Фрейд сначала идентифицирует себя с Микеланджело, чтобы увидеть, какова могла быть его конкретная мотивация, а затем предполагает, что скульптор, чтобы прийти к форме своего произведения искусства, должен отождествлять себя со своим произведением, Моисеем.

«Мне приходилось слышать от писателей, что техника повествования от первого лица – последний оплот романа в борьбе против кинематографа, ибо кинокамера с неизбежностью диктует взгляд со стороны – «от третьего лица» – на то, что происходит, как бы мы ни идентифицировали себя с тем или иным героем. Но вопрос

³ Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи З, З. Фрейд // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фрейд "Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи" \(Доктор Шребер\)](#)

о том, использует ли современный романист местоимение «он» или «я», существенного значения не имеет. Огромное большинство современных книг, написанных «в третьем лице» все равно «я-романы», где местоимение «я» весьма слабо замаскировано. Реальное «я» романистов Викторианской эпохи столь же безжалостно подавляется (из боязни писателей или писательниц показаться слишком претенциозными и т. п.), как – по тем или иным семантическим и грамматическим причинам – подавляется оно, когда повествование ведется и впрямь от первого лица.» Кротовые норы

В эссе о Леонардо да Винчи Фройд исследует внутренние конфликты художника, подавленные инфантильные тревоги и страхи, Фройд рассматривает их как проекции в его работы и материалы.

Используя главные темы фрейдовской эмансипации, Эдипальный сюжет, Фаулз оставляет своих главных героев без родителей. И Чарльз, и Сара потеряли сначала матерей, а потом отцов. Таким образом можно предположить, что для Фаулза роман это попытка или намек на восстановление родительской пары, но сначала ее нужно было разрушить, заставить исчезнуть.

Говоря об эдипальных идентификациях Фройд вводит понятие бисексуальности как первую стадию Эдипа, что отражается на анализе художественных произведений.

Фаулз вводит свою главную героиню Сару, женщину французского лейтенанта, как бесполое существо - It - оно. Интересно что само название книги обнаруживает в себе два пола: женщина и французский лейтенант. Можно рассматривать женщину внутри мужчины, или мужчины внутри женщины. Совершенно определенно, главный мужской характер романа, Чарльз смотрит на фигуру в чёрном, не понимая кто перед ним, испытывая при этом напряженный интерес. Это похоже на ранние инфантильные бисексуальные идентификации, когда естественным образом происходит отождествление ребенка с родителями обоих полов. Но существует еще взгляд объекта на субъект, который несет в себе своего рода касание и безмолвное определение пола ребенка. Взгляд Чарльза в начале истории не определен: ое если мы используем идею Фрейда об идентификации автора со своим произведением, то можно предположить о рождении образа Сары, как женщины которой хотел бы быть Фаулз, если бы он мог быть женщиной.

Фаулз знал, что его отец, будучи призванным в армию, закончил войну в Германии и оставался там некоторое время, где проходил психоанализ. Фаулз приветствовал психоаналитические идеи, был знаком с трудами Фрейда и Юнга, и использует свои знания

Фройд - Эдипальное чувство вины и влияние на творчество. Это общая точка во взглядах Фрейда и Кляйн. Кляйн развивает чувство вины в депрессивную позицию и желание репарировать объект.

По Фройд эстетическое удовольствие, которое мы получаем от произведений писателей, художников можно отнести к предварительному удовольствию, и что истинное удовольствие от литературы происходит от разрядки влечений в наших умах, снимая тем самым напряжение. Фройд говорит о нас как о получателях творческого сообщения, то есть объектах. Фройда больше интересовала динамика художественного содержания, событий, отдельных символов, их связь с биографией. Творчество рассматривалось в соответствии с принципом удовольствия, сновидения, фантазий и как часть терапевтического процесса, примирение с кастрационной функцией культуры и общества, таким образом Фройд видел в творческом процессе некоторую патологию, и называл художников невротиками.

Следующие поколения аналитиков внесли другие измерения в процесс творчества, более периферийные или находящиеся за границами патологии.

Кляйн

Кляйн, разработав собственную теорию, внесла значительный вклад в понимание психического функционирования, практически исключив сексуальность. Наиболее важные концепции: шизо-параноидная и депрессивная позиции, ее описание внутреннего мира и бессознательная фантазия. Фантазия рассматривается как мостик между сознательным и бессознательным. Ранние объектные отношения определяются взаимодействием реальности и фантазии.

Происхождение эдипальных фантазий Кляйн приписывает самому раннему детству, а в детской игре обнаруживает сложные системы фантазии и рассматривает игру как эквивалент свободных ассоциаций взрослых.

Кляйн пересмотрела значение символов, сам процесс формирования символов не только как процесс преобразования влечений, но и как механизм, ответственный за все искусство, сновидение и фантазию, и его роль в развитии ребенка. То есть больше внимания уделяется не то что находится в фантазии, а что собственно творческая деятельность обозначает для автора и переживание для зрителя. Кляйн предложила рассматривать творчество как череду процессов репарации, игры, и бессознательной фантазийной активности. Это место соприкосновения с Фройдом - связь между эстетическим чувством и моральным чувством, Эдипова вина и потребностью в репарации объекта.

Клян делит функционирование и формирование психических процессов на две стадии - шизо-параноидная и депрессивная, мир частичных объектов, идеальных и преследующих, и мир, где объект объединяется и становится обладающим и хорошими и плохими качествами. Теперь, страх преследования оборачивается страхом потери любимого объекта, и начинается цепочка садистических фантазий угрожающих разрушить и расчлнить объект внутренний и внешний. Согласно Кляйн, ребенок имея память о хорошем объекте, будет испытывать чувство вины за разрушение объекта в фантазиях, после чего наступает следующая фаза - появляется желание избавиться от

чувства вины и восстановить потерянный, поврежденный или разрушенный объект. Она указывает, как эти внутренние фигуры детского мира образуют своего рода нарратив, полный преследователей, внушающих страх и подвергаемых нападкам, который разыгрывается на внутренней сцене и переносится вовне, в форме игры. В этот период происходит разделение внутренней и внешней реальности.

Джон Фаулз. Дневники (1965-1972): «Часто, когда я начинаю работать над новым произведением, у меня складывается абсурдное впечатление, что жизнь подсовывает сюжеты, которые мне уже знакомы.» [27]

Поэтому Кляйн считает, что художественная деятельность как восстановление внутренних и внешних объектов, создание собственного мира, по сути репаративная и поэтому не может рассматриваться как патологическая, регрессивная или невротическая. Из этого можно сделать вывод, что художник всегда страдает депрессией, и может выносить тревогу, так как творческий процесс становится возможен на депрессивной стадии. Художник не смешивает внутреннюю и внешнюю реальность, в отличие от психотика. Несмотря на то, что художник уходит в свою внутреннюю реальность, он способен более остальных отправлять свои творческие послания зрителям и соответственно возмещать ущерб не только своим внутренним объектам, но и внешнему миру.

Фаулз многократно и ярко описывает в своих интервью, дневниках и рассказах об образе главной героини, который появился у Фаулза ещё до написания романа. Это вполне соответствует маниакальной и депрессивной фазам: страх преследования чередуется со страхом потери, чувством вины за воображаемое разрушение и наконец непреодолимое желание возмещения и репарации любимого объекта:

«Так что я попытался игнорировать и этот образ, но он возвращался снова и снова. Мало-помалу его визиты прекратились. И тогда я стал сознательно вызывать его в памяти, пытаясь проанализировать, построить некую гипотезу о том, почему он обладает такой притягательностью. В нем крылась тайна, загадка. Он был смутно романтичным. К тому же, возможно, в силу этой романтичности он, казалось, не принадлежал сегодняшнему дню. Женщина упрямо отказывалась неотрывно глядеть из окна накопителя какого-нибудь аэропорта; это должен был быть только такой вот старинный причал... а так как я, по случайности, живу недалеко как раз от похожего причала, так близко, что могу видеть его от дальнего конца собственного сада, то он вскоре и превратился в тот самый старинный причал. У женщины не было лица, в ней не было и особой сексуальной привлекательности. Но она явно принадлежала к Викторианской эпохе и, поскольку я всегда видел ее вот так, статично – маленькая женская фигурка на дальнем плане, всегда обращенная ко мне спиной, – казалась упреком Викторианской эпохе. Отверженной. Я не знал, какое преступление она совершила, но мне захотелось оберечь ее, защитить. То есть я

почувствовал, что влюбляюсь в эту женщину. В ее позу. Или в ее позицию. Я не знал, во что именно.»⁴

«Все началось месяцев пять-шесть назад с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все. Этот образ возник в моем воображении утром, я еще не вставал с постели, был полусонный. Он не соотносился с каким-либо реальным впечатлением ни в моей жизни, ни в искусстве, во всяком случае, я ничего подобного припомнить не могу, хотя смолоду собираю малоизвестные книги и забытые гравюры, мусор двух или даже трех прошедших веков, осколки чьих-то давних жизней. Думаю, это создает во мне нечто вроде тайника, замкнутого и весьма насыщенного внутреннего пространства, откуда подобные образы могут просачиваться на берег сознания.»

Уилфред Бион считал, что существует постоянное колебание между параноидно-шизоидной фрагментацией и депрессивной реинтеграцией, что является необходимой частью жизни и творчества. А способность выносить психическую боль играет решающую роль в формировании мышления.

Кляйнианская эстетика и понимание творчества упоминается в статье “Ситуации инфантильной тревоги, отраженные в произведениях искусства и творческом импульсе”. В развитии ребенка страх перед нападающей матерью уступает место страху потерять настоящую, любящую мать. Примечательно что в этой короткой статье Кляйн показала, как произведение искусства может ярко изобразить динамику внутреннего мира и бессознательную фантазию без обращения к знанию личной истории художника.

В работе «Зависть и благодарность» (1957) утверждается, что первым объектом, проявляющим творчество, является кормящая грудь, а также описывает пагубное влияние чрезмерной зависти на творчество.

Применяя теорию Кляйн, можно сказать, что объект искусства, в моем случае - литературное произведение, роман Фаулза - заполняет «пустое пространство» холста - бумага, но и что внутренняя пустота героини Сары (отсутствие французского лейтенанта, депрессия, горе по умершему отцу, кастрационная тревога) была проработана Фаулзом (путем идентификации) через акт литературного творчества, где пустые листы бумаги, исписанные словами является одновременно заполняющим или кормящим пространством.

Бион

Расширение идей проективной идентификации не только как эвакуацию фрагментированных частей, но и как средство коммуникации, которая способна воздействовать и влиять на получателя сообщения и менять его.

⁴ Д.Фаулз, Кротовые норы, 2004 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/102663/read> Дата посещения 18/05/2023 <https://flibusta.is/b/92620/read>

Теория мышления и творчества, контейнер и содержимое

Родительская пара, как эдипальная, рассматривается как соединение двух внутренних объектов, не только вызывающих зависть, но и как оплодотворяющие все внутреннее пространство, что является основой для творчества. Прототип физических телесных процессов пары, сексуальность, повторяющиеся действия воплощаются в переживание мыслей, мыслей в слова. Слова являются активностью, связываются между собой, связь устанавливает смысл и целостность объектов. Эта отсылает к контейнеру и содержимому, сосок во рту, пенис во влагалище. Атака на связь всегда направлена на разрыв внутренней родительской пары, ее уничтожение и искажение смысла.

Контейнер и контейнируемое - в описании Биона это собственно модель мыслительного аппарата, на который воздействует колебание шизо - параноидной и депрессивной позиций. Эти колебания и взаимозависимость процессов фрагментации и интеграции являются неотъемлемой частью творческого процесса.

Фаулз говорил в интервью, и в дневниках, что образ ЖФЛ впервые пришел сразу после пробуждения, еще лежа в кровати. Этот образ женщины в черном стал преследующим, и позже был помещен в книгу, как в контейнер. Этот образ, вначале, дезинтегрированный, Фаулз развивал и интегрировал практически во всех своих романах.

Говоря о творческом мышлении, Бюн предлагает смотреть на фрагментирование шизо параноидной позиции как необходимый этап для растворения контейнера, демонтаж прежних идей, своего рода катастрофы и развала, с целью пересборки и восстановления нового набора мыслей, идей, что является уже частью депрессивной позиции.

Навязчивый, преследующий, возбуждающий образ Сары можно сравнить со сновидением, которое структурирует и связывает прошлое и настоящее, внутреннее и внешнее, где не понятно то, ли оно следствие, то ли оно причина этих связываний. По Биону, это пример идеи или образа, позволяющую создать новую психическую конструкцию, перейти от шизо-параноидной фрагментарной, преследующей позиции к депрессивной, через собирание, переформулирование, и придание новой формы себе и объекту.

Фаулз и после написания книги продолжал работу по связыванию, визуализируя образа Сары, искал следы Сары в далеком прошлом, как будто переживал то, чего на самом деле не было:

Из дневника (или кротовые норы)

«Чарли стал законченным маньяком — целиком сосредоточен на живописи. Мы остановились в Солсбери, где пережили настоящее потрясение. В одном магазине торговец сказал, что у него дома есть Россетти — не для продажи, но он готов показать нам картину. Это был портрет девушки типа Сиддалл, написанный в 1868 году; у нее каштановые волосы, она смотрит вдаль — это новая женщина. Глядя на картину, я пережил «странное ощущение: мне показалось, что на ней изображена Сара Вудраф — она была дома у Россетти, он ее нарисовал, и вот теперь она предо мною.»

Бион считает моделью всего творчества процесс накопления и притяжения и наделение смыслами разрозненных, хаотических элементов вокруг одного элемента с высокой эмоциональной нагрузкой, избранного факта. Фройд говорил о влечениях которые заставляют делать психическую работу, Бион говорил о мышлении как вынужденной активности в ответ на давление мыслей.

Альфа функция

Мать способна не только контейнировать младенца, принимать его проекции, но и возвращать его психическое содержимое в трансформированном и доступном для присвоения младенческие страхи и ужас. Альфа-функция относится к способности создавать смысл из необработанных сенсорных воспринимаемых данных, которые он назвал «бета-элементами».

«Грезы» матери — это ее альфа-функция, представляющая собой способность изменять напряженность и тревогу своего ребенка. Мать и ребенок образуют «мыслящую пару», которая является прототипом мыслительного процесса, продолжающегося развиваться на протяжении всей жизни.

То есть писатель, художник, музыкант осуществляет для своих бета элементов, или сырых идей, мыслей материнскую, контейнирующую и трансформирующую альфа функцию. Или, сравнивая с процессом пищеварения, фрагменты, бета элементы, пригодные только для проецирования, видоизменяются, перерабатываются и становятся буквально кормящими - “пищей для ума”, “пиром для глаз”, “бальзам для души”. Эту работу создатель проделывает для себя и для нас: продукт творчества является продуктом обмена и трансформации с внутренней и внешней средой и буквально становится объектом питающим, целостным и приносящим в денежном эквиваленте.

Внутреннее пространство книги в концепции Кляйн можно рассматривать как модель материнского тела, первоеместилище, в которое писатель проецирует свою любовь или ненависть.

Герои романа и в особенности необыкновенно поэтичные и детально описанные описания природы воспринимается как ряд очень конкретно ощущаемых и присутствующих объектов. Сам сюжет романа разворачивается с отчетливо наблюдаемыми фазами шизо-параноидной и депрессивной позициями, с их чередованиями фрагментированных образов и восстановлением правды, целостных объектов.

Согласно Биону роман можно рассмотреть не только как проекцию авторских частичных объектов в тело романа и соответственно зрителям, но и как коммуникацию, по примеру отношений младенца и матери. Первичным символизируемым действием является прототип кормления матерью, где она являетсяместилищем, которое ребенок интроецирует. Бион считает связь грудь - младенец прообразом всего мышления и творчества, «мыслящая грудь» становится для младенца началом интеграции и генератором смыслов, а прототипом избранного факта является сосок (образ, мысль), вокруг которого происходит процесс наделения смыслом и персональным значением. Избранный факт — это внутренний объект, в

романе Фаулза это несомненно яркий, соблазнительный, пугающий, обнадеживающий образ ЖФЛ. Как любой объект, она подвержена трансформации с фрагментированного (нет пола, причудливая одежда, не то мужская, не то женская, стоящая одиноко и собирающая взгляды и разговоры), находясь еще в размытой, незавершенной форме, в форме фантазии, сновидения или воспоминания во все более завершенный образ, организуя вокруг себя внутреннее пространство книги, выстраивая всю систему координат произведения.

Также Блонделло полагает что творец обладает «негативной способностью» или, по Винникотту, способен удерживать парадокс, не разрешая его посредством бегства от себя, или, по Фройдю выдерживать амбивалентность, терпимость к фрустрации. Автор знает свои ограничения, и поэтому не оторван от реальности, но имеет доступ к своим бессознательным фантазиям и образам, действуя вместе с ним заодно.

Винникотт

Концепция переходного объекта, переходного пространства, первая символизация. Переходным пространством, согласно Винникотту является все сфера культуры, а творчество взрослых это продолжение детского творческого восприятия которое поощряется первичным окружением. В процессе созидания переходного объекта матери поощряют игры своих детей с избранными, эмоционально инвестированными предметами, тем самым способствуют постепенному отказу от иллюзии слияния и всемогущего контроля. Переходный объект создается благодаря преодолению промежутка между Я и не-Я, при этом объект сохраняет качества внешнего, реального, первоначально материнского, “найденного” и одновременно совершается временный и активный отказ от сознательного контроля Я, используя особый вид внимания и восприятия и нагружая объект фантазиями “созданный”. Таким образом переходный объект или переходное пространство можно описать как то место, где границы между собой и миром ощущаются как более подвижные. Можно считать переходный объект это творчество Я, отражающее темы смерти и жизни, свободы и запертости, сепарации и слияния, то есть все, что действует внутри Я.

Для того чтобы выделить переходный объект, ребенку необходим первоначальный опыт иллюзии полного слияния с окружающей преданной (материнской) средой, опыт смешения и “владения” не-Я. После чего психика младенца научается различать то, что является им самим, и тем, что является внешним. Первым опытом создания иллюзии и наделения ее смыслом (почти поэтическим опытом), для младенца является отношения с материнской грудью, которая ощущается как то, что появляется тогда, когда ему нужно, тогда когда он “создает” грудь.

В искусстве происходит взаимное взаимодействие с особыми качествами выбранной среды: литература, музыка, визуальные искусства. Среда, выбранная художником, в той или иной форме играет роль первичной адаптируемой и адаптирующейся среды, как и игрушки в детстве.

Писатель, художник создают переходные объекты, и исследуют их как пространство между, или как встречу себя и другого. Творческие процессы используют наборы резонансных образов, воспоминаний, моментов опыта, снов, страхи утраты и страхи оказаться покинутыми, встречи с тревогой, разочарованием и надеждой на успех.

Можно смотреть на книгу, как на тело, наполненное словами, имеющее определенные лимиты, в пространстве и времени (определенный, измеряемый объем, неизменяемое количество слов, начало и конец истории и т. д.). Книга как среда контейнирующая и держащая, облегчающая Фаулзу поиск и открытие своих частей Я, «мать носит ребенка, но ребенок должен присматривать за матерью, чтобы она неслась его.»

Книга как объект, с которым у автора есть отношения (добавить слова Фаулза о том, что если кажется, что эта часть романа самая лучшая, то ее определенно стоит выбросить). Книга, имеющая материальное воплощение, листы бумаги, ручка, слова, чернила, скрип ручки, тактильное ощущение от бумаги и удовольствие от процесса письма, поиск и рождение слов, смыслов, сюжетов, событий, описания словами природы, героев, как касание реальное, как обрамление скульптуры, как коллекционирование ракушек моллюсков. Фаулз находит точные словесные конструкции и вот уже перед нами разворачивается фиксированное прошлое, когда-то живое. Чем не переходный объект?

Фаулз высоко ценил сад отца, и сам стал страстным и терпеливым садоводом. Его слова, описывающее сад отца и свой собственный, постоянные возвращения мыслями и чувствами в романах, дневниках, воспоминаниях к образу сада, позволяют рассмотреть сад как переходный объект, связь с внешними объектами, родительской парой: *«Это многоуровневый сад с террасами и заповедными местечками; он кажется больше своих десяти акров. Меня не раздражает его теперешний вид. Сколько замечательных вещей здесь можно сделать и открыть! Он похож на большую игрушку. Однако хочется, чтобы здесь была Элиз. Жаль, что нельзя разделить с ней радость от проведенных здесь первых дней.»*

В акте творчества происходит ослабление границы между собой и миром — сопровождающееся временным ощущением слияния и единства. А также происходит процесс дифференциации, разделения субъекта и объекта. Эти движения перемещаются и разворачиваются между различными топическими областями, бессознательным, предсознательным и сознательным. Этот же процесс, наблюдается в аналитической работе. И эти же процессы наблюдаются в процессах символизации.

У Кляйн “фантазия” — это бессознательное психическое образование, имеющая преимущественно внутреннюю природу, структурирующая внутреннюю реальность. У Винникота, переходный объект является фантазией, относящееся и к внутреннему, и к внешнему миру и является третьим, потенциальным пространством, где ребенок впервые начинает играть, использовать символы и в конечном итоге учится участвовать в культуре. Искусство, игра, психоанализ, религиозный опыт являются мостом, помогающим установить связь между внутренним и внешним, как Фрейдская фантазия соединяет бессознательное и сознательное.

Кляйн смотрела на искусство как на деятельность по возмещению ущерба объекту, Винникотт уделял внимание не только художественному продукту и его содержанию, но и собственно акту творчества. В «Игра и реальность» он расширяет и разделяет творчество как тип психической деятельности от произведений искусства. Все, что происходит с человеком (опыт проживания), и все чем занимается человек, является творческим. Об этом же пишет Р.Руссийон⁵, называя нашу креативную способность - фундаментальной. Исключениями являются случаи, когда текущие факторы окружающей среды, подавляют творческие процессы.

Первичное творчество является необходимым предварительным условием для всякого значимого опыта. Объект искусства — это то, что стоит между автором и нами. По Винникотту, любые вещи могут быть творениями: если они несут в себе значимый опыт, то они принадлежат бытию.

С точки зрения Винникотта нет реальной разницы между творчеством, связанным с приготовлением пищи, напеванием, рисованием и удовольствием от ощущения тела, то есть опытом повседневности. Это зона отдыха от для всех нас, вовлеченных в бесконечный, длящейся всю жизнь задачи: различение и связывание внутренней и внешней реальности.

“Переходный объект не «уходит внутрь», и чувство по отношению к нему необязательно подвергается вытеснению. Не забывается и не оплакивается. Оно теряет свой смысл, и это потому, что переходные явления распространились на всю промежуточную территорию между «внутренней психической реальностью» и «внешним миром» как воспринимающееся двумя людьми совместно, т. е. на все культурное поле.”⁶

Винникотт расширяет понимание и значение искусства как переходного интересубъективного пространства и как инструмент дифференциации внутри социальной группы: “иллюзии, которые во взрослой жизни являются неотъемлемыми составляющими искусства и религии, а также становятся признаком безумия, когда человек слишком сильно давит, «играет» на доверчивости других, побуждая признавать и разделять иллюзии, которые не являются их собственными. Если мы признаем иллюзорный опыт, то при желании собравшись вместе, мы сможем разделить на группы на основании сходства нашего иллюзорного опыта. Это и есть естественная основа возникновения групп среди человеческих существ.”

Эти мысли дополняют предложение Биона делить людей на группы, объединенных и структурированных иллюзиями определенными иллюзиями.

Смысл художественного произведения ищется и находится в психическом пространстве автора, которое способно вызвать у зрителя, читателя соответствующее

⁵ Roussillon R., Besoin de créer. 2011 // Электронный ресурс // <https://reneroussillon.com/creation/127-2/> /Дата посещения 18/05/2023

⁶ Игра и реальность, *Дональд В. Винникотт*, 1971, //Электронный ресурс // URL [□□ Игра и Реальность. Винникотт Д. В. Читать онлайн - Bookap.info](#)

психическое состояние. Психический механизм, ответственный за передачу значения осуществляется бессознательной фантазией. Но зритель или читатель должен обладать необходимым внутренним ухом, чуткостью, чтобы иметь возможность воспринимать так, как хочет автор и извлекать значение бессознательной фантазии, вокруг которой объединяются группы людей.

Видение и понимание матери как зеркальной функции дополняет концепцию Лакана о стадии зеркала. Шпиц в своих наблюдениях за младенцами “Первый год жизни ребенка” устанавливает связь между лицом и глазами матери и грудью. Первое - зрительный контакт с матерью, ее лицо становится более надежной связью и подтверждением непрерывности восприятия объекта, чем восприятие груди ртом, который может быть потерян. Если потерян (временно) оральный объект - грудь, это не гарантирует потерю матери, так как она устанавливает связь с младенцем взглядом. Винникотт пишет о моменте, когда ребенок осматривается вокруг себя в поисках лица матери и смотрит ей в лицо, он видит самого себя. Материнский взгляд как инструмент интеграции и конструирования себя младенцем. Ребенок может потерпеть неудачу, если видит пустоту, депрессию или запрос матери на коррекцию ее собственной неудачи развития, связанной с ее матерью. Основное, главное изменение происходит в отделении от матери, когда ребенок начинает воспринимать ее как часть внешнего мира. Какое зеркало ребенок встречает? Другими словами, мать смотрит на ребенка, и то, как она выглядит, связано также с тем, что и кого она видит в своем младенце.

“Когда я смотрю, меня видят, а значит, я существую. Теперь я могу позволить себе самому смотреть и видеть. Теперь я смотрю на мир творчески, и то, что я постигаю внутри, я и воспринимаю извне тоже”- Винникотт. Происходит двусторонний обмен и признание. Или другое: *«До какой-то степени я могу понять, почему удачливые художники часто деградируют: они перестают многого от себя требовать, потому что в этом нет больше необходимости. Они видели бездну, видели ужасное отражение в зеркале, свое подлинное «я»; альтернатива — либо вновь обрести цепи, либо погрузиться в вечную скуку.»* Джон Фаулз. *Дневники (1965-1972)*[27]

Другими словами, применительно к творчеству, мы можем рассматривать творческий продукт, как то лицо и то восприятие, которое отражало младенца.

Изображение, описание человеческого лица, которое автор воспроизводит в своих произведениях, касаются самых ранних до вербальных переживаний, и также трансформирует их. Холст или бумага, пустые или наполненные, могут становиться заменой идеальной, желаемой, внимательной и принимающей матери, с которой воспроизводится взаимный контакт, модифицирующий, реконструирующий, травмирующий и т. д. В своем акте творчества художник создает произведение с функцией того зеркала, которое способно обеспечить связь, произвести обмен сообщениями, которые возвращают его части себе, в попытках само интеграции.

Д. Анзье

Анзье подхватывает и развивает идеи Фрейда о телесном Я и продолжает исследовать литературное творчество как проявление нашей телесности, а значит фундаментальной способности, основанной на необходимости.

В *Le Corps de l'œuvre*, он выделяет 5 этапов творчества:

- переживание состояния удивления, творческий захват
- осознание бессознательного материала
- установление формы, декодирование
- выбор материала и связывание, наделение его телом
- поиск нужных деталей, редактирование и работа со своим объектом

На каждом этапе присутствует своя динамика, экономика и сопротивления.

1. Стать творцом, это значит позволить в определенный момент, который всегда определяется постфактум, частичную, внезапную и глубокую регрессию Я. Часть Я, которая частично отпускается из-под контроля, способна зацепить и возвратить из этого регрессивного состояния бессознательный, подвергшийся процессам вытеснения материал. Этот материал обрабатывается предсознательной структурой. Адье называет этот момент кризисом, где может произойти интенсивная и изнуряющая инкубационная работа или не произойти ничего. Во время этой фазы сознание остается активным и наблюдающим. Происходит расщепление на два регистра, состояние иллюзии и состояние эхолота, когда часть психики спит и другая пробуждается. Адье говорит об управляемой регрессии. И весь процесс напоминает работу ребенка по созданию переходного объекта. В Я всегда есть часть, которая остается в сознании, сохраняя нейтральное восприятие всего что приходит из глубин бессознательного, и это отличает творчество от психоза. Это похоже на основное правило психоанализа: говорите все что приходит к вам в голову, что бы это ни было. Сам Фаулз пишет об этом так: *«Этот столь многим чреватый (отнюдь не в буквальном смысле!) женский образ явился ко мне в то время (осенью 1966 года), когда я уже добрался до середины одной книги и планировал написать три или четыре других вслед за ней. Так что он возник словно помеха на пути, но помеха такой силы, что вскоре вся ранее задуманная работа стала казаться посягательством на главное дело моей жизни. Когда пишешь, нельзя пренебрегать таким неожиданным всплеском вдохновения, как в той работе, которую делаешь в данный конкретный момент (незапланированное развитие характера, случайно возникший эпизод и т. п.), так и в писательской работе в целом. Следуй за неожиданностями, бойся твердого плана – вот правило, которого нужно держаться.»*
2. На этом же этапе творческой работы часто мешают торможения, сопротивления, чувство стыда и страхи и поэтому одиночество уступает место для встречи с собеседником, кем Флисс являлся для Фрейда. В этот момент творцу нужен

поддерживающий объект, доверенное лицо или группа лиц. И здесь Анзье замечает роль «творческой группы», символического внимательного «друга», как поддерживающая любые заблуждения творца. Таким образом в этой фазе проявляется расщепление объекта на плохой и хороший, где внутренний объект или внутренняя публика оказывается чрезмерно строгой и осуждающей, а внешний объект - поддерживающее лицо уравнивает садистическое влияние внутреннего. Фаулз: *«Элиз в Лондоне; я предоставлен самому себе, живу в своих владениях; погода необычно хороша для Англии — на небе ни облачка, зацветают розы. Я много брожу, бездельничаю, но на самом деле не в восторге от прекрасной погоды. Люблю отдельные хорошие денечки, но долгие лучезарные периоды вгоняют в депрессию, посещавшую меня и на Эгейском море, да и сад жаждет дождя. Одиночество — сродни жене. В наше время с моим поляризованным сознанием невозможно счастливо жить в одиночестве. Это плохо на мне сказывается: ничто не обуздывает мое воображение, оно растекается, не сосредоточиваясь в работе над «Разнузданными» Джон Фаулз. Дневники (1965-1972)*

3. Затем наступает очередь идеального Я, под контролем которого происходит превращение активного уникального, до сих пор игнорировавшегося, эксцентричного бессознательного материала в творческий продукт. С точки зрения сообщения, Я получает его в зашифрованном виде, дешифрует его, привлекая все доступные данные внешней и внутренней реальности. Это расшифровывание и есть порождение нового, придание новой формы и смысла конкретному бессознательному материалу, разворачивая его в координатах времени и пространства. Именно на этом этапе блуждающие мысли, идеи и образы фиксируются и обретают форму и в словах. Анзье говорит об адекватности декодирования к материалу, и в этом существенную роль играет тело, как связующее и опорное звено. То есть произведение выстраивается таким образом, чтобы психические процессы были вписаны в тело. Телом является произведение. «Нарциссизм, или «пигмалионизм», – весьма существенный порок, которым должен обладать каждый писатель. Персонажи (и даже ситуации) подобны детям или возлюбленным: их нужно неперестанно ласкать, выслушивать, тревожиться за них, наблюдать, восхищаться ими. Все эти неизбежные занятия утомительны для их активного партнера – писателя, и только что-то сродни любви может дать ему необходимую энергию.»
4. Это производит захват бессознательного материала, что может придавать галлюцинаторную форму и тогда тело, как граница Я, вносит свой вклад в держание формы. Анзье сравнивает эти галлюцинации с нормальными галлюцинациями, описанными Фрейдом в «Конструкциях в анализе» Эта работа по конструированию произведения представляет собой постоянное формирование компромисса, которое может осуществляться только при активной поддержке Сверх-Я” Авторский стиль повествования, метафоричность проявляют свою индивидуальность, как и в работе сновидения, при его пересказе или воспоминании. Сверх-Я допускает компромиссы, чтобы составить, организовать элементы нового тела (творческий продукт, как ребенок), где соединяются бессознательное художника и требование идеала Я с телом произведения (материя, из которой сделана обработанная форма, например, литературный язык). «Когда семя дает росток, разум и знания, культура и все

остальное должны приняться за дело и взрастить его. Нельзя созидать мир, повинуюсь жгучим инстинктивным порывам, – для этого нужен холодный опыт...Создание первого наброска и его переделка настолько разнятся меж собой, что, кажется, едва ли могут принадлежать к одному и тому же виду деятельности. Я никогда не занимаюсь «изысканиями» – поисками реалий, пока не закончен первый набросок: самое важное, с чего следует начинать, – это непрерывный поток, рассказ, повествование. В этот момент опираться на материал изысканий – все равно что плыть в смирительной рубашке.» [29]

5. В это время писатель оказывает поддержку своему творчеству, и его работа больше похожа на редактирование с глобальными задачами. Воображаемая публика ретранслирует внутреннего получателя и ценителя, внутреннюю фигуру, которая поддерживает, а иногда удерживает или наблюдает за творцом.

Например:

«Ты не пишешь ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чем кто-то из них написать не смог». Или: «Не забывай об этимологии слова «novel»: оно означает «нечто новое». Роман должен как-то соотноситься с «сейчас» писателя, так что не пытайся притворяться, что живешь в 1867 году. Или сделай так, чтобы читатель точно знал, что это притворство».

«Вся радость — в самом сочинительстве. Это правда, но чувство, часто переживаемое мною в последнее время, — якобы все написанное моей рукой должно иметь значение и ценность только потому, что это написал я, — ложь, порожденная все той же истиной. Я поверил, что «Коллекционер» — хороший роман: ведь все это говорили. Теперь мне не так важно, хорошей или плохой называют мою книгу; «Волхв» существует, и уже в этом его оправдание. Раньше я просто писал, теперь у меня есть на это право. Можно с полным основанием считать такой взгляд свидетельством атеросклеротического синдрома; но растение нельзя отделять от почвы, в которой оно произрастает. То, что можно принять за самомнение, — всего лишь принятие судьбы, сознание своей неповторимости. », дневники, 8 мая, 1966. [27]

Творец проходит через этапы защиты, принятия и отбрасывание своего материала, перед давлением Сверх-Я. В его задачу входит удовлетворение требований внутреннего объекта, движение получить его одобрение. Так же в этой фазе активизируются чувство вины и стыда, которые в конечном итоге передаются читателям, зрителям. Требуется определенная работа по отделению себя от произведения, некоторой дезинвестиции и способность его завершить. Предоставить ему шанс жить собственной жизнью. Если рукописи хранятся в ящике стола, значит процесс завершения и сепарации не окончен.

Какова бы не была творческая работа, все писатели проходят через эти фазы, меняя свое психическое состояние, и психическую экономию. Не все люди обладают достаточно подвижной психикой, чтобы пользоваться разными диапазонами

функционирования, не соскальзывая в психоз, не все могут пройти все стадии от начала до завершения, “это предполагает известную свободу игры между хорошо дифференцированными и хорошо поддерживающими психическими подсистемами”.

Автор и читатель, зритель или слушатель совершают психическую работу, в котором задействованы их тела, как первая и самая близкая материальная реальность. Загадка произведения, бессознательное автора, его репрезентации и аффекты оказывают эффект на бессознательное публики, независимо от разделяющего расстояния и времени создания.

Анзье пишет, что возможно структура произведения, отражение психической структуры автора, специфики его функционирования, защит, пробелы в “оболочке” или Я, оказывают на читателя большее воздействие, чем сам материал произведения. Он не разделяет точку зрения Фрейда на творчество, как на прояснения бессознательных фантазий, с учетом биографических данных. Он предполагает, что не детские эдипальные фантазии составляют своеобразие произведения, а 1) работа, проделанная над произведением и 2) стиль, как следствие этой работы. Стиль является продуктом предсознательного, и, следовательно, несет в себе также следы телесных переживаний.

Анзье описывает отцовские и материнские функции в отношении творчества. Чрезмерная и сверхстимулирующая материнская любовь может предрасполагать ребенка к повышенной чувствительности и так же к творчеству. Не об этом ли говорил Фрейд, когда описывал свои отношения с матерью, в которых он ощущал себя первым и самым любимым ребенком? Для творческого действия, чтобы оторваться от матери необходима связь с отцом. Анзье называет вдохновение первым шагом в создании творческого произведения, как символ первого вздоха младенца при отделении от материнского тела. Каждое произведение, даже самое абстрактное, пронизано телом творца, его бессознательным содержанием.

Анзье разделяет идею Фрейда о первичной идентификации с отцом и с необходимостью творца идентифицироваться с продуктом творчества. Создатель должен сначала найти символическое родство с предшественниками, а потом разрушить его. Фаулз: *«Разрываюсь между желанием писать, как англичанин и, напротив, восстать против такой манеры.»*

Этот процесс напоминает любовную прелюдию, а достижение успеха, денежного вознаграждения можно сравнить с оргазмом.

Фаулз в начале каждой главы цитирует своих любимых поэтов и писателей Викторианской Англии, идентифицируясь с ними и вписывая их в свою собственную “наследственную” конструкцию.

Для меня Гарди в прозе — как Клэр в поэзии; в каком-то смысле (здоровомыслящие академические критики, у которых в руках гораздо больше фактов, чем у меня, назовут это всего лишь тщеславием) я чувствую, что эти двое мне ближе, чем кто-либо из живущих, кроме самых близких, — что-то вроде перевоплощения в обратную

сторону: я продолжаю жить в них, а значит, живут и они. У Клэра есть великое стихотворение, написанное им в приступе безумия («Песня последнего дня»: «Был день, ужасный день»), оно не дает мне покоя, словно я сам написал его. Постоянно возвращаюсь к нему, читаю снова и снова — точно так перечитываешь свое, только что написанное стихотворение, если оно тебе нравится.» (Дневники, 1969)[27]

Дж.Мак Дугалл:

Мак Дагалл разделяет два взаимопроникающих и дополняющих процесса: взаимодействие творца с внешним миром и собственно внутренний психический мир творца.

Любой художник, писатель создаёт связь:

- “с самим средством выражения”
- “с воображаемой публикой, для которой предназначается творческая продукция.”

Фаулз дневники 15 сентября 1969: «Меня гнетет мысль о «Любовнице французского лейтенанта». Сам не знаю почему. Критика приняла эту книгу лучше, чем две предыдущие. Но она как камень, брошенный в бурное море. Мгновение его видишь, но потом он уходит на дно. У меня остались только рецензии, три-четыре письма от читателей и чувство, что роман плохо расходуется. В довершение всего полное равнодушие жителей Лайма к моему творению. Только один человек как-то упомянул, что прочел книгу; местная пресса не обронила о ней ни слова. К сочинительству здесь сумеречное отношение — вроде нынешней погоды. Никому до него нет дела. Это передается и мне.» [27]

О психическом мире творческой личности:

3) роль, которую играют прегенитальные сексуальные влечения в его или ее психической экономии (включая оральные, анальные и фаллические импульсы)

4) интеграция (или ее отсутствие) детских бисексуальных желаний в психической структуре творца. (Бисексуальность - главная героиня Фаулза как женская часть в мужчине; эротизм в описании природы и возбуждающие описания, рождение книги как образ ребенка, с которым нужно говорить)

Фаулз, Дневники: «Я должен все время находиться в тонусе, вынашивать новые замыслы, готовиться, готовиться и, наконец, — разрешаться от бремени...»

Мак Дагалл полагает, соглашаясь с Кляйн, что “насилие является неотъемлемым элементом любого творческого произведения. Помимо силы и власти творческого порыва самого по себе, новаторы обязательно проявляют насилие, в той мере, в какой они своей властью навязывают внешнему миру свои мысли, образы, сны или

кошмары. Неудивительно, что некоторая доля тревоги и психического конфликта так часто сопровождает акт творчества. »⁷

Также она обнаруживает связь между психоанализом и творчеством, обнаруженную в лечении пациентов: всегда присутствует та здоровая часть, которая обратилась за помощью, на которую оба, аналитик и пациент опираются. «Конечно, творческие личности также явно демонстрировали психотическое, перверсное или психопатическое поведение, но, наверное, часть личности, позволявшая им творить и побуждавшая их продолжать творить, была здоровой!»

Р. Руссийон:

1. Рамка художественного произведения предлагает условность, с помощью которой происходят процессы смещения и сгущения, сокрытие самой структурой (по аналогии психоаналитического кадра) факта наслаждения объектом творчества (материализовавшееся представление).
2. Центральная “пружина” художественной иллюзии «художественно» имплицитно разоблачается. «Обманка», в свою очередь, подвергает сомнению саму рамку, «разогревая» его структурный парадокс: гарантируя, что-то, что «выходит» из кадра, «остаётся» внутри него. Руссийон говорит о «предельных представлениях» в их связи с пределом нашей способности репрезентировать. Представления об отсутствии является представлением (Эта женщина не моя мать).
3. Герои литературного произведения метафорически осуществляют работу интеграции и переписания ранних событий собственной инфантильной истории автора. С этой точки зрения следует рассматривать разворачивающиеся действия и поступки персонажей романа, как метафоры, способы воплощения репрезентаций.

Сублимация - творец и публика. Образование символа, как динамическая основа процесса сублимации.

Процесс символизации является основой для процесса сублимации и для всякой психической деятельности и обозначает пути не прямой, образной репрезентации вещей, слов, а также желаний, конфликтов, все более усложняясь. Для Фрейда примером служили сновидения или словообразование как процессы, находящийся на некоторой дистанции от мышечной деятельности. Если для Фрейда сновидение являлось исполнением желания, то для Кляйн, описывающую механизмы интроекции и проекции, длящаяся всю жизнь, фантазия была главным спутником и движущей силой всякой физической активности или разрядки. Кляйн внесла концепцию игры как способность к символизации, приравнивая и расширяя идею символизации за счет

⁷ Дж.Мак Дугалл, Тысячеликий эрос ,1999 Восточно-Европейский институт психоанализа // Электронный ресурс // [Книга. МакДугалл Джойс "Тысячеликий Эрос"](#)

действия. Она соединяет мышечную игровую деятельность, а также реальную физическую работу с собственно художественными работами или формами, называя их также символическими. Ханна Сигал различала образование символов, который формируется на депрессивной позиции, и более ранней версией на шизо - параноидной позиции. На более ранней стадии вещь, части тела производит протосимвол, который буквально уравнивает символ и тело. Это отражается в развитии языка, и, следовательно, культуры, например в иврите яркий пример - корень רָבַד (давАр) является основой слова “вещь” и основой слова “говорить”, что возможно является доказательством ранней стадии символизации, архаического мышления. Следующим этапом является переход от архаических объектов к символической связи с замещающими их многими символами этих первых объектов. Эта способность развивается на депрессивной стадии, когда младенец испытывает тревоги и страхи, связанные со страхом потери первичных объектов. Примером этой стадии в развитии языка как двигателя процесса символизации в иврите, например, может служить сочетание слов - $\text{אֶבְרָחָם יִבְרָא אֱלֹהִים}$ (эврА кэдиврА), “Я создам, как я скажу”, или - да будет свет.

Для Фрейда игра в отсутствие-присутствие была средством контроля и чередования активности-пассивности ребенка, путем пассивной и активной идентификации. Это определяет символизацию как средство коммуникации субъекта с самим собой, и связывает ее с тревогой. Кляйн также соединяет тревогу, возникающая на ранних стадиях садизма с механизмами идентификации. Желания разрушения матери и ее частей тела (наружных и внутренних) на шизо-параноидной позиции вызывают страх и тревоги, которые трансформируют эти материнские части и замещают ее органы на другие вещи, которые становятся затем объектами тревоги.

1.1 Сублимация на субъективном уровне.

Фрейд

Фаулз высказывается о сублимации во Фрейдовском понимании:

«Набоков, «Ада». Безнравственный он старик, грязный старик; роман, по большей части, мастурбация; доставляющие физическое наслаждение мечтания старого человека о юных девушках; все окутано осенней дымкой в духе Ватто; очень красиво, он вызывает из области воспоминаний сцены, мгновения, настроения, давно минувшие часы почти так же искусно, как Пруст. Его слабая сторона — та, где он ближе к Джойсу, хотя, мне кажется, она нужна ему больше, чем большинству писателей. Я хочу сказать, что сентиментальные, слабые места как-то очень гладко, легко переходят у него в замечательные прустовские сцены. Думаю, неорганизованность огромной эрудиции, проистекающая от усиленного чтения и странных увлечений, никогда не даст ему подняться на вершину Парнаса; но и без того есть нечто неприятное в»«отбрасываемой им тени — нарциссизм, онанистическое обожание его, Набокова. Почти как у Жене, но без искренности последнего.»

В “Судьбе влечений” Фрейд рассматривает сублимацию, несколько ее патологизируя. Сублимация, как одна из судеб влечений, больше “извращенных” или частичных и защитный механизм, смещает его цель, направляя энергию за пределы первоначального сексуального и находит удовлетворение в другом, более социально одобряемом и культурно признанном достижении. В “Я и Оно” Фрейд говорит, что сублимация — это процесс десексуализации, изъятия либидо из внешнего объекта и обращения его на Я. Несмотря на десексуализацию, сексуальное влечение, уже Эрос, продолжает связывать и объединять, сохраняя целостность Я.

Важный шаг Фрейда, определение цели психоанализа и человеческой жизни - любить, работать, чем для Фрейда являлся сам психоанализ. Работа как сублимированное действие, ценное для субъекта и для группы субъектов. Грин говорит, что выбор изучать психоанализ — это активность негатива, которые мы исследуем и что является препятствием.

Кляйн

Сублимация возможна на депрессивной позиции, когда появляется вина и желание восстановить объект, способность к творчеству. Полностью отсутствует сексуальность, объект познается по направлению от фрагментации к целостности, как преследующий, уничтоженный и восстановленный, и сопровождается болью и чувством потери.

Винникот

Сублимация как игровое пространство, прообраз будущего взаимодействия между субъектами и культурным пространством, которое обживаете ребенком, заполняется объектами из внешнего мира для взаимодействия с внутренними объектами, реализуя в игровых сценариях воображаемые возможности и наделяя их смыслами. Процесс игры всегда связан с удовольствием и имеет свой уровень переносимого напряжения, зависящий от способности удерживать и овладевать опытом в данный момент времени. Игре ребенка могут мешать и даже разрушить высокое телесное возбуждение и повышенная тревога.

Винникотт пишет, что, при возбуждении тела в игре присутствуют элементы, которые могут стремиться за рамки игровой деятельности, подталкиваемые телесным откликом. Тогда разрушение игры будет обозначать разрядку влечений - оргазм, физическое замешательство и дискомфорт, альтернативный оргазм в виде провокации родительского (группового) внимания, часто негативного. Все эти стороны игры мы ясно наблюдаем в пространстве культуры и искусства, которые согласно Винникотту, возникают исключительно посредством сублимации. Вся область культуры это переходное пространство, создаваемое в поле интер субъективности, функция которого соединять, сепарировать, создавать место для разрядки и для дальнейшего усложнения психических процессов выполняя контейнирующие и холдинговые функции для групп.

Грин⁸

Для Фрейда работа негатива началась с открытия бессознательного, как продукта вытеснения, ты что удерживается на расстоянии, и то, что усиливает следы и отголоски скрытой психической реальности. Это то, что можно наблюдать в объектах сублимации. Отрицание, навязчивое повторение, как заменители вытесненного также включаются в эту работу негатива. Грин говорит, что даже идентификация, как защитный механизм (как и вытеснение) может быть включена в перечень негативных или отрицательных явлений (может влиять и тормозить мышление). Таким образом Грину удалось расширить наше представление о негативе или явлениях со знаком минус, без которых конструкция психического аппарата не может быть полной. Можно сравнить значение понятие негатива с открытием и использованием отрицательных чисел, нехватки или долга, который нужно вернуть, формулирование которых оказались полезными и необходимыми для развития абстрактного теоретического и практического мышления. Итак, вытеснение (аффект), расщепление и отрицание (восприятие), форкюзия, участвующие в структурировании языка и таким образом распространяется на область культуры. Все эти формы негатива работают в бинарной логике, да/нет, где третьего не дано. Грин вводит понятие негативного нарциссизма как стремление психики к саморазрушению, возврата в ничто после череды неудач в поисках третьего решения.

Он расширяет понятие негатива, углубляя наше понимание инстанции Я, рассматривая экономику психических процессов с точки зрения концепции нарциссизма. У Грина нарциссизм жизни сменяется нарциссизмом смерти. Я, предлагает себя для удовлетворения влечений (по Фрейду), но этого всегда недостаточно и возникает вопрос: зачем Я нужно меняться местом с объектом, занимать подчиненную позицию, чтобы приобрести любовь, рискуя обратить на себя всю ненависть к потерянному или разочаровывающему объекту? “Для Я инаковость одновременно является и призывом к инвестированию, и благоприятным моментом для” выхода” из себя, и завоеванием источника удовольствия, такого как изобилие и склонность к большей способности поддерживать свое существование и придавать ему ценность. Это обогащает Я” Но и создает постоянно присутствующий риск соблазна и затопления силой влечений Я, в качестве, не-Я, эти же инвестиции в любой моменты могут обернуться деструктивными желаниями по отношению к Я.

Грин дает свой ответ: психика создает ловушку для смерти, ограждая внутриспсихическую территорию со схожим психическим ландшафтом, поддерживая связи с этой территорией, видоизменяя ее. Тогда этот продукт становится как местом для отношений субъекта с самим с собой, так и местом для связи с другим. Что это дает - задержку и ослабление в разрядки влечения к смерти. Все что не-Я, инвестируется ненавистью, говорит нам Фрейд, следовательно, в случае неудачного

⁸ А. Грин, Работа негатива, глава Сублимация: от судьбы сексуального влечения к служению влечению к смерти, стр 359-431, Издательство: Ростислава Бурлаки, 2020г.

решения для удовлетворения влечений, Я как их объект, становится мишенью для всех деструктивных желаний. Так, в случае глубокой регрессии и отказа от инвестиций в объект, в силу базовой невозможности полного удовлетворения и разрядки (влечение к самосохранению), может установиться состояние длительной фрустрации. Грин говорит, что это сравнимо с изменениями условий завещания, и Я становится территорией для перекрестного обстрела противоположных влечений. Грин видит тупик, который не смог преодолеть Фрейд, в силу недостаточности разработки понятия объекта. Грин развивает мысль Фрейда о сублимации как десексуализации (отказ от материального тела) и тем самым преобразованием в идеальное тело. Идеализация работает как дистилляция, в одних случаях она незаменима, в других случаях разрушительна, где отсутствуют следы всего инородного и привнесенного. Отказ от объекта, первичная идентификация с праотцом, Сверх-Я, помогающие уклоняться от материнского желания, и саботировать ее. В этом месте взгляды Фрейда и Кляйн сходятся. Так оба относят сублимацию к началу жизни.

Грин рассматривает концепцию переходного объекта Винникота как неиспользование объекта, то есть относит его к категории негативности. Итак, негативность переходного объекта содержит в себе фрейдовскую десексуализацию и Кляйнианскую репарацию разрушенного и потерянного объекта. Еще больше негатива Грин видит в работе скорби и утраты объекта.

Объектализующая функция по Грину, происходящая из скольжения по символической цепочке, все дальше продвигаясь от первичных объектов. Эта функция расширяет массив объектов до процессов, идей, мыслей, что объединяет ее с сублимационными объектами. Сами действия рассматриваются и посредством исследования символизируются и присваиваются, становясь расширением Я. Грин ставит вопрос - является ли сублимация, развивающаяся посредством объектализующей функции новым видом удовольствия для влечения к жизни или новым способом для удовлетворения влечения к смерти. Удовольствие от объективизации объектов есть дополнительный источник удовольствия как одной из целей психоанализа. То есть, как писал Фрейд - сублимация — это любовные игры, дарящие большее удовольствие чем разрядка, возможно, потому что обеспеченно безопасностью, дистанцируясь от объектов влечений. То есть это некоторое обкрадывание и Я, и объекта, и возможно этот обходной путь становится не только наиболее безопасным, но и наиболее коротким. Грин говорит (как когда-то Шпиц) что сфера видимого и невидимого имеет преимущество по отношению к тактильной сфере, прикосновение, холдинг без контакта. Что, конечно, напоминает правила абстиненции в смысле избегания телесного контакта и прикосновений в отношении аналитик - пациент.

Грин пишет, что способность к объектализации, сублимация, или переходное пространство обогащают нашу психику, но лишь частично справляются как механизм защиты. “Фактически, переходное пространство играет роль объекта, проникающего через воздействия извне и изнутри, пытающегося наполнить Я, одновременно привязывая его к художественным произведениям (объектам сублимации), чтобы дать возможность разворачивающейся иллюзии укорениться, служа опорой и фильтром против наиболее поврежденных защит“. То есть творческий продукт, продукт

сублимации, как описывал Фройд может быть защитой как для автора, так и для нас. Объединяясь вокруг идей, фантазий, выстраивая идеологию или групповой бред, “превращая его в мечту” мы надеемся, что благодаря этому приобретению мы заполним пробелы в нашем психическом и “восстановим контакт” с самими собой. Именно эту идею развивает Фройд в Моисее, об этом говорит Винникот и Бион. Грин обнаруживает здесь следы работы негатива, которая проявляется и связывается через объект сублимации.

Концепция негатива Грина оказалась очень плодотворной. Русскийон добавляет: “...не определяется ли и живое существо, по существу, еще и наличием таких «запасов» потенциальных творений, таких виртуальных переживаний, ожидающих своего осуществления? Не определяется ли оно, по существу, этой «негативной способностью», по словам Китса, этой способностью освобождать место для неизвестного, для несбыточности самого себя, для того, что еще остается чуждым или даже незванным, не сумев достаточно освоить достаточно знакомое, терзаясь укрощая(страдая) посредством символизирующей игры и через игру символизации и через субъективное присвоение, которое она делает возможным?”

Анзье, так же упоминает неиспользовании объекта, говоря об изгнании того, что ускользает в художественном произведении, или то, что не прожито, не присвоено, тот самый негатив во Фройдовском бессознательном смысле. Мишелем де М'Юзан развивает мысль о парадоксальной особенности - изгнании, “поскольку она вписывает творение в трудность символизации.” Здесь приходит на ум слова Русскийона о том, что психоанализ должен создать условия для использования объекта, чтобы сделать возможной работу символизации. Парадокс меланхолии состоит в том, что нужно символизировать объект, но это невозможно из-за работы меланхолии, в которой объект отсутствует.

Возможно любая сублимационная деятельность, в том числе профессиональная (психоаналитическая) несет в себе ту работу негатива, которая возможно никогда не будет распознана и символизирована, так как затрагивает наше психотическое ядро. Может быть это та самая загадка, которая всегда должна быть потенциально непознанной.

Идея непрожитого, негатива словами Фаулза:

«Волхв» (написанный раньше «Коллекционера», замысел которого тоже родился из одного-единственного образа) был неожиданно рожден в результате вполне банального посещения виллы на одном из греческих островов; там не произошло ровно ничего необычного. Но подсознательно я все возвращался, все приезжал на эту виллу: что-то стремилось там произойти, что-то, чего не произошло со мной, когда я там был. Почему именно эта вилла, именно это посещение стало стартовой площадкой для романа среди многих тысяч других равновероятных, я не знаю. Всего месяц назад кто-то показал мне фотоснимки этой виллы, сделанные совсем недавно: там сейчас никто не живет, вилла заброшена, и это всего-навсего заброшенная вилла, ничего более. Тайна магического значения, которое она вдруг возымела для меня пятнадцать лет назад, так и остается тайной.» (Кротовые норы)

Анзье

“Проективные доказательства некоторых создателей, которые согласились пройти тест Роршаха, на самом деле показывают трудности символизации, которые контрастируют с завершённым аспектом их работ (Emmanuelli M., 2001; Peruchon M., Orgiazzi Balland I., 2005). Иногда возбуждение, преобладающее перед вызовами проективного материала и дезорганизующее дискурс, транспонируется с высокой символической интенсивностью в картинах, освещенных этим источником влечения. Иногда глубоко заторможенные протоколы, обнаруживающие большие трудности в воображении, в «игре», связанные с оперативным функционированием, перекликаются с работой, пробуждая борьбу с тревогой пустоты, вызванной несостоятельностью объекта, которая связана с трудностями в репрезентации разделения и потери. Дает ли работа, укорененная в действии, возможность символически выразить аффекты и представления или, скорее, удалять их, как объекты, недостаточно обработанные материнской, альфа функцией? Как бы то ни было, оно как можно ближе к телесному опыту, к его ритмам, к чередованию присутствия/отсутствия, к которому они относятся, конституируя его.”⁹

Кажется, что это и есть слабое звено в сублимации, как механизме защиты, - недостаток символизации. То есть то, что не спасает и недостаточно защищает от влечения к смерти. При сублимации мы можем различить, как это ни странно, трудности символизации, не пройденный процесс сепарации и индивидуации, неоплаканное горе по потере объекта. Что звучит как работа меланхолии и относится ко всем видам сублимации, не только художественной. Остаток возбуждения обнаруживает следы во всей творческой или шире - человеческой деятельности. Базовое ядро, меланхолическое, или психотическое при удачном дистанцировании сводит к минимуму процессы расщепления, но при менее удачной сепарации и менее удачном первичном окружении вероятность галлюцинирования и даже психотического бреда приближается и угрожает сорвать защитные функции символизации.

Говоря о ЖФЛ - Фаулзу как будто не хватает собственно истории, рассказанной в романе, или даже в его собственной жизни - он как будто испытывает необходимость в дополнительных стратегиях, которые включены и в сублимационную деятельность, и в его личную реальную жизнь. Я имею в виду его страсть к наблюдению и сохранению природы. Собираение окаменелостей - когда-то живых моллюсков, раковин, сегодня мертвых, как процесс оживления материнского объекта. Как будто это мертвый эквивалент материнского тела, непознанного, но доступного для контроля и защиты, связывающего восприятия на телесном уровне. Страсть Чарльза к коллекционированию, копия страсти самого автора, трепетное, восхищенное и благодарное, иллюстрирует процесс как репарации объекта в Кляйнинском смысле, так и навязчивое желание доступного контроля над объектом и одновременно нарциссические инвестиции в процесс коллекционирования и использование объекта

⁹ Michèle Emmanuelli, Le processus de création sous l'éclairage projectif // Электронный ресурс // [Le processus de création sous l'éclairage projectif | Cairn.info](#)

доступным способом. Так же, изобилие природных описаний и страстного коллекционирования объясняется строгими викторианскими табу на сексуальную откровенность. Профессиональная имитация викторианской эпохи Фаулза удачно соединяется с процессом символизации, описанной Кляйн, в основе которой лежат тревоги вызванные ранним телесным опытом зависимости от материнского тела.

Сублимация на интересубъективном уровне

Это восстановительный аспект для публики - по Кляйн сублимация как репарационная деятельность. Эффект чтения, пересказывания историй, чтение вслух проникает в нас на телесном уровне, поглощает нас и даже изолирует от внешнего мира. Мы вкушаем неистощимую кормящую мать, испытываем целый спектр эмоций, связанный с идеями Кляйн, мы пачкаем, бросаем, мнём и теряем наши книги, и мы испытываем благодарность за точные, сочные и обтесанные и восстановленные слова, помогающие нам прикоснуться и обозначить негативные места в нашем психическом ландшафте, разделить удовольствие от стиля и функционирования автора, который может оказать нам неопределимую контейнирующую услугу. Мы вполне способны испытывать ностальгию по потерянной объекту творчества, испытывать зависть, но также и спокойно и с благодарностью использовать и откладывать в сторону, не переживая утраты.

Как для авторов художественных произведений имеет значение тело сублимационного объекта, его физическая рамка, так и для нас, воспринимающих и поглощающих продукты творческой деятельности имеет значения ограничения, как то, что позволяет удерживать пространство отдельно от своей психики, несмотря на проективные процессы, в отдельных случаях и при особенных обстоятельствах, вполне способных показать свою психотическую природу проекции. Рамка, как всегда, несет сепарационные и дистанцирующие функции, создает и поддерживает необходимое напряжение, а также направляет наш любопытный взгляд, поддерживая исследовательскую и коммуникационную функцию проекции. Все это поддерживает в нас чувство контроля и безопасности в предстоящем путешествии, которое всегда отсылает к младенческому способу познания мира - узнавать новое и переживать разделенный опыт удовольствия со своими объектами в достаточно безопасных и хороших условиях. А также испытывать младенческие страхи распада, фрагментации, тревоги преследования, телесную и психическую хрупкость, напоминающие нам об угрозе быть поглощенными и затопленными примитивными ощущениями. В этом смысле плодотворна концепция Лакана процесса символизации как письмо, которое передается от отправителя к адресату, причем первый никогда не знает, что именно он отправил, а второй не знает, что он передает.

Так же уместно вспомнить, то что мы, как обладатели авторского сообщения, способны воспринимать и трансформировать, использовать или отбрасывать его в той степени, в каком месте и времени нашего существования мы находимся; насколько подвижно и или неподвижно наше восприятие, что мы способны услышать в данный момент пересечения психических координат. В этом и заключается эффект творчества для нас как получателей послания, оказывающий на нас мутационное влияние в нашем

бессознательном. Наверное, процесс восприятия художественного произведения может быть также сравнимо с мыслями Биона о том чтобы не иметь памяти и желания, что также отражает наш способ восприятия и способность к изменению. И конечно, мы как получатели, должны будем провести работу по символизации, с сопутствующими процессами отождествления, и разотождествления, скольжения смыслов, принятия и отбрасывания, соединения, отрицания на разных уровнях: реальности и фантазий, субъективным и объективным, внешним и внутренним.

Подводя итог первой главы:

Творчество всегда должно быть связано с борьбой за выживание с внешней реальностью, страхами, конфликтными отношениями с избранными средствами творчества и бременем традиции и ее влиянием, как свидетельство эдипальных тревог (треугольных) и тревог слияния (дульных). Ценность произведения искусства будет определяться нами как набор тревог, защит и фантазий, которые испытывал автор и которые мы можем узнать и разделить с ним. Также, несомненной ценностью для нас является само авторское решение, или свидетельство его психического функционирования, как способ, который нас касается и который он сумел до нас донести, чтобы мы, проделав процедуру перевода, откликнулись в эмоционально - эстетической встрече.

Сублимация как один из путей преобразование влечений, являясь психическим эквивалентом “сотворения мира”, выражаясь через преобразование бисексуальной активности, путем перекрёстных идентификаций с щедрым отцом и принимающей и вынашивающей ребенка матерью, высоко ценится обществом и психоанализом, являясь желанно важной целью для всех нас. Сам по себе этот способ получения удовольствия не гарантирует ни безопасности, ни успехов. Но мы ценим его за собственное удовольствие, за способность создавать тех собеседников, в которых мы нуждаемся, делать их преданными и доступными, и возможно сама психическая активность компенсирует детскую пассивность в отношениях с любимыми объектами.

* Не могу не отметить такого явления в общем пространстве культуры как способность текстов (объектов) циркулировать или мигрировать, и находить новое применение в поле получателей/реципиентов, вне своего субъективного авторского контекста (найденный или созданный объект?). Например, есть явная общность между, казалось бы, никак не связанными во времени и пространстве авторами. Исследуя случай Жерара, автора “Аурелии”, Грин приводит описание матери в галлюцинации: “Женщина, одетая в черное, появилась перед моей кроватью, и мне показалось, что ее глаза пусты. Только в глубине этих пустых орбит я, казалось, видел слезы, сияющие как бриллианты. Эта женщина была для меня призраком моей матери” почти в точности повторяющий объект Фаулза. Фаулз пишет о появлении образа

Сары, когда он лежал в кровати. Оба образа, как внутренние объекты или Я, похожие на объект, переодетое в цвет траура, меланхолии и одиночества.

Глава 2 Психоаналитическая функция романа как функция символизации

Любая интерпретация является ответом на материал пациента, так и резонансом происходящем внутри психики аналитика. Любую историю можно рассмотреть с точки зрения двух участников и это будут разные истории. Также необходимо помнить, что современные писатели знакомы с психоаналитическими идеями.

Совершенно невозможно исследовать текст с точки зрения какой-то одной концепции. Историю, рассказанную в книге, удобно и естественно рассматривать с точки зрения процесса триангуляции (ранней, в кляйновском смысле и эдипальной во фрейдловском), как развитие психических структур, где главным водоразделом является прохождение через эдипальную фантазию автора:

- Регрессия к ранним стадиям, судьба репрезентации объекта, демонстрация закапсулированных психотических форм внутри психики, связывание между собой этих застывших элементов и их развертывание в сюжетной линии романа.
- Эдипальная структура романа, то есть рамка, где присутствует принимающее Я автора, связывающее, соединяющее и анализирующее своих внутренних персонажей, способное на пассивность своей медиаторской роли, позволяющее регрессию желаний обнажающую первичную любовь и не слишком морализаторское, и садистическое. ЖФЛ стал самым популярным его произведением, возможно, потому что это самый гуманный его роман в эдипального смысле.

Структура романа имеет две главные линии повествования и два главных уровня. Первый, собственно сюжетная линия, я предлагаю рассматривать как бессознательное, оно, в топическом и динамическом понимании, речь, обращенная к другому. Желания и фантазии всех главных действующих лиц, поиск разрядки влечений, формирующие сюжет романа легко представить как поток бессознательного, ограниченного рамками книги и временем, затраченным на его прочтение.

Тревоги и запреты, порожденные Викторианской эпохой, с ее жесткими социальными ограничениями и структурой, способны олицетворять жесткое и садистическое Сверх-Я.

Вмешательства, интервенции авторских рассуждений производят работу альфа-функции, Я, символизации и ментализация сырого, темного, непонятного самим героям материала, называя то, что с ними происходит в форме ассоциаций и связываний с современными, иногда справочными знаниями. Таким образом высказывания наблюдателя являются психотерапевтическими актами на уровне сознательного и предсознательного 1 топики, а также Я, Сверх-Я второй топики. История персонажей и комментарии автора, взгляд на историю как на прошлое, которое разворачивается, исследуется и создается параллельно, где к своим внутренним репрезентациям, героям романа, автор проявляет много сочувствия, как

если бы они были на кушетке, он слушает своих героев, и находится одновременно в активной и пассивной позиции, предоставляя выразить им себя спонтанно, что выражается, например в концовке романа. Перед нами видна логика нового Я, кастрированного и окрепшего, готового расширять горизонты. Далее открывается путь для новых путешествий и странствий в поисках новых земель обитания, неизвестных и манящих. Этому уровню соответствует совершенно другой язык изложения, появляется Я, настоящего, ускользающего, более аналитичного, где присутствует широта и подвижность восприятия. Появляются новые образы себя и других, а следовательно, можно предположить, что путешествие состоялось, субъект и объект как два сообщающиеся сосуда теперь более свободны, способны делать выбор, различать его, и предоставлять то же самое другому. Можно сказать, что требования Сверх-Я снизились и стали более гибкими.

Иначе говоря, структура книги похожа на самоанализ Фрейда, где книга заменяет внимательного слушателя, Флисса. Сюда же хотелось бы отнести всю письменную речь Фаулза, его дневники, интервью и письма, так как, однажды начавшись процесс познания или анализа не прекращается.

Время в романе

“Forgetting’s not something you do, it happens to you. Only it didn’t happen to me.”¹⁰
«Забывание, это не что-то, что вы делаете, это с вами случается. Но со мной этого не произошло».

Психическое время буквально является действующим лицом как аналитического, так и творческого процесса. Оно рождается, заставляя циркулировать, двигаться вперед, возвращаться, начинать и завершать процессы, открывать и закрывать двери бессознательного. Психоаналитическая теория и практика насыщена разными аспектами времени, как его свойствами - начало и завершение психоанализа, длительность психоаналитической сессии, перенос и апрокту. То же самое наблюдается в романе Фаулза, где мы находимся в движении между разными временами и одновременно в процессе его остановки, безвременье, оказываясь лицом к лицу с настоящим. Удивительно, насколько психоаналитически осведомленным кажется Фаулз: он описывает себя как уважающего, но также опасющегося своего семейного бессознательного наследия «старого крестьянского рода», и его способности страдать из поколения в поколение, «не бороться с жизнью, а беспомощно терпеть ее». Похоже, что он острее многих чувствует время, через которое передается семейное психическое наследие. Фаулз участвовал в философской конференции “Международного общества изучения времени” на озере Комо, Итали с тезисами, выдвинутыми физиком Джоном Уилером, одним из первооткрывателей черных дыр и временных туннелей между ними «червоточины» (у Фаулза есть эссе с таким

¹⁰ D.Fowles, The collector, chapter 1, 1963 // Электронный ресурс // URL <https://yes-pdf.com/book/2745/read>

названием), о том, что существует вероятность того, что сознание создает не только настоящее, но и прошлое - Фаулз приводил примеры из своего творчества.

“Чарльз вернулся к себе в комнату, и перед ним на миг возникло видение доисторического катаклизма, запечатленного в обломке голубого леаса, который он принес Эрнестине, — аммониты, погибшие в каком-то пересохшем водоеме, микрокатастрофа, разразившаяся девяносто миллионов лет назад. В этом внезапном прозрении, подобном вспышке черной молнии, ему открылось, что все живое развивается по параллельным линиям, что эволюция — не восхождение к совершенству по вертикали, а движение по горизонтали. Время — великое заблуждение; существование лишено истории, оно всегда только сейчас, и существовать — значит снова и снова попадать в какую-то дьявольскую машину. Все эти разукрашенные ширмы, возведенные человеком с целью отгородиться от действительности — история, религия, долг, положение в обществе, — все это иллюзии, не более как фантазии курильщика опиума.”¹¹

Возможно читательский успех (перенос) ЖФЛ, с несколькими финалами, связыванием двух времен (а для читателя прибавляется еще и текущее время), несмотря на некоторую схематичность, вызван еще и нашим удовольствием от возможности свободно смещаться во времени (этот эффект подчеркивается в экранизации фильма, занял 5 номинаций на Оскар), таким образом мы присоединяемся к психической организации писателя и проводим мост, между нашим внутренним и внешним временем. Психоаналитическая практика подтверждает этот эффект связанный с психическим удовольствием от свободного ассоциирования, метафорической игры и перемещения во внутреннем времени, оставаясь в безопасности в текущем. В таком случае, психическим неудовольствием можно назвать невозможность разделения времен и символической игры в форме настоящего и предшествующего времени.

К концу жизни Фаулз пишет: *«Почему-то я больше не беспокоюсь о том, что меня торопит течение времени. Станным образом радостно цепляться за ту или иную ветку или камень, но при этом спотыкаться, всегда беспомощно «позади» (апреку); бодрящий, как настоящий горный поток; становишься безразличным к тому, что теряешь каждый день и мгновение (эффект ощущения воплотившейся жизни)»*. “*I do not begin to understand my own personality myself.*”¹² - эти слова он говорит в интервью, уже будучи очень ослабленным от болезней человеком - здесь слышно смирение перед своим собственным бессознательным, тем что не может быть познано, то, что всегда развернуто к другому, то что находится вне субъекта, то, что было когда-то адресовано ему другим забытым субъектом, другой психической сценой.

¹¹ Д. Фаулз, Любовница французского лейтенанта, 1969, гл 25 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/102663/read>
Дата посещения 18/05/2023

¹² Fair or Fowles? by Adam Lee-Potter, 12 October 2003 // Электронный ресурс // URL [Fair or Fowles? | Biography books | The Guardian](https://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/fair-or-fowles) Дата посещения 18/05/2023

На уровне бессознательного, герои и события достаточно схематичны, эмоциональны и парадоксальны, Фаулз достоверно имитирует речь героев 19 века. Моральное давление общества сурово, время размыто до самой главной встречи, все события стремятся к этой точке, вокруг которой происходит конструирование повествования. На уровне предсознательного-сознательного рассказчик как будто прикрывает погрешности схематизации персонажей, постоянно подвергая сомнению, дополнениям, замещениям и преобразованиям, продолжая вести внутренний диалог, вводя временное измерение, которое следует понимать как интерсубъективный элемент, структурирующий мышление и действия автора, помогая произвести эффект апреку. Прошлое можно сравнить с предэдипальным, сырым, смутным, неразборчивым восприятием времени, где еще отсутствует субъект и объект, где еще нет точки отсчета своих желаний и потенциальности. Этот период обозначается как “потерянное время”, условной границей которого является галлюцинаторное исполнение эдипального желания и потеря любимого объекта (сексуальная сцена и исчезновение Сары). Этот момент повествования переживается как надломленное время, фрагментированное во многих деталях, кажущееся бессмысленным. Благодаря Фройд, мы знаем, что понимаем прошлое, рассказывая его другому. Момент появления времени, сравнимо с эдипальными психическими процессами автора, его истериоризацией. Фаулз выходит из позиции знания и вступает на путь истерии, дискурса, который указывает путь к знанию; место, где он хочет знать и открыть свою собственную субъективность, быть способным разглядеть свои желания. В психоанализе это создается искусственными, несуществующими в обычной жизни условиями. В жизни Фаулза эти условия создаются творчеством. Своим письмом он символизирует то, что не было символизировано до этого, то, что незримо присутствует за словами, то, что было забыто (Фройд). Бион сравнивал и находил общее - творчество - у писателей, художников, психотиков и психоаналитиков.

Фройд:” Упоминаемое пациенткой психопатологическое явление само начинало ярко выступать на передний план. (встреча двух времен) Например, во время анализа эпизодов глухоты, пациентка в столь большой степени переставала меня слышать, что по временам для продолжения общения с нею мне приходилось прибегать к запискам. И всегда поводом для появления таких эпизодов был какой-либо сильный ужас, пережитый ею во время ухода за отцом, или непростительное упущение, проявленное с её стороны и т. п....Механизм возникновения последнего расстройства полностью соответствует теории Шарко о травматической истерии, а именно: травматическая истерия является ничем иным как гипнотическим состоянием, в котором будущий невротик заново воссоздаёт в облегчённой форме пережитую им психическую травму.”¹³

4 Случай Анны О, Йозеф Брейер, сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Йозеф Брейер. "Случай Анны О."](#)

Биограф, Эйлин Уорбертон, собирая воспоминания Фаулза, писала, что она замечала, что Фаулз иногда лжет интервьюерам, особенно когда ему скучно или когда интервьюер особенно раздражает. Она, кажется, знакомая с психоаналитическими идеями, расценивала его вымышленные рассказы как нечто, отличное от преднамеренной лжи. *“Они были продуктом того, что я называю плодотворным забыванием. Личное прошлое забывается или подавляется, но возвращается через воображение в произведениях писателя, часто в другой форме. На протяжении всего повествования о жизни Фаулза прослеживается заметная тенденция ускользать, скрываясь в том или ином виде.”*

Она надеялась, что является кем-то исключительным для писателя и была неприятно удивлена, обнаружив эту его тенденцию в беседах с ней. Видимо, это не было секретом для близких, дочь Элизабет, Анна Кристи, падчерица Фаулза, называла эту его особенность «игра богов» (ссылка на его книгу “Волхв”), особенность его психического функционирования, возможно моменты, когда он явным образом, очевидным для окружающих, не различал выдуманный мир от реального. Фаулзу повезло с биографом, оказавшейся чуткой и внимательной слушательницей. *“Я научилась сидеть и слушать, как великий писатель на самом деле плетет свои вымыслы в моем присутствии. Я использовала эти интервью в биографии, но с осторожностью.”*

В ЖФЛ для Фаулза, скрытые процессы настоящего ему времени обнаруживаются в сравнении с далекими викторианскими временами. Будучи преподавателем литературы, зная свои истоки или используя термины психоанализа, признавая свою преемственность, отцов и учителей, используя прошлое время в качестве доисторического доэдипального, он выполняет роль рассказчика из своего века, позиции Я. Эта позиция наблюдателя или автора своей истории, объясняет и формирует прошлое в соответствии с эффектом апреку. *«Вы не пытаетесь написать что-то, что забыл написать один из викторианских романистов, но, возможно, что-то один из них не написал. И: помните этимологию этого слова. Роман — это что-то новое. - так что никогда не притворяйтесь, что живете в 1867 году, или убедитесь, что читатель знает, что это притворство».*

Викторианская эпоха как Сверх-Я

Фрейд, 1911, «Два принципа психического функционирования»: *“С введением принципа реальности отщепился один вид мыслительной деятельности; он был свободен от проверки реальностью и оставался подчиненным только принципу удовольствия. Эта деятельность есть фантазирование, которое начинается уже в детской игре, а затем, продолжаясь в виде мечтаний, отказывается от зависимости от реальных предметов.”*

Словно иллюстрируя Фрейда, Фаулз буквально пытается объяснить место фантазий и реальности в своем внутреннем путешествии по Викторианской эпохе, очень поэтично и образно описывает функции инстанции Сверх-Я. Он отмечает и ностальгический элемент (закапсулированные элементы тоски и преданности), образ потерянного рая (меланхолия), жестких требований, порожденных архаичными параноидальными

страхами (архаичные родительские имаго). Он отмечает переход от фиксированных неизменных правил, через процесс расщепления, к новым возможностям и интеграции субъекта и его объектов. *“Тот факт, что у всех викторианцев наблюдалось раздвоение личности, мы должны прочно уложить на полку нашего сознания; это единственный багаж, который стоит взять с собой, отправляясь в путешествие по девятнадцатому веку. (доэдипальное время, размытое и сырое) Наиболее явственные — и наиболее общеизвестны — проявления этой двойственности у поэтов, которых я так часто цитирую, — у Теннисона, Клафа, Арнольда, Гарди; но, пожалуй, с не меньшей ясностью она выразилась в странных политических метаниях справа налево и обратно таких деятелей, как молодой Милль и Гладстон; в повальных неврозах и психосоматических заболеваниях среди людей умственного труда, ни в чем остальном между собою не схожих — таких, как Чарльз Кингсли и Дарвин”*

Конфликт влечений, желаний и требований реальности: *“в потоке проклятий, поначалу обрушившихся на прерафаэлитов, которые пытались — по мнению их современников — покончить с раздвоенностью и в искусстве, и в жизни; в бесконечной, непримиримой вражде между Свободой и Ограничением, Излишеством и Умеренностью, внешней Пристойностью и внутренним сознанием Греховности, между громкими призывами к Женскому Образованию и тихим страхом перед Женской Эмансипацией”*

Пожалуй, в этой части, Фаулз делает выбор между “внутренним сознанием греховности” и стремлением к свободе. Этот выбор осуществляется в пользу последних двух вариантов финала. Меланхолическая перспектива, где понятие греховности, прощения грехов, но с акцентом на погрешность мышления, “я влюблен в свое отражение”, удовольствие от страдания (сцена в церкви, где Чарльз просит прощения у Христа и мечтает о Саре) ставит вину выше признания целостности и инаковости Другого и возможно выше любви. Или перспектива с точки зрения перехода в треугольную перспективу, причес похоже эту сторону символизирует Сара, репрезентация обоих родительских фигур.

“Викторианская душа вообще была почти не связана с телом, она парила в вышине, пока животное начало копошилось где-то на земле; и в то же время из-за досадного просчета, непонятной дисгармонии в природе вещей душа против воли влеклась вслед за низким животным началом, как воздушный шарик на ниточке за своенравным, капризным ребенком”¹⁴

Фаулз, рассуждая о расщеплении, которое он наблюдает в викторианской эпохе, шаблонно и схематично пользуется этим человеческим свойством расщепляя для Чарльза материнский образ на Эрнестину и Сару, Англию и Францию; расщепляя для Сары материнский образ на хорошую (миссис Трэнтер и миссис Тальбот) и плохую грудь (миссис Поултни).

“Так с Богом во вражде Природа?

Что говорит она? – Греши!

Он – о бессмертии души.

¹⁴ Д. Фаулз, Любовница французского лейтенанта, 1969, гл 49 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/102663/read>
Дата посещения 18/05/2023

Она – о продолженье рода.

Альфред Теннисон. In Memoriam...

“...Приведенное стихотворение (XXXV) содержит, несомненно, самый странный из всех странных аргументов этой знаменитой антологии тревожных раздумий по поводу загробной жизни. Утверждать, что если бессмертия души не существует, то любовь - всего лишь похоть, свойственная сатирам, значит обращаться в паническое бегство от Фрейда. Царствие Небесное было Царствием Небесным для викторианцев в значительной степени потому, что «низменное тело», а заодно и фрейдово Id, они оставляли на земле.”

Как еврей, спасавшийся на необитаемом острове, чтобы выжить построил для себя две синагоги: одну для того, чтобы ходить туда и молиться, а другую, чтобы туда - ни ногой.

“...Раздвоенность была присуща всякому викторианцу; и наконец — и весьма прозрачно — в маниакальной манере все сокращать и редактировать, так что в результате о подлинном Милле или подлинном Гарди более полное представление можно составить не по опубликованным автобиографиям, а по кускам, выброшенным из них при немилосердной переделке... можно больше почерпнуть из писем, чудом уцелевших от огня, из интимных дневников и прочих щепочек, летевших в стороны при рубке леса. Редчайший в истории пример столь последовательного искажения фактов, подмены истинного содержания парадным фасадом — и самое печальное, что попытка увенчалась успехом: легковверное потомство все это проглотило! Поэтому я думаю, что лучший путеводитель по эпохе — «Доктор Джекил и мистер Хайд» под полупародийной оболочкой «романа ужасов» кроется глубокая правда, обнажающая суть викторианского времени.” [26]

Хочу отметить это место, как пример хорошо и гибко функционирующего Сверх-Я Фаулза, он отдает свой писательский долг своим литературными предшественниками, роман изобилует цитатами, сравнениями героев и сюжета с теми атворами, чью культурную и интеллектуальную эстафету он принимает. Он заметно щепетильно к этому относится, не отказываясь от своих литературных корней, и этим очень подкупает.

Голос автора, функция Я

Я отделяется от Оно с течением времени, не сразу. Пространство и время художественного материала то расширяется, то сужаются, по мере развития сюжета. Как будто мы можем наблюдать пульсацию бессознательного, ранние формы времени, почти неотличимого от замкнутости и тягучести и потом ускоряющееся согласно эдипальной динамике. Я Фаулза пессимистично - *“мы двигаемся по спирали, круг за кругом, создавая почти замкнутое внутреннее пространство, которое вынуждены обживать и заселять, будущего не существует, есть только воспроизводимое прошлое:”* только возвращение в родную страну после долгого отсутствия может показать существенную странность мира и бытия". Автор повествования становится активней и занимает все больше места в рассказываемой истории, он все больше и чаще вмешивается и наконец становится ярким персонажем, достаточно окрепшим,

чтобы обрести право выбора и предоставить его другим в качестве трех вариантов финала - там где было Оно, должно стать Я. *"...чтобы обрести свободу для себя, я должен дать свободу и ему, и Тине, И Саре, и даже отвратительной миссис Поултни. Имеется лишь одно хорошее определение Бога: свобода, которая допускает существование всех остальных свобод"*.

Фаулз вводит голос Я в роман вопреки традиции. Викторианская литература, как наследие, имела для Фаулза роль отца, где творец возлагал на себя роль всезнающего Бога. Он ищет свое место среди современников, противопоставляя себя новому течению, провозглашающего смерть автора, в соответствии с которой он должен исчезнуть, стать невидимым и безликим. Голос Я у Фаулза говорит: "Я не знаю", что ассоциируется с высказыванием Биона - об аналитике, занимающем позицию незнающего. Согласно Марксу в первой же цитате романа, Фаулз призывает к эмансипации- дайте свободу своим героям, оживите свой внутренний театр - *"Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку"*

В одном из интервью 1985 года Фаулз объявляет себя «феминисткой».

Я, голос автора у Фаулза подвижно, в соответствии со 2-й топикой, осуществляет связь между требованиями Оно и Сверх-Я, он разделяет ответственность за развитие сюжета, диалоги и действия со своими героями и читателями, предлагая быть соучастниками и соавторами. Я наблюдающее создает особую оптику, перспективу для читателей, приглашая рефлексировать совместно. В голосе Я нет осуждения, это принимающее, заботливое зрелое Я, поощряющее к творчеству читателя: *"Наши герои и события начинают жить только тогда, когда они перестают нам повиноваться"*. Функция Я у Фаулза старается примирить амбивалентные желания, занимается поиском доступных компромиссов, применяя разные языки на протяжении всего повествования. Мы слышим стилистически узнаваемые реплики из викторианского времени, и рассудительные, почти справочные, телеграфические вставки из современного Фаулзу мира. Я умело создает игровое пространство, обеспечивая безопасность и подвижность объектов, вольно жонглируя художественным материалом и вовлекая нас в динамическое взаимодействие, предоставляя возможность выбора финала. Голос автора дружелюбно подсвечивает восприятие персонажей, возможно ошибочное, но принятое к рассмотрению. Играет со временем и пространством, активно участвуя в творческом самоанализе автора, пытается рассмотреть и сконструировать как прошлое, так и настоящее. Меняет наше восприятие Чарльза как баловня судьбы на человека, сталкивающегося неоднократно с нарциссическими и объектными потерями, заново реконструируя себя и свой идеал Я. Авторский голос на стороне своих героев, "мы никогда ни от чего не отказываемся". Очевидно, что он же и ставит под сомнение все представления о прошлом, а это один из побочных эффектов психоанализа. В психоанализе мы нередко обнаруживаем кажущееся несоответствие и несоизмеримость мелких деталей, на которые в обычной повседневной речи не ставится акцент, а часто используется для того, чтобы скрыть что-то существенное в массиве покрывающих слов и воспоминаний. Роман подсвечивает роль такого, якобы "второстепенного" материала, как эпиграфы, цитаты, справочный материал, статьи из медицинских журналов, собственные авторские

размышления и замечания, которым в других формах романа, других литературных условиях не было места, они могли остаться незамеченными и пропущенными, избегая пристального взгляда Я. Создается впечатление, что вся смысловая нагрузка распределена равномерно, каждый элемент занимает свое законное место и становится услышанным, как будто все что есть в тексте имеет авторитет, не меньший чем авторский голос.

Становление субъективности

Фрейд установил связь между инфантильными сексуальными теориями и первоначальными фантазмами, которые нужны субъекту, чтобы иметь возможность думать о себе и даже думать вообще. Эти фантазмы о соблазнении, первичной сцене, возвращении в материнскую утробу, каннибальском убийстве и кастрации приобретаются, передаваясь по-наследству, бессознательным образом, в доязыковой форме или в форме мифов, если речь идет о группах, филогенетическим путем. Эдипов семейный роман, который каждый ребенок строит на основе своего первого опыта реальности, семейного опыта, представляет собой наиболее полную и сложную форму всех этих детских теорий и фантазий. Маленький субъект пытается сочетать и интегрировать реальные элементы, семейную конфигурацию с ее бессознательными фантазмами, желаниями со своими собственными влечениями. Главные герои ЖФЛ, встретившись с взаимными поисками, отвечая на желания своих объектов влечений, разотождествляются, используя для этого болезненного процесса сексуальный акт, пытаясь управлять травматичными элементами, которые относятся к их истории, или к истории, развитию Фаулза и его семьи.

Параноидальный шум

Можно заметить много общего в повествовании с историей психоанализа, а именно с историей истерии. Мы знаем, что Фаулз был знаком с работами Фрейда, Юнга, Бахтина, Сартра, его отец проходил курс психоанализа в Германии, находясь там сразу после войны. То есть он соприкасался с психоанализом через отца.

Само появления главной героини в первых строчках романа, с ее неопределенным полом (описание как существо среднего пола it) отсылает нас к классическому вопросу истерии “кто я? мужчина или женщина?”. Однако, в раскрытии образа Чарльза, присутствуют признаки не столько истерических, сколько параноидальных штрихов. Что видит взгляд смотрящего, и как отмечены в этой фигуре симптомы Чарльза, нарциссические и параноидальные реакции на образ Сары.

С одной стороны, перед нами рисуется образ уверенного, успешного, рассудительного молодого мужчины, увлеченного научными достижениями, палеонтологией, демонстрирующей широту мировоззрения и гибкость ума. Его окружают несколько мужских персонажей, отцовских фигур, с которыми он ладит, от которых он зависит: преданный слуга Сэм, бредущий своего господина каждое утро опасной бритвой, родной дядя, брат умершего отца, от которого он надеется получить наследство, единственный единомышленник, равный собеседник, доктор Гроган, и

мистер Фримен, предпологаемо еврей, отец невесты, торговец и владелец крупных универмагов. К концу повествования Чарльз отрекается от всех отцовских персонажей. Он считает предателем слугу, не доставившего роковое письмо Саре (которое, похоже, и не должно было быть доставлено, так как слуга уже представлял опасность в разглашении связи Чарльза с Сарой). Он испытывает чувство предательства и от своего любимого дяди, который женился на молодой женщине и лишил Чарльза наследства, он решает больше не встречаться с ним. С доктором, после долгих душевных и откровенных разговоров, Чарльза захватывает негодование и чувства внутреннего преследования, “зачем я его слушаю?”, он принимает решение не слушать больше доктора и больше с ним не встречался. Наконец отец невесты, к концу книги, после травмирующего сообщения о потере части наследства, мистер Фримен, его “низкий” торговый “еврейский” тошнотворный бизнес, его невыносимо принимающий, понимающий, приглашающий способ общения становится для Чарльза мукой и адским приглашением отдать свою невинную душу за 30 серебрянников, обменять свое благородное происхождение на Эрнестину за ненавистную роль труженика на поприще торговли.

Женские персонажи книги либо предают Чарльза - умершие во время родов мать и сестра, исчезнувшая и лгавшая Сара, либо он сам их предает Эрнестину, свою невесту, отказываясь от свадьбы, обрекая себя и свое благородное имя на позор. Он несколько раз меняет страны, в поисках менее предательской и удушающей новой среды.

Эти события и витки в отношениях, являются повторяющимися сценариями, где побеждают тенденции отказа от объекта и стремление к самонаказанию. Грин пишет: *“Многие авторы после Фрейда при изучении паранойи у мужчин также подчеркивали фиксацию на матери при паранойе. По моему мнению, это важный фактор в мужской паранойе, который выстраивает два фронта борьбы у параноика: один фронт против феминности и другой против враждебности (к отцу). В этом случае, феминность и агрессия объединяются в таком радикальном отказе. Фрейд наблюдал, что паранойя развязывает (распускает) идентификации. Психоаналитический опыт учит нас, что параноик сталкивается с такой же дилеммой, как и истерик: «Кто я, мужчина или женщина?...Однако, в то время как, истерик вопрошает об этом в рамках вторичной идентификации, параноик же кажется, что задает этот вопрос в рамках первичной идентификации. Важно отметить, что этот вопрос не распознается, как специфический базовый отказ параноика от феминности. Этот вопрос возрождается, но в бреде пациента размывается в системе проективной идентификации, которая отрицает кардинальную важность этого вопроса.”*¹⁵

Фаулз как будто одевает свои мужскую и женскую части в разные психические одежды, мужская часть кажется более пострадавшей и уязвимой, чем женская. Меланхолия Чарльза радикально отличается от горевания Сары.

¹⁵ А. Грин Агрессия, феминность, паранойя и реальность, 1972 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Андре Грин. "Агрессия, феминность, паранойя и реальность"](#) Дата посещения 18/05/2023

У Чарльза можно найти признаки меланхолии и мазохизма, в первую очередь это его способность разрушать свою жизнь, создавать условия для предательства близких, переворачивать хорошее в плохое, невозможность испытывать благодарность и обрекать себя на роль невинной жертвы. Хобби Чарльза коллекционировать аммониты, окаменевшие морские моллюски, часами заниматься этим не джентльменским времяпровождением можно толковать как навязчивые попытки и непреодолимые желания собрать, восстановить потерянный в младенчестве материнский объект, объект меланхолии и возможно справиться с психотическими тревогами. Грин отличает параноидальную конверсию деструктивных импульсов в мазохизм. *“В случае паранойи эффекты мазохизма распространяются и сочетают в себе все три описанные формы мазохизма: эрогенный, феминный, моральный (1924). Параноик сочетает моральный мазохизм (буквально и фигурально) и феминный мазохизм в форме, которая может быть названа, как предложил Малле, деградацией влечений — это процесс, отличный от регрессии и близкий по смыслу с дедифференциацией.”*

Внедряющийся образ ЖФЛ - перенос, который Фрейд определял как параноидальный и психотический, гомосексуальный. То, что Сара имеет женский пол на отменяет гомосексуальных влечений к отцу, как Фрейд пишет в “Сообщение о случае женской паранойи”, любой преследующий образ имеет гомосексуальное происхождение, ЖФЛ содержит в себе отцовский пенис - французского лейтенанта. Если вспомнить Шребера - и сравнить роман, как психическую продукцию, с галлюционированием как психотической продукцией, то можно обнаружить ряд схожих деталей - Сара, изгнанница или козел отпущения; евреи (козлы отпущения) у Шребера, быть евреем-стать женщиной чтобы добиться любви отца.

Истерический бэкграунд

В близком мужском разговоре Чарльз и доктор Гроган обмениваются мнениями: *“Мы знаем больше об этих ваших окаменелостях на побережье (об объекте меланхолии, матери), чем о том, что происходит в уме этой девицы. Недавно один толковый немецкий врач подразделил меланхолию на несколько классов. Первый он называет природной меланхолией. Имеется в виду, что человек просто рожден с меланхолическим темпераментом. Другой класс он называет случайной меланхолией, вызванной каким-то случаем. Ею, как вы знаете, временами страдаем мы все. Третий он называет скрытой меланхолией. Этим он, бедняга, на самом деле хочет сказать, что понятия не имеет, какой дьявол ее вызывает.”*

Доктор продолжает рассказ об одном известном в мужских медицинских кругах случае, где вдова пребывает в глубоком трауре, как и должно быть, но проходит год за годом, и эта женщина не меняет обстановку в доме, одежда умершего мужа остается в шкафу, его трубка лежит рядом с его любимым креслом, письма пришедшие после его смерти хранятся. *“Ваши аммониты не хранят подобных тайн. Судя по всему, эта женщина пристрастилась к своей меланхолии, как морфинист к морфию. Теперь вы видите, как обстоит дело? Ее скорбь становится ее счастьем. Она хочет быть*

жертвой, влекомой на заклятие. Там, где мы с вами отпрянули бы назад, она летит вперед. Она одержима.”

Хочется отметить здесь древнее мужское желание представлять в фантазиях женщину, страдающую, “Ее (Сару) зовут “Трагедия”, возможно это воображаемый мостик, необходимый сократить дистанцию до желанного объекта и способ поддерживать желание, так как есть необходимость запустить механизм фантазии, чем мужской субъект может возместить тот объект, ту нехватку, в которых женский субъект нуждается.

Сара действительно находится в трауре, роман с французским лейтенантом, замена объекта, повлекло воспроизведение травматического опыта в ее внутренней реальности. Объект оказался не способным отвечать на ее желания и требования. Непросто объяснить ее решение усугубить свой промах, взять на себя роль козла отпущения, стать местом групповых проекций. Сам Фаулз в начале знакомства со своей героиней, голосом автора объясняет это мазохистское решение Сары статистическими данными в начале знакомства *“В том (1851) году в Англии на 8 155 000 женщин от десяти лет и старше приходилось 7 600 000 мужчин такого же возраста. Из этого со всей очевидностью следует, что, если, согласно общепринятому мнению, судьба назначила викторианской девушке быть женою и матерью, мужчин никак не могло бы хватить на всех.”*

Итак с точки зрения доэдипальный ранних процессов, ситуация Сары напоминает разлуку ребенка с оберегающей матерью, повторяющиеся потери включают срыв механизмов защиты Эго и высвобождение деструктивной энергии, которую Сверх Я направляет на свой объект - Я. Нарциссическая травма связанная с преувеличенно позорной влюбленностью в женатого французского лейтенанта (Эдипальная вина) требуют символизации, времени и истощает Я. Возможно это объясняет каким образом Сара попала к миссис Поултни (плохая грудь), отказавшись от внимательной и любящей ее мисс Тарбот (хорошая грудь). По Фрейду *“Я, пережившее пассивно травму, активно воспроизводит ослабленную репродукцию ее в надежде, что сможет самостоятельно руководить ее течением. Нам известно, что дитя ведет себя таким же образом в отношении всех мучительных для него впечатлений, воспроизводя их в игре. Переходя, таким образом, от пассивности к активности, ребенок старается психически одолеть свои жизненные впечатления. Если таков смысл «отреагирования травмы», то против этого ничего нельзя возразить.”*¹⁶

Объекты Сары - согласно повествованию, первичные объекты были потеряны в той же последовательности, что и объекты Чарльза, сначала умерла мать, затем отец. С точки зрения ребенка, можно предполагать, что Сара неизбежно вынуждена иметь амбивалентные чувства к ним, от чувства вины за пожелания смерти тем, кто ее

¹⁶ Торможение, симптом, страх, З.Фрейд, 1926 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фрейд "Торможение, симптом, страх". 1](#)

покинул до желания мести и репарации. Находится ли Сара в истерической меланхолии, то есть переживает ли она ее путем инкорпорации потерянного объекта. Это подтверждается текстом, Сара поглощает и удерживает внутри своей реальности французского лейтенанта, создает миф (симптом) что она и есть та, которая владеет объектом. Но реальный объект утрачен, повторяя сценарий с первичными объектами. А с другой стороны, ее восприятие лейтенанта и восприятие ее жителями Лайма говорят о тревоге преследования. Возможно, даже, что эти два процесса порождают друг друга и поддерживают. Оказавшись без защиты семьи, столкнувшись с первым любовным разочарованием и предательством, регрессируя Сара оказалась в обстоятельствах, где горе, соединившись с предыдущими потерями нашло себе путь в желании самонаказания. Групповые психические процессы, религиозные фантазии и проекции оказало влияние на то, чтобы поместить ее туда и удерживать для сброса групповых негативных эмоций.

Начиная с эпизода о женской гомосексуальности Фаулз меняет образ Сары, постепенно добавляя в нее истерические элементы на фоне запретной и неравной любовной связи с Чарльзом. Сексуальность, потребность в физической близости раскрывается, как форма потребности в новом виде контейнирующей коммуникации, на фоне взаимного, наконец-то желания. Фактически оба героя обмениваются воспоминаниями, которые они не помнят или воспроизводят в страстную эмоциональность доэдипального времени, желания слияния, что внешне выглядит как болезненная необходимость.

Сара Фаулза соединяет в себе сразу несколько пациенток Фрейда.

1) Бертю Папенгейм, (Анны О), истерия которой началась после смерти отца. Ее гениальное -“talking cure”, лечение разговором, известное также как“чистка очага”.

2)Эмму В. Н., благодаря ее просьбе помолчать и дать ей говорить, все, что она хочет, главным понятием психоаналитического метода становится слушание.

Чарльз: *“Что, если... если она откроет свои чувства какому-нибудь доброжелателю...”*

Доктор — *Тогда она исцелится. Но она не желает исцеляться. Она подобна больному, который отказывается принимать лекарство.”*

3)Катерина,которая внесла свой вклад в понимание роли сексуальности в истерии. Ее невроз разыгрывается у нее в результате попыток ее дяди (французского лейтенанта, репрезентация отца, в случае Сары) соблазнить девушку, позже Фрейд пришел к выводу, что это был отец Катерины.

Фаулз создает Сару как истинную истеричку, она знает, как соблазнить мужчину, она создала симптом, нехватку, приглашая занять место нехватки. Более того, она соблазняет нарушением морали приглашая почувствовать вместе с ней торжество при нарушении приличий и также удовольствие от страдания: сначала вступая в связь с лейтенантом, затем с Чарльзом и затем выбирая круг богемы, оставаясь преданной скандальному для викторианцев образу жизни.

Бисексуальность

Сигал отмечает, что «открытие Фрейдом бессознательных мыслей, лежащих в основе истерических симптомов, можно рассматривать как эквивалент открытия бессознательной фантазии» и ее важности аналогично сознательным воспоминанием, в структурировании прошлого опыта.

“Я больше не верю своему невротизму”, отказавшись от первой теории соблазнения в конце 1890-х годов, сексуальные фантазии заменили Фрейду сексуальный опыт в новом понимании истерии. Фрейд не отрицает своей истеричности.

В 1897 он связывает свое детское воспоминание или фантазию о путешествии в поезде со своей привлекательной и молодой матерью, явившейся ему обнаженной, и поздним (1897) сновидением, в котором он взял (без спроса, украл) деньги у матери врача. Фрейд интерпретирует свой сон как будто это гувернантка подтолкнула его украсть деньги для нее, хотя по словам матери, воровкой была гувернантка. Фрейд идет дальше - мать во сне дает сыну индульгенцию и право быть не-воровкой(женщиной), то есть речь идет о женском. Таким образом цепочка рассуждений сходится к тому, что маленький мальчик (Фрейд) во сне не равняется гувернантке. В соответствии с толкованием сновидений, эта логика позже встречается в интерпретации фразы его пациента - “эта женщина во сне - не моя мать.” То есть мальчик Фрейд идентифицируется с женщиной дважды: с женщиной-воровкой во сне и первично, ранее - со своей увиденной обнаженной матерью. Мать является для него объектом желания, он является для матери объектом желания (пассивная идентификация, он тот, кто поддерживает материнское желание), и в то же время посредством связывания фантазии и воспоминания производится присваивающая активная идентификация, превращение чужого желания в свое собственное), именно в этой психической активной позиции, которая позволяет мальчику не запутаться.

Перенос вне клиники

Фрейд пишет в Торможение, симптом, страх, 1926: *“Мы пришли также к убеждению, что требование влечения часто становится (внутренней) опасностью только потому, что удовлетворение его привело бы к внешней опасности, следовательно, потому что эта внутренняя опасность представляет собой внешнюю. С другой стороны, и внешняя (реальная) опасность должна превратиться во внутреннее переживание для того, чтобы приобрести значение для эго, которое должно опознать по отношению к ранее пережитой ситуации беспомощности.”*

Фрейд связывает навязчивое повторение (как форма переноса) с влечением к смерти и желанием вернуться в неорганическое состояние (бессмертное произведение-книга). Также он рассматривает его как форму воспоминания, помещая себя в болезненную ситуацию, попытку справиться, занимая активную позицию. Таким образом сам Фаулз находится в трансферентных отношениях со своими произведениями, со всеми действующими лицами и сюжетами своих книг, а также сами герои находятся в проективных, трансферентных отношениях друг с другом. Лакан считает, что перенос — это один из способов воспроизведения семейной или социальной конфигурации,

часть реального. Повторение происходит автоматически, бессознательно, настойчиво воспроизводя в переносе ситуацию целиком. Три финала, пристальное рассмотрение своих бессознательных желаний роднит этот литературный прием с психоанализом.

Я отмечу только несколько форм переноса, которые обратили мое внимание на себя, но также я разделяю идею Руссийона, что авторы произведений — это не пациенты на кушетках, поэтому связывание опубликованной биографии Фаулза с книгой ЖФЛ будет достаточно схематичным, лишь обозначающим точки пересечений для психоаналитических размышлений и предположений. Хотя наличие переноса является необходимым условием как для творчества, так и для психоанализа, конечно, самого по себе переноса недостаточно. Для художника необходимо, чтобы он имел дело со своим переносом уникальным субъективным способом, так же как это делает аналитик. Для нас творческий процесс Фаулза, его перенос в поле письменной речи дает нам шанс столкнуться с его историей, узнать о его неизбежных повторениях с фигурами детства.

1. Кроме самого переноса своих бессознательных фантазий, облечение их в читаемую и визуализируемую одежду на экран сновидений (Левин), на пустые страницы книги, можно говорить об образе ЖФЛ и собственно романе как преследующих и одновременно соблазняющих внутренних объектах. Интересно, что сам Фаулз говорил, что он всю жизнь писал об одной и той же женщине (захватывающий отпечаток материнского возбуждающего имаго). Только в последней книге Фаулз отмечает, что наконец-то смог сделать свою героиню счастливой. В ЖФЛ обе героини, любимые женщины Чарльза, Сара (третий вариант финала) и Эрнестина покинуты, но объект-книга остаётся верна Фаулзу.

Трансгенерационная передача травматического опыта

“Ни у кого в моей семье не было литературных интересов или навыков. Казалось, я появился из ниоткуда” Фаулз не раз убивает родителей героев всех своих романов. Можно сделать предположение о глубоком ощущении непонимания и одиночества маленького мальчика. *“У меня действительно не было счастливого детства. Что меня утомляло в моей матери, так это отсутствие у нее вкуса. Большая вина моего отца заключалась в том, что он ненавидел Францию из-за своего опыта войны в Ипре. И ему нравилась Германия. У нас была географическая размолвка. Я отклонился не на ту ветвь европейской культуры. Когда я был маленьким мальчиком, мои родители всегда смеялись над «парнем, который не умел рисовать» — Пикассо. Их грубость привела меня в ужас». Был ли его отец интеллигентом? «Нет, — презрительно фыркает Фаулз, — он был табачником».* (Фаулз не раз пишет в своих дневниках, что он ненавидит средний класс и считает своих родителей мещанами, то есть в своей писательской психической активности, он отвергает и не принимает свое происхождение). Однако Фаулз пренебрежительно относился к своим родителям и своему воспитанию в пригороде, к «этой такой скучной жизни, смешанной с ненавистью, раздражением и жалостью», как он писал в своем дневнике, когда ему

было 23 года, и он все еще жил дома. Он горячо не любил «ничтожность» и «карликовое существование» своих родителей. *«Их грубость привела меня в ужас, — сказал он. Я не хочу знать, что на самом деле чувствовали мои родители. И это часть взросления. Это не знать, как ваши родители судят или ценят вас. Чтобы получить ответ, нужно задать вопрос. И я никогда не спрашивал их, что они думают о моих книгах. Я знал, что они сочтут мои книги трудными»*

Сад - как образ рая, с чем было связано невообразимое количество ассоциаций в романах, дневниках и эссе Фулза. Его приверженность и многолетняя верность экологичному мышлению и деятельной заботе о природе (он участвовал в различных природо-оберегающих фондах), кажется говорят о преобладании и достижении депрессивной позиции в восприятии родительской пары.

Воспоминания сына о саде отца, однако, были связаны не с призами и ценами, а с запахом и вкусом. Ни один фрукт никогда не мог сравниться по вкусу с Джеймсом Гривзом его отца или сочность его D'Arcy Spice. В этом благоухающем чувственном месте Джон Фаулз в первые дни своей жизни был обожаемым единственным ребенком, которого обслуживали две молодые, хорошенькие, ласковые женщины. В романах, которые он опубликовал спустя десятилетия, часто встречается похожая конфигурация: молодой человек теряется в изумлении в зеленом, огороженном природном месте, его наставляет авторитарный пожилой мужчина, а дразнит, лелеет и соблазняет пара прелестных молодых женщин. В пригородной реальности конца 1920-х годов женщинами были мать Джона, Глэдис, и его кузина Пегги, которая жила с Фаулзами и ухаживала за маленьким мальчиком, пока ему не исполнилось десять.

Его отказ от наград - Букеровской и других литературных премий, может говорить как о преодолении, проработке родительских бессознательных и сознательных инвестиций и амбиций, так и о своего рода наказании родителей за их непосильные и предательские ожидания.

Воспоминания сына о саде отца, однако, были связаны не с призами и ценами, а с запахом и вкусом. Ни один фрукт никогда не мог сравниться по вкусу с Джеймсом Гривзом его отца или сочность его D'Arcy Spice. В этом благоухающем чувственном месте Джон Фаулз в первые дни своей жизни был обожаемым единственным ребенком, которого обслуживали две молодые, хорошенькие, ласковые женщины. В романах, которые он опубликовал спустя десятилетия, часто встречается похожая конфигурация: молодой человек теряется в изумлении в зеленом, огороженном природном месте, его наставляет авторитарный пожилой мужчина, а дразнит, лелеет и соблазняет пара прелестных молодых женщин. В пригородной реальности конца 1920-х годов женщинами были мать Джона, Глэдис, и его кузина Пегги, которая жила с Фаулзами и ухаживала за маленьким мальчиком, пока ему не исполнилось десять.

Отец Джона Фаулза, Роберт, происходил из семьи лондонских торговцев среднего класса. А его отец был партнером фирмы Allen & Wright, импортера табака. Мать Роберта (отца писателя) умерла, когда ему было шесть лет. В возрасте 26 лет, получив юридическое образование, Роберт записался в Почетную артиллерийскую роту и провел три года в окопах Фландрии во время Первой мировой войны. После окончания войны остался в Германии, Брат Роберта Джек погиб на войне, оставив

вдову и троих детей. В 1920 году, когда Роберт был демобилизован, его отец Реджинальд умер. Роберт стал ответственным за пятерых сводных братьев и сестер, а также за детей своего брата. Хотя он надеялся заниматься юридической практикой, обязанность содержать большую семью вынудила его заняться семейной торговлей импортом табака. Воспоминания о товарищах, погибших рядом с ним в бою, мучили его всю жизнь. Друзья его детства были убиты. В 1919 году его отправили в оккупированный Кёльн, Германия, где он в течение года работал военным прокурором. Когда в 1920 году Роберт Фаулз был демобилизован, ему был тридцать один год, и, по тогдашней медицинской терминологии, он был «невростеником». *“Его дочь с грустью сообщила, что семья признала его «неудачником». Сон у него был плохой, нервы расстроены, руки тряслись так, что даже чашку чая держать не мог.”* После смерти отца, содержа большую семью отец Фаулза вынужден был отказаться от своей мечты, работать юристом, он занялся семейным торговым бизнесом. Можно предположить, что такая сокрушительная ответственность за детей своего дяди и родственников, стала прототипом образа Викториа́нстой эпохи, где коллективные ценности превосходят индивидуальные и оцениваются, в соответствии с требованиями соблюдения долга и чести, перемалывая людские судьбы. Сам Джон Фаулз писал о своем дяде, брате отца как о “чудовище”, но похоже, он либо отказался от управления семейным бизнесом, либо он был недееспособен. Биограф Фаулза пишет (видимо со слов самого писателя), что его отец, как большинство людей, прошедших через опыт войны, подавлял воспоминания и разговоры о военном опыте, и всю жизнь страдал “изнуряющей тревогой.” Джон Фаулз, только в начале 50-х годов узнал, что его отец проходил “фрейдистский психоанализ” в 1923 году. Учитывая, что психоанализ не был очень популярным, и был даже скандальным, надо признать интеллектуальную смелость вместе с глубиной и невыносимостью страданий Роберта Фаулза.

Предполагается, что он мог узнать о Фройте благодаря знанию немецкого языка и проживанию в Германии после войны, хотя в Англии они также набирали популярность. Фаулз писал, что психоанализ не учел военную травму, потери близких и семейные обязательства, а вместо этого «фрейдистское объяснение, – заключалась в том, что он потерял мать в возрасте шести лет и так и не приспособился к своей молодой мачехе». Возможно, что упреки Джона Фаулза к психоанализу отца состояли в протесте (сопротивлении) психоаналитической интерпретации, касающееся матери, а не отца. Применимо к нему, идентифицируясь с отцовской фигурой, защищая свою мужскую часть, он отрицает архаичное подавляющее всепроникающее присутствие матери. Мы не знаем у кого Роберт Фаулз, отец Джона Фаулза проходил анализ и сколько времени он длился, но знаем, что интеллектуальный поиск и психоаналитическая встреча, несомненно, стали факторами влияющей среды на его единственного сына, Джона Фаулза. Писатель называл “настоящим лекарством” для отца - другую встречу - со его будущей женой, Глэдис Ричардс в 1924 г. Роберт Фаулз написал стихи и роман о своем опыте войны, сцены из которого Джон Фаулз заимствовал (продлил жизнь его воспоминаниям) для описаний полей сражений в романе «Волхв».

В романе ЖФЛ - есть несколько мужских персонажей, которые частично символизируют отца писателя, Роберта Фаулза - Мистер Фримен, слуга Сэм, доктор и Христос, Мистер Фримен, отец невесты, Эрнестины, владеющий крупным торговым бизнесом, с которым он рвет отношения, чувствует тошноту от мысли заниматься торговлей. *“Еще секунду он противился невыносимому давлению своей эпохи; потом вдруг почувствовал озноб, и его заколотила дрожь бессильного гнева против мистера Фримена и всего, что было с ним связано.”* Фрейд писал: *“Боязнь русского быть съеденным волком (страх Чарльза быть съеденным отцом Эрнестины) — это неизменная кастрационная тревога, т. е. тревога реальная, тревога перед действительной опасностью, угрожающей или понимаемой как реальная.”*

Чарльз откзывается от обмена женщиной, невесты взамен на согласие быть наследником, в прямом и переносном смысле: у мистера Фримена не было сына. Эрнестина, идеализированный, кормящий (хорошая грудь) материнский образ, была отвергнута Чарльзом. Он, униженный, чувствующий зависть и несправедливость по отношению к дяде, ослепший от нарциссической потери себя как удачливого и независимого индивида, чувствующий зависть, о которой говорила героиня романа Сара (классовая зависть) переносит свои чувства зависти и ненависти к богатой и независимой невесте и ее отцу (родительская пара). Можно ли смотреть на этот скандальный, нарушающий викторианские запреты чести, отказом от инцеста с матерью для Чарльза и Фаулза.

Биограф отмечает заслуживающую психоаналитического внимания особенность мировоззрения отца Фаулза, напоминающую бредовую конструкцию, то, с чем ему приходилось взаимодействовать. Речь идет о личной религии, придуманной Робертом Фаулзом, «особую разновидность монадизма», он придерживался «странных взглядов, викторианских взглядов, взглядов Хакслианства, своего рода устаревших протестантских взглядов, в которых предлагал реформировать вероучение и модернизировать церковь. Видимо это был далекий от традиционного христианства мир, потому что сам Фаулз называл отца атеистом, тогда как тот именовал себя христианином. Можно предположить, что литературное творчество, создание историй, являлось проработкой бессознательных сообщений обоих родителей и утверждением своей субъективности. В 1944 году, когда Джону Фаулзу уже было 18 лет, его отец написал директору учебного заведения, что испытывает сомнения по поводу будущего своего сына, связывая их со своим собственным жизненным разочарованием и потере мечты иметь другое профессиональное будущее: «не обязательно из-за опасностей войны, но еще больше потому, что я постоянно думаю о том, как моя собственная карьера потерпела крах во время последней войны». Писатель рос в атмосфере подавленной вины и искажающих амбиций и надежд со стороны обоих родителей, вины отца за несостоявшееся профессиональное будущее и вины матери за смерть ребенка.

Антисемитизм, инаковость

Процесс дифференциации субъекта и объекта идет параллельно с развитием Я, путем череды кастраций, принятия своих ограничений и вписывания себя в свои первофантазмы. В книге этот процесс описывается посредством образа Чарльза, на примере перехода от некоторого нигилизма, цинизма к поэтапному принятию инаковости, способности разделять себя и других, некоторой усталости от своего всемогущества. Уместно вспомнить факт, что сам Фаулз испытывал удивление тем, что Сара взяла на себя главную роль в романе. Сама такая формулировка обращает наше внимание на выделение ее как объекта, достаточно самостоятельного, требующего внимания как будто Фаулз заставляет свое собственное «Я» сублимационным способом примирить его многочисленные привязанности поддержать свою идентичность с помощью женского образа ЖФЛ,

Биографы, интервьюеры, авторы статей о Фаулзе неоднократно обвиняли его в антисемитизме, а авторы феминистки обвиняли его в женоненавистничестве. Тем не менее я не нашла в письмах и дневниках Фаулза открытый антисемитизм, так же как и открытый антифеминизм. Он иронически и уважительно, признавая профессиональные заслуги своего продюсера (фильм ЖФЛ) и знакомых, отзывался о евреях, гораздо более скандально он отзывался о своей жене, Элизабет, с которой он прожил в долгом браке. В романе есть родительская фигура, по отношению к которой Фаулз восстает, и я думаю это и есть его «антисемитизм», направленный на фигуру отца - Чарльз находится в явном и принудительном, разрушающем переносе, испытывая ложное чувство превосходства интеллигента над торговцами - евреями, отец невесты носит еврейскую фамилию - Фримен. Слуга Сэм, живописно и волнующе бредущего опасной викторианской бритвой совего господина, предает его, наказывает, не выполняя его продюсеру передать письмо Саре и участвует в разрушении жизни Чарльза, перебегая на сторону врага, становясь успешным и амбициозным служащим в магазине мистера Фримена, отца Эрнестины.

Можно поразмышлять о бритве как угрозе кастрации и предательстве хозяина, того кто кормил Сэма, как свершившейся кастрации в паре с родительским образом, покинутой и обесчещенной (Эрнестины и мистер Фримен). Возможно уместно и внутренне обоснованно связать эту линию с историей Шребера, в его дневнике сначала становящимся бродячим евреем, обрезанным, а уже потом «кастрированной» женщиной. То есть иудейское обрезание и кастрация находятся очень близко с представлением о женщине. Это проиллюстрировал Фрейд, анализируя дневник Шребера. В дневниках судьи Шребера превращение в еврея было не только эроическим желанием, но и готовность стать изгоем, ненавистным социальным объектом для ненависти. Фрейд об этом, по каким-то причинам не писал, может быть, он даже проигнорировал социальное послание, выделив то, о чем можно было безопасно говорить, не вызывая на новую еврейскую науку гнев. Итак, отцовские фигуры превратились в кастрирующие, преследующие, предающие - мистер Фримен, слуга Сэм, и даже доктор, единственный мужчина в романе, с которым Чарльз чувствует интеллектуально родство. Надо отметить, что эпиграфом к роману Фаулз выбирает цитату известного еврея, Карла Маркса об эмансипации, или субъективации.

Фаулзу предлагали сыграть в фильме по его книге “Волхв” роль Карла Маркса, он вежливо отказался. Обрезание, идея избранности Богом, символически легко связываются как с представлением о евреях, так и с кастрированной женщиной в бессознательном. Психоанализ имеет богатую традицию, начиная с Фрейда объяснять и говорить о том, как часто групповые фантазмы, идеологии об избранности одного народа, превосходства одной его части над другой, легко прокладывают дорогу ненависти к индивиду, и обратно. Нацизм, неприятие, отвержение ценности жизни, непохожей на свою собственную, психоаналитически связываются с идеей инаковости или другого, с той частью материнского объекта, которая наполнена ненавистью и объектом и отвержением женственности, как части психического у мужчин.

Отец

Фаулз переполнен амбивалентными эмоциями по отношению к отцу. Известно, что он постоянно отказывался от всех премий (букеровская) и от всех номинаций (неоднократное номинирование на нобелевскую премию). Что это как не фрейдовский страх кастрации, описанный им в письмах Флиссу, страх быть успешнее своего отца? Репрезентация отца Фаулза постоянно, абсолютно во всех произведениях и в его реальной жизни присутствует в описаниях природы и сада. Фаулз - один из первых писателей последовательно следующий и развивающий экологичное мышление, в аналитическом языке мы можем говорить об этичности. Отец Фаулза возделывал регулярный, спроектированный сад, он был всегда “одержимо” подстриженный, деревья были ровно посажены, как пишет сын, он контролировал сад, это могло быть местом активной позиции и средством справляться с поствоенной травмой. Отец Фаулза выращивал яблоки, это восхитительный и надежный, проверенный тысячелетиями образ женщины и образ пары.

“Созрели отцовские груши сорта «Герцогиня Ангулемская» и яблоки «Джейс Грив» на старой яблоне, которую он приобрел сорок лет назад за один шиллинг. Это, наверное, лучшая яблоня во всей Англии, таких яблок — сочных, сладких, нежных — я больше нигде не ел. Груши тоже превосходны — спелые, ароматные. Как он достиг таких гениальных успехов с грушами и яблоками, не знаю — может, потому что у него много времени и он тратил его на этот клочок земли. Я говорю в прошедшем времени, потому что у меня предчувствие, что этой зимой отец умрет. Впрочем, он довольно крепкий — может, и обойдется. Не могу представить, что наступит такое время, когда я не буду есть эти удивительные яблоки — как бы эгоистично это ни звучало. Все лучшее, что есть в нем, перешло в эти яблони.” [26]. Это часть отличает Фаулза от отца.

Фаулз взял у отца любовь к садам, объекту с которым выстраиваются взаимоотношения. Дневники, интервью переполнены мыслями, случаями, связанными с садом Фаулза. Сад является объектом и контейнером для воспоминаний, связанных с родителями, это место утешения, соединения и сепарации, убежище и место хранения семейных склепов. Самые ранние воспоминания о саде, в доме, где он родился, это сад, где негде спрятаться: читаем как ранние детские репрезентации родительских фигур - психическое пространство связано с контролем и чрезмерным присутствием.

Свой сад Фаулз сделал полной противоположностью родительскому, он сделал его убежищем, полным тайных мест, где можно скрыться от глаз жены и гостей.

Мать

Глэдис Мэй Ричардс, была школьной учительницей, и сам Фаулз долгое время, до того, как его книги стали приносить доход, работал учителем. Будучи учителем, он познакомился со своей будущей женой, Эрнестиной, с которой прожил более 30 лет.

Фаулз был единственным живым ребенком пары до своих 16 лет, потом родилась сестра. Он был внимательным сыном, отличником, спортсменом и выбрал профессию матери. Семья тратила много ресурсов на обучение сына. Роберт и Глэдис называли друг друга «отец» и «мать», что лингвистически отсылает к инцестуозному слиянию. Хотя, возможно, они идентифицировались с родительскими функциями для все своей расширенной семьи, с ее многочисленными племянниками, братьями и сестрами. Надо сказать, что маленькому Фаулзу повезло, как и его литературному протагонисту Чарльзу, он был окружен любящими, состоятельными, эксцентричными, любознательными родственниками мужского пола, с кем он мог идентифицироваться.

Мать Фаулза, Глэдис, боялась, что у нее не будет детей, как пишет биограф, возможно из-за социальных установок и предписаний касающихся детородной функции женщин. Она родила Фаулза в 27 лет. Мы не знаем точно причины возникновения этого страха, но знаем, что Фаулз о нем знал и рассказывал. Через несколько лет после его рождения она потеряла второго ребенка либо из-за выкидыша, либо из-за мертворождения. Он стал одновременно дезинvestированным и чрезмерно инвестированным ребенком. Она говорила, что он был «зеницей ее ока», или проводя связь между скопическим и фаллическим влечениями, Фаулз стал для матери тем самым ребенком-фаллосом, на которого проецировались все нарциссические материнские страхи и желания. Она постоянно была рядом. В преследующих, навязчивых и соблазнительных женских образах Сары Вудраф, миссис Поултни, Эрнестины, несомненно угадываются материнские черты.

Биографические данные совпадают с описанием матери Чарльза в романе ЖФЛ - они обе потеряли своего второго ребенка-девочку, и Чарльз и Джон были детьми, на которых сконцентрировалось внимание матери, Фаулз описывает своего героя как меланхоличного, потерявшегося героя, возможно описывая состояние ребенка, столкнувшегося в раннем возрасте с материнской депрессией. Его биограф пишет, что Фаулз был внешне очень похож на мать, мы знаем, что он выбрал для себя материнскую профессию, продолжил отцовские интересы и любовь к языкам, философии и развил их общую родительскую любовь к природе и саду. Сад, окружавший дома Фаулза, был не так упорядочен, как отцовский сад, он предпочитал заросший, вольный сад, где его роль сводилась к заботе о здоровье и наблюдении и любовании. Мы знаем также что его мать была заядлой путешественницей, любившая наблюдать весну в лесах. Глэдис реализовывалась в соответствии со временем, в преданности семейным и социальным ценностям. Героиня ЖФЛ, Сара, несмотря на свое образование, работала гувернанткой, она была ограничена эпохой, и в этом несомненно есть общее с Глэдис, матерью писателя, работавшей учительницей. Его

первая жена не работала и полностью посвящала себя писателю, вторая жена продолжала успешно работать и после заключения брака.

Возможно обе первых цитаты про эмансипацию и загадку посвящены родительской паре, но все-таки вторая цитата очевидно относится к женщине и ее загадке.

Лайм

Это городок, где проживал Фаулз, его любовь, место, где он писал ЖФЛ, глядя в окно на море, и место действия романа. Если думать об ассоциативном ряде, то Сара, женщина в черном, одинокая, приковывающая ум фигура и дом в Лайме несут в себе свойства психического объекта. Как Сара стала настойчивым внутренним объектом, галлюцинаторным образом, воплощенным требованием, желанной фигурой прошлого, из-за которой, он вынужден был бросить писать другой роман. Эти же свойства внутреннего объекта, принуждающего, навязчивого, обладающих силой закона и требованиям влечений можно разглядеть в процессе покупки нового дома. После разрушения в результате оползня части сада и дома Фаулз с женой купили дом и сад, в нескольких ста метрах от предыдущего. Выбор и покупка нового дома стало чрезвычайно конфликтным процессом для пары. Элизабет ненавидела Лайм, зимой она чувствовала себя там одинокой и подавленной. Оба мечтали сменить место жительства, уехать из сельской провинциальной Англии как пишет Фаулз: *“то, что произошло сейчас, кажется чуть ли не радостным событием... Освобождением. Вызовом. Ясно, что теперь нам придется уехать отсюда — и из страны тоже. После двух часов обсуждения мы решили, что должны жить в Париже. Элиз говорит, что мы еще слишком молоды, чтобы пускать корни. Что-то в этом есть, и это заключается не только во владении слишком многим, не только в антиквариате и оранжереях, но и в любви к одиночеству и природе.”* [27].

Оба увлеченно и маниакально представляли, как они будут жить в других странах, путешествовать, не обживаться, но в итоге, как Фрейд ходил по Риму вокруг заколдованного квартала, как травматические сновидения обладают свойством потворения, так и чета Фаулзов все чаще вспоминали большой дорогой дом, который они осматривали в Лайме недалеко от разрушенного старого владения.

“И еще одна вещь: я все больше становлюсь англичанином, для меня Англии слишком много. Болезненная связь с прошлым страны. Тайное освобождение — мечты о поездке на шесть месяцев в Персию, отдыхе в Японии, Перу и в дюжине других мест. Не иметь возможности путешествовать стало своего рода удовольствием — так и запор может стать удовольствием.”

Фаулз пишет в дневниках, что был прав, дав своему старому дому и месту название “Nilmanet”- Ничто не вечно. Двойное отрицание, отнекивание, является утверждением и признанием присутствия отсутствующего объекта. Пара, словно переживает процесс рождения заново: *“Сейчас я уже лучше разбираюсь в своей реакции на случившееся и вижу, что осталось одно только облегчение. И ощущение, что, хотя Дорсетшир был тупиком, я рад, что мы его узнали. Такое должно случаться с писателями. Это своего рода проверка стабильности, истинности философского состояния души — своего рода срывание привычных ярлыков. Я называю себя экзистенциалистом, но*

всегда при этом испытываю некоторую фальшь — интеллектуальную, литературную. Но в этой ситуации такая позиция очень помогла — во всяком случае, до сих пор помогала — принять реальность. На сегодняшний момент мы жертвы двух типов обстоятельств, над которыми не властны: земельный оползень и ситуация с налогами. Но истинная свобода не только в выборе будущих действий, но и в сегодняшнем поведении... Думаю, это случилось в тот момент, когда я увидел искореженный луг, и моей первой непосредственной реакцией стал смех. Частично — от шока. Но зрелище и в самом деле было смешным, хотя жертвой стал я сам.” Дом — это я, говорит нам Фаулз. Создается впечатление, что он стойко выносит потерю, и он освободил свои влечение для творческой, нарциссической деятельности. Кажется, что он проделывает работу горя, связанную с потерей инвестируемого объекта. “Еще два следствия: во-первых, литературная работа стала приносить большие удовольствия. И — резкая перемена в Элиз: в ней заново вспыхнула любовь ко всему, что есть хорошего в этом месте, — птицам, свету, живым приметам весны. Видеть это все в последний раз или, более точно, как если бы в последний раз.” [27]. Но можно ли считать процесс горевания Фаулза, сепарационный процесс завершенным и удачным, когда параллельно набирает силу процесс навязчивого повторения в стремлении, имеющем силу принуждения приобрести дом - двойник старого жилища?

“Припомнился нам особняк Белмонт-Хауз в Лайме, его мы впервые посетили шесть недель назад, — он самый красивый в этой местности, несмотря на то что когда-то прекрасный сад теперь полностью во власти сорняков и разросшейся ежевики. Просят за него несуразно много — двадцать пять тысяч фунтов. Мы с трудом наберем столько. И вообще как-то нелепо — сниматься с места, чтобы поселиться поблизости. Инстинктивно мне хочется покинуть Дорсетшир хотя бы на два-три года. Все больше тянет дальше на запад — в Саут-Хэмз или Теймар-Вэли, в Корнуолл, возможно. Мы меняем решения каждый день; думаю, это происходит из-за власти, которую имеет над нами это место. Я всегда ее ощущал, а теперь и Элиз почувствовала то же самое, и даже в большей степени (почему мы продали ферму, почему бросаем ее прежде, чем она разрушилась, и т. д.). Подобного места нам больше не найти — ни этого мирного пейзажа, ни той близости к тайнам животного мира, которой был окутан этот дом. Я не могу об этом писать, хотя то, что происходит — это ампутация, и заслуживает, чтобы о ней написали. Но я не могу. Стойко, мужественно, молча пережить это испытание — единственная возможность удержаться от слез.” [29]

И наконец, внутренняя работа проделана, решение принято, явно наблюдается слегка маниакальная радость от осознания и оправдания рискованного финансового и психического вложения, все еще шизо-параноидная позиция, все еще процесс сборки себя и объекта заново, самовосстановление, но зная требования к его жене, можно предположить, что это он навязал ей этот выбор, от которого она всю жизнь будет стремиться сбежать:

“Покупаем Белмонт за 20 тысяч — если не случится ничего экстраординарного. По ночам не спим в ужасе от содеянного (не-символизируемое возбуждение), днем же с нетерпением ждем, когда переедем на новое место (соединяющая, интегративная

функция Я). В какой-то степени это связано с ужасающимися в нас двумя финансовыми философиями: семейным подходом, согласно которому сущее безумие выбрасывать двадцать тысяч (плюс еще пять или больше на обустройство) на дом, стоящий на той же земле, что однажды уже подвела нас (материнская функция среды, попытка контроля и игры форт-да); и другим, при котором коммерческие потери для нас не самое главное в жизни (Я, находящее достаточно хорошее решение под упорным давлением влечений). За последние годы я заработал так много денег, что при принятии важного решения нелепо беспокоиться о деньгах. Думаю, наши ночные страхи сродни занудству муравья, укоряющего безрассудную стрекозу; или, говоря другими словами, мы окружены пуританами, мечтающими убить в нас экзистенциалистов.”

Это достаточно яркая деталь, невозможность отказаться от чего-то родного и ценного, невозможность сдвинуться с места, и повторить тот же путь на новом старом фундаменте. Еще одна деталь, которая возможно указывает на инцестуозный объект желаний — это сверхсильное инвестирование в сад, окружающий дом. Есть свидетельства, описанные в воспоминаниях, что Джон Фаулз, сопровождая гостей по саду, хвалясь и искренне восхищаясь им, рассказывал об экзотических видах орхидей, которые он контрабандой (эдипово желание), тайком привозил из своих дальних путешествий. Он был необыкновенно, по-настоящему горд своими апельсинами, занявшие призовые места. Вероятно, эти элементы и также страсть к коллекционированию Чарльза в ЖФЛ аммонитов, любовь Фаулза к антиквариату до степени захламления своего жилища старыми вещами, “болезненная страсть” говорит о нескольких вещах: эротизация от удержания объектов, стремления к контролю и получение тайных, запретных удовольствий коллекционера. Первый роман Фаулза, напомним, назывался “Коллекционер”.

Язык и Родина, как носители травматического опыта

Фаулз открывает себя и находит Элизабет вдали от Родины, как ветхозаветный праотец Авраам поручил привезти сыну Ицхаку (Исаак) жену издалека, но с родины своих предков.

Фаулз знал и любил французский, часто бывал там, год работал, зачитывался французскими мыслителями, включая Лакана, трепетно относился к французской литературе, признавал влияние французских философов на свое творчество, влюблялся в французских женщин (прямая ссылка на Женщину французского лейтенанта). Он противопоставлял эту любовь отцу, который также знал французский (лейтенант является отцовской фигурой), но предпочитал немецкий. *“Несмотря на мрачный опыт в окопах, а затем в оккупационной армии в самой Германии во время Первой мировой войны, мой собственный отец гораздо больше любил немецкую литературу, чем французскую. Это мое решение ему не понравилось. В некотором*

смысле я шел против семейной (или викторианской) традиции, поворачиваясь спиной к Германии и немцам.”¹⁷

Эйлин Уорбертон упоминает, что работая над биографией, Фаулз подробно и почти в режиме потока сознания, пересказывал новости и планы, «... Однажды я подумал написать буклет о том, за что я ненавижу Англию; и воображал обложку где стоит человек, маленький, обреченный, суетливый, спиной к непонятной стене...”. Здесь слышны чувства одиночества, которое он с трудом преодолевал, он писал в дневниках, что с детства чувствовал себя одиноким. Непонятная стена - отражающее зеркало обоих родителей, так как к отцу были те же упреки, “его волнуют только деньги”.

То есть язык это и влечения, идентификация с матерью, и оппозиция к отцу, и соперник в лице французского лейтенанта.

Фаулз пишет на языке своей матери, что уже выражает природу его желания, скользящего от одного означающего к другому, являясь двигателем самого движения и поиска. Символический мир писателя проявляется в потоке слов, обретая форму уникального дискурса, возвращаясь и кружась, обволакивая и раскрывая его желания, его субъективную нехватку. Рассказывая нам о своих литературных фантазиях, как сновидец рассказывает свой сон аналитику, Фаулз вовлечен в отношения переноса с объектом творчества - книгой. Он не может не писать ЖФЛ, он отложил другие работы. Это настойчивое требование имеет отношение не только к удовлетворению потребности процесса написания, он, конечно, имеет отношение к присутствию/отсутствию матери, к тому изначальному что связывало с бессознательным матери и отца, присутствующем в нем. То есть роман — это воплотившееся желание, требующее поддержки в виде авторской фантазии субъекта, это сцена, где потерянный объект и вызывает желание говорить. Причем субъект, Фаулз, не понимает, что им движет и заставляет откладывать все дела в сторону и освободить место для ЖФЛ, он спрятан от самого себя. На помощь приходит давнее определение психоанализа как лечение разговором, где Фрейд и его пациентки обращали внимание на терапевтический эффект, проявлявшейся при предоставлении возможности рассказывать свою историю, говорить о страхах и фантазиях в присутствии другого; когда происходит восстановление связи Я со своим собственным опытом жизни. Мы вдыхаем жизнь в слова, мы производим на свет нашу субъективность “Да будет свет”. В символическом порядке отсутствие имеет положительное существование, является присутствием: «Через слово, которое уже есть присутствие, сделанное из отсутствия, само отсутствие получает имя».

¹⁷ John Fowles, The Art of Fiction No. 109, by James R. Baker summer 1989 // Электронный ресурс // URL [John Fowles, The Art of Fiction No. 109](#) Дата посещения 18/05/2023

Женщины Фаулза и героини его романов

У Фаулза не было детей, он был дважды женат на разведенных английского происхождения женщинах, то есть на тех, доступ к которым был открыт другими мужчинами. Первая жена, Элизабет развелась с мужем до того, чтобы выйти за него замуж. Вторым бурным романом, после смерти жены, с Еленой, был копией сюжета ЖФЛ, и наконец второй брак, длившийся примерно 15 лет был с женщиной по имени Сара, как и героиню романа, она была единственной его любовью, которая финансово от него не зависела.

Элизабет

Фаулз много путешествовал по любимой Франции, но влюбился в англичанку. В одном из путешествий, в Греции, в возрасте 27 лет, его реальная жизнь начинает согласовываться с его бессознательными фантазиями. Греческая природа и мифология запустили в нем движение навстречу самому себе. Как говорил Бион - фантазии, мифы важны нам, чтобы осуществлять процесс мышления, думать. Греческий остров, условия изоляции производят смешение и переплетения мифических и эротических сюжетов в психике молодого преподавателя литературы, Фаулза: в 1953 году он встречает свою Цирцею, 28-летнюю, Элизабет Кристи (в девичестве Бетти Уиттон). Она была замужем за его коллегой-учителем, но оба оказались вовлечены в страстные отношения (сюжет ЖФЛ), местное островное общество осуждало их. Они заключили брак, продлившийся 30 с лишним лет, после возвращения в Англию, и после того, как Элизабет полностью порвала с мужем и дочерью. Он писал о матери, что она стала лекарством для его отца. То же самое применимо к Элизабет. В дневниках он описывает как он нуждается в ней и как зависим от нее, и даже не может работать при ее долгом отсутствии. Она оказалась тем зеркалом и контейнером, который помог Фаулзу сделать шаг от написания дневников к романам и их публикации. Он часто раздражался и становился грубым и циничным, описывая ее как депрессивную, взбалмошную женщину, которая никогда его не понимала. Однако он доверял ей вмешиваться в текст и даже внести 2 дополнительных финала в ЖФЛ. Он сам говорил, что его первая жена была прообразом всех его героинь. Он начал писать романы и публиковать их после женитьбы на ней, и он перестал писать романы после ее смерти. Она стала его Флиссом, удачным совмещением внутренней и внешней публики. Она буквально стала его инструментом письма, вмешиваясь в сюжеты, и становясь преобразовывающими мужчин героинями его романов. Элизабет настояла, чтобы он добавил две концовки (буквально, добываясь своей собственной свободы, эмансипации для самой себя и для Сары в романе ЖФЛ). Эти две концовки стали знаменитыми и принесли паре финансовый успех. Сюжет и 2 финала ЖФЛ являются переносом взаимоотношений пары, их конфликтов на бумагу, попыткой интегрировать, сделать то, что не было сделано на тот момент в реальности и прокладывать дорогу в будущее.

Роман стал их совместным произведением. Элизабет осуществила месть и добилась справедливости в воображаемом мире книги, позволяя Саре (себе) иметь дочь, вне

зависимости от решений Чарльза (Фаулза). Между Фаулзом и Элизабет произошла душераздирающая история. Фаулз поставил условие своей возлюбленной, несмотря на то что он хочет официальных отношений с ней, он не хочет нести ответственность за ее дочь. «Недостаточно даже оставить Анну... Тебе также придется оставить чувство вины». После заключения брака 1954, маленькая девочка Анна осталась с отцом, а Элизабет оказалась в ловушке, потому что она и Фаулз не могли иметь собственных детей. *“крошечную дочь Элизабет, Анну, Фаулз называл «этим», чем-то неживым, несуществующим, что можно просто отодвинуть в сторону, заставить исчезнуть... Перемещаясь между своими родителями, бабушками и дедушками, различными монастырскими школами и опекунами, ребенок был навязчивым присутствием - Анне было 9 или 10 лет, когда она узнала, что милая дама, которая посещала ее, на самом деле была ее матерью.”* Мы почти ничего не знаем о жизни Элизабет Кристи, до ее встречи с Фаулзом. Но мы можем задать вопрос, проснулся ли здесь маленький мальчик, который столкнулся со смертью новорожденной сестры, что отражено в ЖФЛ как смерть во время родов матери и новорожденной сестры главного героя романа 6-летнего Чарльза? Возможно в этой трагической и бесчеловечной истории переплетаются и страх смерти, связанный с материнским объектом, матери маленького Фаулза, которая потеряла сестру, умершую во время родов, но также и с убийственным чувством соперничества за мать, победа и преследующее чувство вины: “тебе придется отказаться от чувства вины” - Фаулз, конечно, говорит и о своем чувстве вины тоже. И, возможно, заставляет себя и Элизабет пережить то, что было невозможно пережить маленькому мальчику. Вероятно, образ Анны всплывает в романе в виде странного ребенка, дочери Сары, которая не говорила Чарльзу, кто ее отец в последнем финале романа, во втором финале это был их общий ребенок, в первом ребенка не было вообще. Элизабет, добавившая 2 последних финала, говорила таким образом с Чарльзом, думаю, это был их способ говорить друг с другом о своей боли, привлекая процесс написания книги как третьего в свои отношения.

Если рассмотреть с точки зрения Кляйн, то в этой жизненной ситуации и ее зеркальном отражении в романе ЖФЛ, видна вся трагедия раннего эдипа, где первые фрустрации переживаются во время отлучения от груди, тогда Элизабет с дочкой, как частичные объекты, могут представлять этот страх отлучения от хорошей груди. Разыгрывают ли оба, Фаулз и Элизабет инфантильный невроз согласно теории Кляйн, который является защитной структурой раннего Я против ситуации тревоги психотического характера? Чем могла быть маленькая девочка для этой пары? Если в первые месяцы существования мать и отец воспринимаются фрагментарно, как грудь и как пенис, то можно предположить, что Фаулз видел в дочери Элизабет устрашающий и кастрирующий образ соперника. С помощью процесса расщепления психика ребенка, под угрозой потери хорошего объекта, под влиянием влечения к смерти проецирует на частичный объект свои плохие невыносимые переживания и страхи, превращая грудь или пенис в плохую грудь или плохой пенис, а следовательно, в потенциальных преследователей, которые могут призвать к ответу и угрожать возмездием. Вероятно, мы можем здесь наблюдать этот мощный инфантильный след интроекции плохих родительских объектов.

“Ваши персонажи становятся для вас гораздо более реальными, чем кто-либо может себе представить. Вышла женщина французского лейтенанта» - писал Фаулз после публикации романа, его персонажи оказались более чем реальны.

Фаулз признавался, что его любимая фантазия включала «заключение женщин в тюрьму под землей» - как он проделывал со всеми своими героинями начиная с “Коллекционера.” Так он сделал и с Элизабет. После экранизации “Коллекционера” стало ясно что Фаулзу удалось, видимо, затронуть бессознательные желания многих мужчин, в чем его обвиняли феминистки. Его старт, книга и экранизация, оказался грандиозно-успешным. Элизабет говорила ему, что он сам похож (разумеется) на своего жуткого героя. Альфред Хичкок, после выхода на экраны своего фильма “Психо” звонил Фаулзу, чтобы узнать, о чем будет его следующий роман. Мы знаем, что Фаулз был знаком с психоанализом, и говорил, что эти проекции должны были помочь ему разглядеть и исследовать себя: «Это символизм, это аллегория... Я пытаюсь показать, что наш мир болен».

Мы не знаем, как Элизабет справлялась с мучительным чувством вины, мы знаем из писем, что Фаулз очень медленно впускал ее в дом. Но в конце концов он это сделал, желая сделать жену более счастливой, две женщины, мать и дочь воссоединились, он учился испытывать привязанность к девочке и все чувства, которые мужчина может испытывать к взрослеющей приемной дочери, вплоть до инцестуозных. 20 августа 1966 “Весь месяц с нами Анна. Она вдруг очень похорошела. В ней нет той модной привлекательности, которая считается современной красотой, но перемена разительная. В ней появилась основательная, тяжеловатая красота крестьянки — скорее, немки или скандинавки, чем англичанки или француженки, — в сочетании с очарованием возраста, когда впервые осознаешь свое тело, кожу, изгибы фигуры, а в позах, движении, взгляде сквозит юная чувственность. Отношения между нами улучшились, хотя продвижение идет медленно — несколько шагов вперед и почти столько же назад. Похоже, мы трое вступаем пусть в искусственные, ограниченные, но все же отношения отца-матери и единственной дочери. Недавно я увидел Анну, лежащую на траве в невинно-соблазнительной позе - может, и не совсем невинной, и мне пришел в голову сюжет книги.” [27].

Фрагмент романа: *“Девушка лежала навзничь, забывшись глубоким сном. Пальто ее распахнулось, открыв платье из синего колленора, суровая простота которого смягчалась лишь узеньким белым воротничком вокруг шеи. Лицо спящей было повернуто так, что Чарльз его не видел; правая рука отброшена назад и по-детски согнута в локте. Рядом рассыпался по траве пучок ветрениц. В этой позе было что-то необыкновенно нежное и в то же время сексуальное; она пробудила в душе Чарльза смутный отзвук одного мгновенья, пережитого им в Париже. Другая девушка, имени которой он теперь не мог вспомнить, а быть может, никогда и не знал, однажды на заре так же сладко спала в комнате с видом на Сену.”* [26].

В конце их совместной жизни он вводит Элизабет в романы, в образах старых женщин-ведьм, на что она обижалась, он перестал давать ей редактировать свои произведения. «Когда Элизабет впервые прочитала его, она сказала, что ненавидит эту женщину, — вспоминал он. Она скончалась очень быстро, всего через неделю после постановки онкологического диагноза. После смерти, он год ничего не писал, но пережил страстный и мучительный роман с Еленой.

Елена

Фаулз умер в 2005 году, а спустя два года после его смерти, в 2008 году Елена ван Лисхаут, бывшая возлюбленная Фаулза, принесла на аукцион Sotheby's серию из 120 любовных писем и открыток. В них раскрывается страстный и бурный роман. Письма начинаются в 1990 году, когда Фаулзу было 64 лет, а ей 21, он был старше ее на 43 года. Елена, молодая поклонница и студентка английской литературы Оксфорда, Колледжа Святой Хильды, изучавшая его творчество, написала письмо писателю, находящемуся в трауре, спустя два месяца после смерти жены. Это было письмо с соболезнованиями и почтением к его творчеству, Фаулз пригласил ее на чай. *“В интервью, Елена говорит, что ездила в Дорсет в отпуск с 16 лет, совершая длительные прогулки по местам, которые Фаулз использовал в своих книгах. Временами она угрюмо смотрела на море на Лайм-Реджис-Кобб, представляя себя в роли Сары Вудрафф.”*¹⁸

Мы знаем, что смерть любимого человека вызывает возбуждение, которое ищет себе разные пути реализации, новых объектных отношений. Фаулз описывает свое состояние *“охваченного волнами одиночества, загораживающими всю настоящую жизнь, сминающими ее, как каток”*. Свою первую встречу он описывает Елену как валлийскую принцессу, *“у нее была теплая, застенчивая улыбка и обманчиво детское поведение.”* У них начался бурный 2-х летний роман, копирующий сценарий книги ЖФЛ. Он влюбился в нее сразу, описывая ее как метеор ворвавшийся в его жизнь. Он хотел на ней жениться, но кажется не хотела она. В одном из писем Фаулз пишет, что Елена воплотила в жизнь счастье, которое, казалось, исчезло навсегда после смерти Элизабет. В письмах упоминается, что они оба повторяли эпизоды книги, где происходят все ключевые сцены в «Женщине французского лейтенанта».

Они также сталкивались с неодобрением местного общества Лайма как главные герои его романа, а также друзей-сверстников Фаулза, которые также не принимали его стремительный роман после смерти жены. Сам Фаулз заявлял, что ему все равно, что думают другие. Они оба соблазняли друг друга, он, рассказывая ей истории съемок фильмов по его книгам, она изображая всех фаулзовских героинь. Фаулз был одержим ею и полностью обеспечивал, чем вводил в ужас свою приемную дочь. Эта линия также согласуется с героями ЖФЛ, где старый 67-летний дядя женился на женщине, намного младше себя, лишив Чарльзы наследства. Все повторялось в точности до

¹⁸ The 'real' French Lieutenant's Woman: John Fowles's doomed love affair with a 21-year-old Oxford student, by Glenys Roberts, 4 July 2008 // Электронный ресурс // URL <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1031971/The-real-French-Lieutenants-Woman-John-Fowless-doomed-love-affair-21-year-old-Oxford-student.html>

расставания, Елена испугалась его одержимости и отказалась от его предложения стать его женой, после чего, отверженный, он стал описывать ее со всей ненавистью, которую субъект способен направить на разочаровывающий и кастрирующий объект “бессердечная, словно алмаз или бритва”, имеющая “мерзкий нрав”. После расставания они еще были в контакте 6 лет, до 1998 года, он писал, что у него было чувство, что их отношения не завершены. Это очень похоже на описание сюжета его собственной книги, где Чарльз был занят 2-летними поисками Сары с надеждой вернуть ее и жениться на ней.

‘Что мне делать?’ - задавался вопросом Фаулз - Отказаться от использования и присоединиться к мертвым?’ Он убедил себя, что его отношения с Еленой и ее друзьями сохраняют его молодость. Он стал для нее отцом, обсуждая ее благополучие с ее родителями и описывая ее как дочь, которой у него никогда не было. И Елена стала довольно жестоко называть его папой. Эти письма, отражают повторяют стиль его книг, демонстрируя его индивидуальный способ защищаться от атаки влечений, применяя юмор и “причудливый” (онорический?) асоциативный способ описания. Письма позволили увидеть и, некоторым образом, подтвердить его одержимость и меланхолию, то есть свое субъективное присутствие как в мире.

В этих письмах можно услышать как слова маленького ребенка обращенные к матери, так и взрослого мужчины Джона Фаулза, дословно повторяющие его муки во время долгого отсутствия первой жены *“..Лайм без тебя такой затхлый, такой пустой, ты не представляешь.....Мне ужасно скучно в собственной компании.....Я не просто влюблен в тебя, я в мета-любви.....Я живу в тебе и тобой.....Я люблю тебя именно за то, что ты текучая, неуверенная, изменчивая, беспокойная..... ты спасла мне жизнь, как если бы это была жизнь утопающего с Кобба “* (прямая ссылка на героя ЖФЛ - французского лейтенанта, за пострадавшей ногой (фаллосом) которого ухаживала Сара *“Он был тяжело ранен. У него было вспорото все бедро. Если бы началась гангрена, он бы лишился ноги. Первые дни он страдал от страшной боли. Но он ни разу не вскрикнул.”*, это напоминает нам известный случай Анны О.) сам писатель говорит о себе, как он говорит о французском лейтенанте, историю которого слушает Чарльз от Сары *“Он был в одно и то же время Варгенном, наслаждавшимся близостью с ней, и человеком, который бросался к нему и ударом повергал его на землю, тогда как Сара была для него и невинною жертвой, и иступленной падшей женщиной. В глубине души он прощал ей потерю невинности, и ему мерецился глухой сумрак, в котором он мог бы насладиться ею сам.”* Несложно заметить, что Чарльз, герой книги находится в процессе огромной нарциссической потери (как сам Джон Фаулз после скоропостижной внезапной смерти жены), воспринимая потерю наследства как предательство любимого 67-летнего дяди, решившего жениться на молодой женщине. Появление Сары является одинаково обещанием любви (материнской) и посланием смерти (кастрация). Чарльз принимает судьбоносное решение жениться на ней, ассоциируя ее с идеалом, не существованием: *“Революцией в искусстве той поры было, разумеется, движение прерафаэлитов;они по крайней мере сделали попытку признать природу и сексуальность, но стоит лишь сравнить пасторальный фон у Милле или Форда Мэдокса Брауна с фоном у Констебля и Пальмера, чтобы понять, насколько условно, насколько идеализированно*

прерафаэлиты трактовали внешний мир(мать). А потому и открытая исповедь Сары — открытая не только в прямом смысле, но и потому, что происходила она на открытом воздухе при ярком солнечном свете, — пожалуй, не столько напомнила ему о более суровой действительности, сколько позволила заглянуть в идеальный мир” В письмах Фаулз отзывается эхом самому себе:”... Нам не хватает слов для этого, этого понимания интенсивной красоты (смерть-мать?), закрепленной в бурном и часто мелочном течении обычной жизни ... Одна из ее глубочайших красот действительно именно в ее незаписываемости; ее нельзя захватить...”[27].

Джон Фаулз, как и его протагонист Чарльз, слишком рано столкнулись со смертью, что оставило след навсегда: у Фаулза мать потеряла новорожденного ребенка у Чарльза мать и новорожденная сестра умерли в родах. Все эти воспоминания заново всплывают после смерти жены, Элизабет: *“Далеко в открытом море в южной части горизонта показалась прозрачная армада облаков. Розоватые, янтарные, снежно-белые, словно цепь блистающих горных вершин, словно башни и крепостные стены, простиравшиеся насколько хватал глаз... но такие недостижимые — недостижимые, как некая Телемская обитель, некая земля идиллической безгрешности и забвения, где Чарльз, Сара и Эрнестина могли бы бродить вместе...(Фаулз, Елена и Элизабет)*

“Я не хочу сказать, что мысли Чарльза носили такой постыдно магометанский оттенок. Просто эти далекие облака напомнили ему о собственной неудовлетворенности; о том, как хотелось бы ему снова плыть Тирренским морем; или, сидя в седле, вдыхать сухие ароматы земли на пути к далеким стенам Авилы; или брести по опаленному солнцем берегу Эгейского моря к какому-нибудь греческому храму. Но даже и там легкая манящая тень, смутный силуэт, умершая сестра Чарльза, опередив его, скользнула по каменным ступеням и скрылась туда, где вечно хранит свою тайну рухнувшая колоннада.”

Можно найти общие слова, общие следы-свидетельства влечений и бессознательных страхов, повторяющиеся и пересекающиеся пути персонажей в его книгах и его жизни. В опубликованных дневниках он описывает Элизабет, ее вспышки гнева депрессии, ее жуткий характер: *”«Жить здесь стало все равно, что карабкаться на гору с трупом, говорящим трупом на спине. Время от времени бывают вознаграждения: просмотры, моменты счастья. Но тут труп начинает жаловаться, беситься”*¹⁹ (здесь упоминается Элизабет, 1965 г декабрь) Она умерла слишком быстро, чтобы он успел привыкнуть к мысли о смерти и уже поэтому была виновна.

Схожими словами, в сюжете ЖФЛ, он описывает Сару, разрушающую размеренную спланированную жизнь Чарльза, его посещают параноидальные страхи, и он приписывает намеренную злость, манипуляцию и желчь Саре.

¹⁹ Джон Фаулз, Дневники (1965–1972), 18 декабря Иностранная литература, 2016 № 07, 08 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/471616/read>

В письмах к Елене, он пишет во время потрясений, накала страстей или в разгар любовного переноса, что он *“становится жертвой ее предполагаемого «яда», гнева, ревности и непостоянства, когда, по его словам, она угрожает уничтожить «шесть месяцев (их романа) за три минуты», он не колеблясь говорит вещи, «которые могли бы огорчить ее”*. Элизабет, Сара, мать Фаулза, умерший в родах младенец, Елена объединяются в образ смерти, их присутствие всегда заряжено обоими влечениями жизни и смерти.” *Я должен еще любить вас (Елена), потому что иначе я не смог бы вынести некоторых ваших попыток уничтожить меня и как человека, и как писателя...”*

Сара, вторая жена

Спустя 8 лет после смерти первой жены, в 1998 он женился повторно на женщине по имени Сара, с которой прожил вместе 15 лет. Она была подругой его первой жены, соседкой по Лайму и младше Фаулза на 20 лет. Не уверена, что совпадение имени с героиней романа случайно. Эта женщина явно несла в себе материнские, контейнирующие функции до конца его жизни. В интервью он рассказывал:

'Вы знаете, я ведь думаю по-французски.' Он смотрит на свою жену, тихо сидящую в углу. 'Могу я сказать?' - она пожимает плечами - 'You do what you fucking like.' Он глуповато усмехается. Это, как я понимаю, лучший способ иметь с Фаулзом, как с чрезвычайно одаренным, но несколько непослушным школьником. Сара, которая обращалась с ним в манере школьной надзирательницы, устало говорит: 'Я обожаю его, но это непросто. Он невероятно требовательный.'²⁰

Читательский перенос

Здесь уместно вспомнить о читательской идентификации с персонажами литературных произведений, с психическим функционированием автора, с одной стороны, и о переносе, истерическом по своей сути в этом частном случае Фаулза и Елены. Это явление, где идентификация и перенос встречаются, не является чем-то новым в истории (Байрон, Г.Уэллс). Известно, что его любимый английский писатель, которого он неоднократно цитирует, Томас Гарди, находясь в 65-летнем возрасте столь же неожиданно получил интригующее письмо от своей поклонницы, 26-летней Флоранс. Она навестила его во время отсутствия жены, и любимый писатель Джона Фаулза влюбился в нее надолго, фактически сделав ее второй женой. Похоже, что эта история дала своеобразную индульгенцию Фаулзу, который считал Гарди своим литературным отцом. Можно ли здесь говорить о сложных перекрестных трансферентных отношениях? Подобные истории, как мы знаем благодаря психоанализу, а также благодаря периоду ковидной эпидемии и физической изоляции, переходу к онлайн формату доказывают, что для соблазнения, или, другими словами,

²⁰ Fair or Fowles? by Adam Lee-Potter, 12 October 2003 // Электронный ресурс // URL [Fair or Fowles? | Biography books | The Guardian](#)

для возникновения переноса, физическое присутствие не является обязательным. Процесс сублимации, письмо, как и любая творческая деятельность является принудительной в соответствии с характеристикой влечений, сталкивая писателя с внутренними рисками, опасностями, возбуждением, желанием исследования, захватывая не только автора, но и читателей. Если нет этих составляющих, мы не станем чувствительными к художественным произведениям, мы не резонируем с ними и соответственно не читаем. В этом случае, для нас не существует той степени риска, который необходим для продолжения чтения. Относительно чрезмерного возбуждающего отклика, заставляющего искать и вступать в трансферентные отношения, можно предположить, что возможно многие из нас это делают менее рискованным и навязчивым способом, нежели Елена, Флоранс и многие другие женщины и мужчины. Мы, как читатели можем находить подходящих собеседников, разделяющих наш интерес, направлять наше внимание на схожие образы и сюжеты в окружающей нас жизни, или обнаружить в себе желание посетить места, где происходят события книги, или в даже написать эссе, диплом и т. п.

Перенос книг на экран

Три его книги были экранизованы, что безусловно говорит о сильном читательском резонансе и влиянии на бессознательное. Экранизация — это творческая переработка и вовлечение в рискованный процесс переноса, согласие окунуться в бессознательные фантазии автора. Экранизация, 1981, 5 номинаций Оскар, ЖФЛ была решена гениально, показывая постановку фильма и пересечение главных героев строго в рамках короткого времени съемки. Мы видим двойное послание, ощущение большого риска, бравады, и одновременно помутнения, частью комичного, очевидного нам, зрителям и грустного захвата Чарльза=Майка.

Дьявол

В романе Сара называет французского лейтенанта дьяволом: *”Иногда мне кажется, что кораблекрушение тут ни при чем, и он вовсе не тонул. То был дьявол в обличье моряка. - Она опустила взгляд на руки. - Он был очень красив.”* Доктор говорит об истеричности и манипулятивности Сары так, что Чарльз его спрашивает: *”По-вашему, получается, что она — сущий дьявол.”*

Чарльз после шокирующего обнаружения девственности Сары, а значит исполнения пророчества дельфийского оракула о том, что “он убьёт родного отца и женится на матери, решает покинуть своих приёмных родителей (Мистера Фримена и Эрнестину) в надежде избежать злой участи” испытывает смешанные чувства преследования, обвиняя Сару: *“И все уродливые, дьявольские порождения мужского ума — вековечный глупый страх перед армией женщин, вступивших в тайный сговор с целью высосать из них все соки, погубить их мужское естество, использовать их идеализм в корыстных целях, перетопить их в воск и вылепить из них нечто несусветное в угоду своим злокозненным фантазиям — все это, вкупе с отвратительными свидетельствами, которые приводились в апелляции по делу Ла Ронсьера и в*

правдоподобии которых теперь не приходилось сомневаться, повергло Чарльза в поистине апокалипсический ужас... Да, его заманили в ловушку; вокруг него стягивалась дьявольская сеть; какой-то злой дух руководил поступками этой безумицы... Но зачем все это? Для чего?" [26].

Итак, как выглядит дьявол не символизируемых, возвращающихся, атакующих сексуальных, навязчивых и запретных, преследующих и требующих расплаты влечений? Фаулз упрекал психоанализ своего отца в том, что была слишком одностороннее акцентирование на матери (женщине), а это значит, что Фаулз упрекал психоанализ в отсутствии отца. Фигура отца — это та бесполовая фигура Сары, в мужском пальто, стоящей на берегу опираясь на древнюю пушку, о которой ему труднее всего говорить и признаваться в сильных чувствах. В книге Сара несколько раз принимает мужское обличье. Самый отрицательный и гротескный женский персонаж книги, миссис Поултни *“смотрела на нее изумленно, скорее даже жалобно, словно Сара была не Сара, а сам Дьявол, который явился требовать свое. Она хочет приобрести над ней неограниченную власть.”* Или *“Сара опять смотрела в морскую даль, и по выражению ее лица Чарльз догадался, что она поняла свою ошибку: он всего-навсего пустой болтун, изрекающий банальные истины. В ней действительно было что-то мужское. Чарльз почувствовал себя старой бабой, и это чувство не доставило (читаем - доставило) ему удовольствия.”*

В своих дневниках и интервью Фаулз неоднократно рассуждает о гомосексуальности своих знакомых, это обращает на себя внимание, он пытается найти место для гомосексуальных влечений в своем собственном мире, но говоря о других: *“Внешне все больше похож на натуры Эль Греко; в глазах голодный блеск. Он ближе к дьяволу, чем к святому; глубоко в нем таится гомосексуалист, исполняющий роль «мужчины», которому необходимо насиловать все вокруг. Свойственное ему желание подняться вверх, быть всегда правым, выйти из всех ситуаций победителем дополняется потребностью в нежных чувствах со стороны гомосексуального партнера, хотя при первых признаках сентиментальности сидящий в нем мачо щелкает хлыстом. В нем уживается причудливая смесь подавленной невинности и отвратительного высокомерия”*

Эксбиционизм

Интересная особенность Фаулза, о которой он сам думает и о которой размышляют исследователи его творчества - зачем он публикует свои дневники, если все кто описан там читают о себе и обижаются. Как будто, он так разговаривал со своей женой, выражая на письме свою ненависть (я не могу испытывать радость в ее присутствии, я не могу работать, когда она в таком настроении) и благодарность (я не могу работать, когда она уезжает надолго); со своими родителями, детально описывая трудно выносимые гомосексуальные и инцестуозные влечения. То есть публикация дневников — это буквально садистический и мазохистический язык, заставляющий Элизабет (мать) быть ответственной за его чувства, способ сохранять связи, не разрушая мосты. Вероятно также, что публикация дневников, в действительности, еще один способ перерабатывать, тревоги сепарации, ревности и снижать возбуждение.

Это еще и способ допустимой публичной мастурбации как в присутствии матери, так и отца (присутствие, обозначенное словами). Фаулз творит, когда она присутствует и когда отсутствует, обращаясь к ней в воображении, она, как объект постоянно притягивает его внимание. Описания своих друзей и знакомых мужчин обнажают его раскол между мужественностью и женственностью.

Гомосексуальность

Оно (It) = Сара - женщина обманула их в этом пункте, пишет Фрейд в “Маленьком Гансе”, у нее нет пениса. Сара действительно, как оказалось, обманула Чарльза, - потому что пениса отца, французского лейтенанта, у нее не оказалось. Интересная особенность, замеченная Фрейдом: *“Они (гомосексуальные мужчины) не могут себе представить без пениса лицо, которое должно их привлекать в сексуальном отношении, и при благоприятном случае они фиксируют свое либидо на «женщине с пенисом». На пути развития от аутоэротизма до любви к объектам они застряли на участке, находящемся ближе к аутоэротизму.”*

В романе есть момент, где доктор и Чарльз беседуют о женской меланхолии. Следуя логике свободных ассоциаций в психоаналитической сессии, сцена, последовавшая после этого разговора, может раскрывать и связывать бессознательное значение мужской беседы в романе: это сцена совместного сна в одной кровати двух женщин, Сары и одной из служанок миссис Поултни. Сцена описывает нежность гомосексуальных влечений. *“В эту самую минуту спальня Сары погружена в глухую тьму, которая окутывает весь Мальборо-хаус. Она спит на правом боку, темные волосы рассыпались по лицу и почти совсем его закрыли. И мы снова видим совершенно спокойные черты, в которых нет ничего трагического: здоровая молодая женщина лет двадцати шести — двадцати семи спит, выпростав из-под одеяла тонкую округлую руку, ибо ночь тиха, а окна закрыты... рука откинута и покоится на теле другого человека. Не мужчины. Девушка лет девятнадцати, тоже спящая, лежит спиной к Саре, но почти вплотную к ней, потому что кровать, хотя и широкая, все же не рассчитана на двоих... Эта нежная привязанность была почти бессловесной. В тех редких случаях, когда девушки разговаривали, беседа их касалась лишь повседневных домашних дел. Обе знали, что важно лишь одно — эта теплая, молчаливая, немая близость в темноте. Но ведь какой-то элемент секса наверняка был в их чувствах? Возможно, но они никогда не преступали границ, дозволенных двум сестрам... И наконец — разве в такой бездне одиночества любая тяга людей друг к другу не ближе к человечности, чем к извращению и разврату?”*

Сара, женщина французского лейтенанта

Пленительная мать, откровенно фаллическая и доэдипальная, (в начале романа Сара, как бесполое существо сначала стоит оперевшись на пушку, совершенно одна) которую Чарльз стремится защитить и спасти, полностью захватывает и преследует его. К этой части книги относятся его рассуждения об исследованиях истерии и известных случаях во Франции со своим другом и единомышленником, местным

доктором. Оба мужчин подозревают женщин в безумии и манипуляциях, в травле мужчин, и клевете. Чарльз мучается угрызениями совести, когда прислушивается к доктору. Со временем Сара становится все более похожа на эдипальный образ матери, более соблазняющая, более доступная. Сара всегда помогает ему: при первой встрече она стоит оперевшись на пушку, затем изобразив поврежденную ногу, облегчив Чарльзу вход во взаимную связь, избавив его символически от страха угрозы эдипального отца. Можно заметить, что Чарльз был захвачен невытесненными бессознательными плохо символизированными, доэдипальными и эдипальными инцестуозными сексуальными фантазиями. Запретный половой акт оказался заполнен эдипальной виной, а обнаружение девственности вызвало предэдипальный триумф всемогущего ребенка, которому мать принадлежит полностью.

Лапланш, Понталис описывают эдипальный конфликт как наследник всех предыдущих: «В нем конфликт, еще не успевший стать защитным, уже записан на досубъектном уровне как диалектическая и изначальная связь желания и запрета.»²¹

Бисексуальность, Я это Она

Фрейд о конфликте *“это переменный действующий фактор, наличие которого превращает присущую человеку бисексуальность в конфликт непримиримых требований, а отсутствие – позволяет установить равновесие между гомосексуальными и гетеросексуальными тенденциям”* (Лапланш и Понталис)

Так как конфликт влечений не имеет конца, пока мы живы, то мы вынуждены сталкиваться с непрерывными колебательными движениями, чья амплитуда и ритм меняется в зависимости и от встреченных объектов, и от интерсубъективной среды, как пространства для преобразований и проработки. Бисексуальная активность, может быть удачно воплощена в координатах - женское-мужское, активно-пассивное, однако без гарантий счастья, а может оказаться застывшей ловушкой и оружием захвата объекта. В терминах Кляйн, это идентификации с плодородной, защищающей, великодушной, делящейся, изобильной и принимающей родительской парой.

Язык бессознательного у Фаулза использует природу как игру между внутренними объектами, имеющие, однако, напряженные отношения. Описания природы самым естественным образом можно рассматривать из фразы: если пациент говорит о другом, значит он говорит о себе. Фаулз отдыхает умом, когда призывает в помощники природу. Он включает ее в свои внутренние отношения, он спасается бегством, в эмоционально-напряженных описаниях отношений героев, он использует природу как частичные объекты, которые он синтезирует, объединяет, классифицирует и пытается взять под контроль, но в целом, природа у Фаулза достаточно свободна и плодотворна, доэдипальные образы чередуются с эдипальными и примирениями.

Восточный ветер несноснее всех других на заливе Лайм (залив Лайм — это самый глубокий вырез в нижней части ноги, которую Англия вытянула на юго-запад). Прimitивный и вместе с тем замысловатый, слоноподобный, но изящный, он, как

²¹ Ж. Лапланш и Жю-Б Понталис, Словарь по психоанализу, 2010, Центр гуманитарных инициатив гл. Конфликт психический

скульптура Генри Мура или Микеланджело, поражает легкостью плавных форм и объемов; это промытая и просоленная морем каменная громада — словом, если можно так выразиться, масса в чистом виде.

“Мол Кобб уже добрых семьсот лет навлекает на себя презрение, которое люди обыкновенно питают к предметам, слишком хорошо им знакомым, и коренные жители Лайма видят в нем всего лишь старую серую стену, длинной клешней уходящую в море. И в самом деле, вследствие того, что этот крохотный Пирей расположен на порядочном расстоянии от своих микроскопических Афин, то есть от самого города, жители как бы повернулись к нему спиной. Конечно, суммы, которые они веками расходовали на его ремонт, вполне оправдывают некоторую досаду.

Однако на взгляд человека, не обремененного высокими налогами, но зато более любознательного, Кобб, несомненно, самое красивое береговое укрепление на юге Англии. И не только потому, что он, как пишут путеводители, овеян дыханием семи веков английской истории, что отсюда вышли в море корабли навстречу Армаде, что возле него высадился на берег Монмут... а в конце концов просто потому, что это великолепное произведение народного искусства.”

В первом появлении Сары - It (английском оригинале) - нет дифференциации на мужское и женское. *“Фигура эта опиралась на торчащий кверху ствол старинной пушки, который служил причальной тумбой. Она (фигура) была в черном. Ветер развеивал ее одежду, но она (фигура среднего пола) стояла неподвижно и все смотрела и смотрела в открытое море, напоминая скорее живой памятник погибшим в морской пучине, некий мифический персонаж, нежели обязательную принадлежность ничтожной провинциальной повседневности. Тугой узел ее волос был спрятан под высокий воротник черного пальто — весьма странного покроя, напоминавшего скорее мужской редингот, нежели дамскую верхнюю одежду из тех, что носили последние сорок лет.”* - Описание архаичного внутреннего психического пространства, где нет различия, потому что еще нет опыта, еще нет субъекта и объекта, женственность и мужественность равны.

Фаулз - мужчина пишет и рисует женщину какой бы он хотел быть если бы был женщиной. Как и в сновидении, бесполой сначала фигура несет в себе и мужскую и женскую идентификации. Здесь уместно вспомнить мысли Фрейда из короткой главы “Случай женской паранойи”, где Фрейд заключает, что страх, бред преследования имеет связь с гомосексуальными желаниями, даже если преследуемый объект другого пола. Поэтому тоску по Саре, ее преследования, можно рассматривать как доступная форма и попытка приблизиться к своим гомосексуальным влечениям к отцу, к своей желанной, а потому пугающей и преследующей частью себя. В книге есть сцены говорящие о гомосексуальных желаниях женщин, но не мужчин. В дневниках он не раз пишет о том, что подозревает своего знакомого еврея-продюсера в гомосексуализме. Возможно представлять себя женщиной, как в случае Шребера, это легальный путь самоисследования своих бисексуальных влечений. Для мужчин размышлять о женской гомосексуальности более безопасно и менее конфликтно, чем о мужской. То же самое касается женщин, приветствующих и благосклонных к мужской гомосексуальности, так как она представляется безопасной или кастрированной.

Фаулз не имел детей, но в книге для своего героя он выбирает дочь для Чарльза, а в жизни, в дневниках, он описывает трогательную связь с девочкой-дочкой друзей, к которой он нежно привязался и фантазировал о некоем особенном взаимопонимании, даже большему чем со взрослыми. Фаулз описывает как он смотрит на спящую Сару почти теми же словами, как он описывает дочь своей второй жены, когда он нашел ее спящей и волнующей. После созерцания спящей девушки, он знал, как описывать спящую Сару. *”Так он стоял, не в силах ни двинуться с места, ни отвести взгляд, замороженный этой неожиданной встречей и охваченный столь же странным чувством — не сексуальным, а братским, быть может, даже отцовским, уверенностью, что эта девушка чиста, что ее незаслуженно изгнали из общества, и это чувство позволило ему ощутить всю глубину ее одиночества”*

Сублимационная активность Фаулза, достаточно подвижная, чтобы использовать эти реальные женские образы для создания литературных, используя один и тот же инцестуозный источник: фантазии о понимающей девочке, о привлекательной и невинной дочери жены он трансформирует в спящую соблазнительную Сару и ее дочь.

На протяжении романа образ Сары меняется, он становится более пластичным, менее замороженным, более знакомым и волнующим. Время от времени, при ее описании слышна кастрационная тревога, говорящая то мужским, то женским голосом. Половой акт, с его инцестуозными бисексуальными желаниями, повлек дезорганизацию, основывающейся на их непризнанности или даже ликвидации. *“Сара и Чарльз стояли друг против друга, оба — если бы они только знали об этом! — во власти одних и тех же симптомов; она признавала их, он отрицал; но отрицавший не в силах был сдвинуться с места. В течение четырех-пяти секунд они пытались, каждый по-своему, подавить бурю чувств.”*

В трех финалах как будто два счастливых гетеросексуальных финала остаются менее предпочтительны и маловероятны. А в третьем есть вероятность как достигнутой необходимой степени отделенности от первичного объекта, так и вероятность гомосексуального сценария. Мужская часть автора идентифицируется с его женской частью на протяжении всего романа. Он описывает это взаимодействие со своими внутренними репрезентациями объекта таким образом, что к концу романа, формирует для себя в лице Чарльза образ Другого. Он использует привлекательность женских образов, чтобы облегчить этот путь к самому себе, чтобы самореализоваться во взгляде объекта, в его психическом поле, оставаясь при этом субъектом мужского пола. *“ее расширившиеся, бездонные глаза, в которых он тонул и хотел утонуть”*. Сара расставляет ему сети как мужчина внутри женщины, Чарльз убегает как преследуемая женщина, происходит временное примирение мужских и женских частей, и потом этот бег повторяется вновь.

Чередование ШП и Д позиций в развитии сексуальности

Оба героя на наших глазах проходят через стадии фрагментации и восстановления себя и друг друга как своих отражений на протяжении всего повествования и не заканчивается в финальной сцене. Принимая во внимание современное понимание

постоянного и здорового чередования этих двух состояний психики: деконструкции и конструкции, использование частичных объектов и стремление к целостным, смешение (регрессия) и дифференциация как важные, необходимые процессы, обеспечивающие, но не гарантирующие сохранение способности испытывать любопытство, любить, находить себе деятельность которая будет поддерживающей и стимулирующей средой, чтобы чувствовать себя живыми. Фаулз создает символическую драму, которую разыгрывает относительно безопасным способом для себя и для нас. Автор и читатель позволяют себе разбирать реальность на фрагменты, фантазмы взаимно приятным способом. В результате все участники процесса могут регрессировать, получая удовольствие от ограничений, как самой книгой, так и временем, конечностью процесса чтения (атрибуты психоанализа). Захватывающее и ограниченное во времени счастливое партнерство в сублимированном преступлении...

Зеркальное отражение

Зеркальных событий в романе несколько:

- Оба главных героя, Чарльз и Сара, сироты (эдипальные фантазии Фаулза), потерявшие сначала мать, потом отца. Оба - единственные дети своих родителей. У Чарльза мать умерла во время родов его сестры, когда ему было полтора года.
- Сара - пример истерического невроза, Чарльз - форма навязчивого невроза, страстный коллекционер окаменелостей.
- Сара соблазняет Чарльза, в подробностях рассказывая о преднамеренности и вынужденности сексуальной связи с лейтенантом, несмотря на отвращение, с целью самонаказания, лишения себя желанного будущего и выбор недостойного. Порочная связь оказалась фантазией. Чарльз зеркально повторяет за ней и эту сцену. После посещения своего будущего приданного, универмага будущего тестя, мистера Фримена, его охватывает чувство тошноты и ощущение дьявольской сделки - его титул взамен на приданное, где Эрнестина является обменом между мужчинами. Он напивается и встречает проститутку, в голове его крутятся мысли: "Нет, она не была похожа на Сару" , Фаулз явно хорошо знает Фрейда и известную фразу "Женщина, которую я видел во сне - не моя мать."

Чарльз, словно повторяя вслед за Сарой, охвачен желанием наказать себя, опуститься, унизиться. *"Внутри у него все бурлило и кипело; он испытывал невыносимые муки. Если бы перед ним сейчас оказалось что-то острое, какой-нибудь торчащий гвоздь, он пропорол бы себе руку — он вспомнил Сару перед колючим кустом боярышника, каплю крови у нее на пальце, — так велика была его потребность уязвить, унижить себя, потребность в каком-то резком действии, которое дало бы выход накопившейся желчи."* И далее Фаулз снимает накал страстей вводя иронию в сцену с проституткой:

“Он смотрел так же тупо, чувствуя только, как все кружится и плывет у него в голове — и как неудержимо бунтуют внутри пары выпитого за вечер пунша, шампанского, бордоского, портвейна, этого чертова рейнского...”

— Я не спросил даже, как вас зовут.

Она улыбнулась, глядя на него снизу вверх, потом взяла его за руки и привлекла к себе.

— Сара, сэр.

Неудержимая судорога сотрясла его тело. Он дернулся, высвобождаясь, и его начало рвать прямо в подушку, рядом с ее пораженным запрокинутым лицом.”

- Чарльз, как и Сара подвергает себя всеобщему ostracism, он навлекает позор на себя и невесту, отказываясь от помолвки. *“Магазин был еще открыт, и через распахнутые двери входили и выходили люди. Чарльз попробовал представить себе, как он сам входит в эти двери — но не смог. Он скорее бы поменялся местами с нищим, прикорнувшим в соседней подворотне.”* Сара соглашалась и поддерживала слухи о своем моральном падении, добровольно стала изгоем и последовательно отказывалась от любой помощи, совершенно не стремилась улучшить свое положение.

В действиях героев прослеживается динамика повторяющихся событий, логическая последовательность сцен, что в регистре навязчивого повторения указывают на воображаемый сценарий семейного эдипального романа, в котором исполняются бессознательные желания двух главных протагонистов.

С точки зрения меланхолии, потери ранних объектов и незаконченной триангуляции эти же зеркальные сцены освещают замкнутость травматических элементов внутри психики, движущей силой является суровое Сверх-Я и воспроизведение нарциссических и объектных потерь, потребность в наказании из чувства вины.

” Я сделала это затем, чтобы люди показывали на меня пальцем и говорили: вон идет илюха французского лейтенанта — о да, пора уже произнести это слово. Затем, чтоб они знали, как я страдала и страдаю, подобно тому, как страдают другие во всех городах и деревнях нашей страны. Я не могла связать себя супружеством с этим человеком. Тогда я связала себя супружеством с позором. Я не стану утверждать, будто понимала тогда, что я делаю, что совершенно хладнокровно позволила Варгенну собою овладеть. В ту минуту мне казалось, будто я кинулась в пропасть или ножом пронзила себе сердце. Это было в некотором роде самоубийство.” Такое же символическое самоубийство совершил Чарльз, разорвав помолвку и вынужденный уехать из Англии.

Девственность

Потеря девственности - важный, переломный момент романа в котором Чарльз обнаруживает ложь Сары - она никогда не была любовницей лейтенанта, кровь на его рубашке - доказательство этого. Это открытие провоцирует деструктивный эпизод, разрушающий все связи. Факт лишения девственности оказал разное влияние на

героев. Сам Фаулз в одном из интервью говорил, что каждый романист, начиная писать роман, думает о том, как уложить своих героев в постель.

Жертву, которую он заплатил за исполнение своего эдипального желания, оказалась значительно весомей и драматичней, чем для Сары. Сара играючи соблазняет Чарльза используя миф о своей порочности, и оказываясь девственницей. Чарльз испытал шок такой силы, что это заставило его расторгнуть помолвку и потерять свою репутацию. Перед ним стоял выбор - потеря репутации в глазах Сары (матери) или потеря репутации в глазах его социального круга. Он уничтожил свое пристойное будущее, представление о себе как о джентльмене, чтобы жениться на Саре.

“Все сравнялось с землей, все превратилось в прах: принципы, будущее, вера, благие намерения... Но он уцелел, он сохранил этот сладчайший дар — жизнь; и остался один-одинешенек, последний живой человек на земле... но радиоактивность вины, медленно и неудержимо, начала уже проникать в его тело, расплзаться по нервам и жилам. Где-то вдали, в полутьме, возникла Эрнестина; она смотрела на него со скорбной укоризной. Мистер Фримен ударил его по лицу... они стояли, точно каменные изваяния, неподвижные, праведно-неумолимые.”

Мужчины испытывают не меньшее, а скорее большее беспокойство перед фактом девственности, чем женщины. Является ли эта тревога следствием страха кастрации и наказания в момент слияния и идентификации с пенисом отца внутри эдипальной матери? Страх потери любимого объекта? Является ли это чувство вины за агрессию по отношению к материнскому запретному телу, за которую нужно заплатить высокую цену - отдать свою свободу и связать себя узами брака? Или же это уловка, чтобы связать мать узами брака ради обладания?

Сара своим эротическим рассказом о французском лейтенанте соблазнила его, заставив его столкнуться с сексуальностью, которой Чарльз не знал, с взаимным желанием. Фаулз описывает его состояние как страх потери объекта, который часто комбинируется с истерией, и даже напоминает случай маленького Ганса, где вместо лошади для ребенка тревога воплощается в страхе девственности для взрослого мужчины. *“Существование этой столь значительной части тела он предполагает у всех живых существ, которых он считает подобными себе; он изучает его на больших животных, делает предположения о существовании его у родителей... Можно сказать, что, если бы ему пришлось признать отсутствие этого органа у подобного себе живого существа, это было бы слишком большим потрясением основ его «миросозерцания»—все равно, что этот орган отняли бы и у него.”* [20]

Сара облегчила ему задачу, поместив внутрь себя отцовский пенис, который символическим образом способен не только на наказание, но и на приглашение, освобождая от страха разрушения материнского тела. Рассказ о французском лейтенанте, образе раннего эдипального отца, открывает двери для Чарльза и символически соблазняет его не меньше, чем мать.

Фрейд пишет: *“Если подумать о неврозах у женщин, то в этом приходится усомниться, потому что с какой бы несомненностью не удалось констатировать у них кастрационный комплекс, нельзя говорить о кастрационной тревоге в настоящем смысле тогда, когда кастрация уже совершена.”* [24] Это вполне применимо к страху

девственности у женщин. Где исполнение эдипальных желаний с “отцом” не вызывает такую сильную тревогу, как у мужчин.

Столкнувшись с отсутствием французского лейтенанта в теле Сары, устраняя его и занимая его место, Чарльз, считающий себя агностиком, опасается мести и идет в церковь, обращаясь к Богу с “Отче наш”. *“Прости мне, Господи, мой слепой эгоизм. Прости мне то, что я нарушил заповеди Твои. Прости, что я обесчестил и осквернил себя, что слишком мало верую в Твою мудрость и милосердие. Прости и наставь меня, Господи, в муках моих...”* Но тут расстроенное подсознание решило сыграть с ним скверную шутку — перед ним возникло лицо Сары, залитое слезами, страдальческое, в точности похожее на лик скорбящей Богоматери кисти Грюневальда” Религиозное сублимирование предоставляет в распоряжение образ матери - обольстительной девственницы, вторгающийся и ошеломляющий. Девственность матери обеспечивает защиту и сохранение нарциссического представление сына о себе как о всемогущем и единственном. Это воображаемый костыль материнской девственности, который делает мать доступной для своего сына и избавляет его от инфантильного страха перед насилием первосцены и устраняя риск препятствий со стороны запрещающего отца. В тексте ясно видно, как вымышленный Сарой прием, закрепляет фантазию Чарльза о чудесном рождении, она показывает ему выход из ужасающей, парализующей сцены, где мать подвергается насилию со стороны отца. В случае Чарльза эта сцена не воображаемая, а реальная: его мать умирает во время родов, рожая сестру. Это может объяснить разрушительный эффект, вызванный объединением воспоминаниями о потере матери и угрозой потери Сары, которая отказывается от дальнейших встреч с ним, считая себя недостойной.

“Он, не отрываясь смотрел на распятие, но вместо Христа видел Сару.” Фаулз сталкивает Чарльза с двусмысленной доступностью материнского образа, заставляя его галлюцинировать. Фаулз пронизательно наделяет Сару нетронутой женственностью, которая предлагает себя к завоеванию мужским бессознательным эдиповым желанием, поддерживающее фантазию, что мать принадлежит только ему. Сара, в фантазии Чарльза, сделана из “ребра” французского лейтенанта, древней библейской формы описания страха перед женским наслаждением. Она превращается в частичный объект, хорошо знакомый по аутоэротизму, который становится доступным для мужского использования.

Фантазии о материнской девственности имеют филогенетическое происхождение, обладает исключительной силой и способностью воздействовать на бессознательное субъекта и социума, вызывая убийства и войны. Она питает мужское воображение парадоксальным образом, развертывая фантастические бессознательные роли “быть первым”, быть тем кто открыл, стать таким же как отец и стать отцом. Фантазия о материнской девственности, посредством полового акта устанавливает мужественность.

Фрейд:” *Он (маленький Ганс) объясняет, что уже видел, как падает лошадь, и что именно с того дня он боится: «Когда лошадь из омнибуса упала навзничь, я действительно так испугался! Это когда я уезжал, я поймал глупость»*

Ветхозаветные представления о девственности

Тора, книга Берешит, глава 24: Случай с девственностью Ривки (Ребекки), упавшей с верблюда, невесты Ицхака (Исаака), сына Сары и Авраама, прародителей еврейского народа. Сказано:

- И вышел Ицхак к вечеру беседовать в поле. И поднял глаза, и увидел - вот, верблюды идут

- И Ривка подняла глаза и увидела Ицхака и упала с верблюда (64).²²

Вопрос, “Почему Ревекка упала с верблюда?” не дает еврейским мужчинам покоя много поколений. Ветхозаветная история обрастает подробностями и комментариями.

1) Одни интерпретаторы (переводчики с языка бессознательного) говорили, что Авраам послал раба своего в свою родную землю, чтобы привести оттуда невесту для сына Ицхака. Одни комментаторы говорили, что, когда тот вернулся, Ицхак проводил обряд с зажиганием свечей в честь матери. Пока у мужчины жива мать, его любовь идет к матери, когда мать умирает, его любовь идет к жене. Ицхак не нашел в Ривке девственницу, и заподозрил слугу, Элиезера, Невеста ответила: не дай Бог, чтобы Элиезер лёг со мной, но из-за падения с верблюда, я потеряла девственность. Давай встанем и пойдём к тому месту, где я упала, и, может быть, Бог (отец) сотворит чудо, и ты найдешь там кровь девственницы. И они так и сделали, они пошли и нашли кровь на дереве. Ицхак был поражен деревом (пенис отца), обнаружив там кровь, которую архангел Гавриил охранял и следил, чтобы ни птица, ни скот не съели ее. После этого все подозрения с Элиезера были сняты, вины за ним не нашли. Он выполнил достойно миссию Авраама и ему было даровано обещание что он войдет в рай живым.

2) Другие комментаторы утверждали, что действия Ребекки были совершены из мотивов скромности, прикрывая лицо или, что Ревекка бросилась с верблюда, чтобы Ицхак не видел ее в позе верхом, что не особенно женственно. (значит мужественно, символическое обозначение пениса)

3) Третьи полагали, что Ицхак чувствовал, что в таких обстоятельствах, чтобы все было так, как должно быть для продолжения дела его родителей, Авраама и Сары, по созданию еврейского народа нужна особенно интенсивная молитва (бессознательная фантазия, галлюцинация)

4) Четвертые говорят, что Ревекка на самом деле не упала с верблюда, а просто согнулась или наклонилась, чтобы спрятаться от Исаака. Причины этого разнообразны. Раши, например, утверждает, следуя Книге Бытия Рабба, что Ревекка «увидела его напряженным и изумилась его лицу» (фаллос), что означает, что Ревекка поражена великолепием Исаака и пытается спрятаться от него (соблазнение).

5) Пятые переводили эту историю так: и вот, еще издалека, увидела она молящегося Ицхака. Солнце клонилось к горизонту. О существовании слепополуденной молитвы Ривка не знала. Но ей хорошо было известно, что есть утренняя молитва, которую

²² Тора, книга Берешит, глава 24 http://torah.booknik.ru/bereshit/khaye_sara/glava24/ на русский язык слово -упала- переведется обычно как -слезла или -склонилась. Ивритский корень נפל – падать.

" ותשא רבקה את-עיניה ותרא את-יצחק ותפל מעל הגמל "

установил еще Авраам. И вот, Ривка видит, что этот мудрец и праведник, за которого она собирается выйти замуж, молится, как ей казалось, в неустановленное время. Будто какой-то лентяй, и вообще, человек, пренебрежительно относящийся к законам и обычаям. Поэтому и сказано в Торе, что она «упала». И в этом заключен некий символ разрушенной мечты. Но через несколько мгновений после их непосредственной встречи, когда они поговорили, все встало на свои места. И она поднялась, возвысилась и стала в глазах Ицхака и всего мира такой как Сара.

Девственность является социальным феноменом, как говорил Фрейд, половой акт описывается не отношениями двоих, а по меньшей мере, четверых. Женщины часто лгали и лгут в вопросах девственности, зависит от культуры. Как мы знаем матери бессознательно подавляют сексуальность дочерей, в попытках избежать конкуренции и в попытках уберечь от мужского, отцовского желания, которое в условиях патриархального общества представляет опасность (для детей обоих полов). Потеря девственности для дочерей может означать символический разрыв пуповины. Для Сары потеря девственности не столь ошеломляющая, как для Чарльза. Возможно, женщинам немного легче, как например в случае с реальной травмой или болезнью, физической болью, то есть присутствие реальности тела, боли и крови освобождает от необходимости выстраивать защитные конструкции (зависит от культуры).

В случае Чарльза, ему пришлось несколько раз проходить через активность и пассивность в отношениях с женщинами, быть соблазненным Сарой, быть способным нарушить запрет, после обнаружения обмана Сары, чувствуя себя жертвой и одновременно испытывая требования Сверх-Я - предложение жениться, сцена на кресте, используя регрессивно перверсию в ее садистическом, разрушающем измерении перевернув пассивную “обманутую” позицию жертвы Сары на активную позицию палача и кастратора, отрекаясь от невесты и ее отца. Сыграл ли в этом превращении основную роль мазохизм Чарльза или обнаружение девственности Сары? Известно, что девственность для мужчин всегда была фаллическим знаменем и оружием в делах присвоения собственности, захвата территорий. Под знаменем с изображением девственниц, начиная с Марии велись реальные войны. Христианское Святое Семейство, религиозное табу, может быть лакмусовой бумажкой для отражения новшеств в общественном порядке. Где не только женщина является исключением и частичным объектом. Отец и Сын, Шребер и Бог у Фрейда, Чарльз и его отцовские фигуры, оставаясь чувствительными к женской сексуальности, создают и используют имаго Матери девственницы для интимного театра. Чарльз идентифицируясь с Христом в церкви, стал исключительным ребенком, этот возврат к нарциссизму, позволил реинвестировать часть своего либидо, подавленного и обещанного эдипальному отцу Эрнестины.

Кроме того, сцена с отцом на кресте и образ Сары перед глазами, вполне легализует гомосексуальные желания Чарльза (и вообще мужчин), по примеру судьи Шребера, страдающего мегаломанией, чувствующего себя превращенным в женщину, возможно, девственницу. Итак, отсутствие символического отца, или отсутствие достаточно хорошей отцовской фигуры, не позволяет, возможно, сконструировать эдипальный фантазм, помогающий выжить. Созданная Фаулзом конструкция и эпизод в церкви, помещение Чарльза в водоворот событий, где он занимает перверсивное место

всемогущего палача, разрушающего жизни невесты и ее отца, отказывается от всех отцовских фигур (слуга Сэм, дядя и тесть) - эта конфигурация выдвигает на первый план исключительного героя, без отца, которому уготована социальная смерть - позор и исключение из "хорошего, английского" общества. Вся история рождения от девственницы (Сары, смерть матери Чарльза во время родов сестры), захват женским и помещение мальчика в исключительно материнское поле желаний, обещает ложное чувство превосходства и даже благородства (преданность матери), а также ведет к трагической судьбе (смерть во имя идеала).

Эдип, прохождение через

Кляйн полагала, чтобы иметь возможность интерпретировать, необходимо, чтобы «ребенок выражал один и тот же психический материал в разных вариантах, часто разными средствами, игрушками, водой, вырезанием, рисованием и т. д.»²³ Фаулз как писатель находит средства и создает меняющиеся объекты, героев своих романов, чтобы воспроизвести, повторить инфантильный психический конфликт.

В ЖФЛ Чарльз действительно *“маленький Эдип, который хотел бы «устранить» отца, чтобы остаться самому с красивой матерью, спать с ней. Это желание появилось во время летнего пребывания в деревне, когда перемены, связанные с присутствием или отсутствием отца, указали ему на условия, от которых зависела желаемая интимность с матерью.”* - пишет Фрейд о Маленьком Гансе, иллюстрируя и толкуя сюжет романа задолго до его появления.

Содержание фантазий Фаулза менялись в точности как у Ганса, он убивал отцов главных героев, а тех отцов, которых не убивал, он бросал.

В переносе с Сарой оживают ранние травмы Чарльза - смерть матери (так же можно рассмотреть под углом эдипальной фантазии) при родах сестры. (повтор смерти бабушки, матери отца писателя, когда тому было 6 лет) Здесь появляется враждебность и страх, что может появиться еще новый ребенок, соперник. С другой стороны, предстоящий брак с Эрнестиной и будущие дети вызывает к жизни опасность потери матери еще раз и добровольно подвергнуть ее смерти. 2-й сценарий финала возможно самый терапевтичный для Чарльза, так как он буквально возвращает мать к жизни и получает от нее девочку, умершую сестру.

Появление Сары, ее соблазнение, ее просьба о помощи и связанные с собственной матерью переживания, вновь оживают для Чарльза. Он страстно переживает ее символическую смерть и хочет спасти ее, женившись на ней. Это инфантильная фантазия производит весь сценарий. Он женится на своей прекрасной матери, имеет детей - 2 первых сценария романа.

²³ Кляйн М. Детский психоанализ, 2010// Электронный ресурс // URL [Детский психоанализ \(Кляйн Мелани\)](#)

Женщина и мать, ассиметричные отношения и трансформация женского образа

Фрейд говорил, что женщина в психике мужчины представлена, как мать и сексуальное желание мужчины и его фантазии имеют материнские истоки. На протяжении всего романа реконструируется и трансформируется образ матери. Он является центральным, и символизируется множественными путями. Фаулз в одном из интервью соглашался с Фрейдом: *«Я думаю, что стремление писать художественную литературу в основном фрейдистское», — сказал он однажды репортеру. «В любом случае, писатели-мужчины на самом деле все гонятся за какой-то потерянной фигурой — их преследует идея недостижимой женщины, и, конечно же, главная недостижимая женщина — это всегда мать».*²⁴

Сара, являясь материнским объектом вводится в викторианское местное общество как блудница и грешница, место проекций и желаний. Она дана “извне”, у читателей нет удовлетворительного объяснения ее парадоксальных навязчивых и вызывающих поступков, она вводится как посланница из другого времени, одновременно прошлого и будущего.

Можно с уверенностью сказать, что Чарльз проделывает путь создания или обнаружения объекта. Он воспринимает Сару постепенно, собирая ее по частям, опираясь на зрительное восприятие. Особую роль значит зрительный контакт - мать/младенец. Фаулз пишет, что в ее глазах можно утонуть.

Для Чарльза Сара является сфинксом, загадочной фигурой в черном, символом скорби. *“Ветер разведал ее одежду, но она стояла неподвижно и все смотрела и смотрела в открытое море, напоминая скорее живой памятник погибшим в морской пучине, некий мифический персонаж, нежели обязательную принадлежность ничтожной провинциальной повседневности”.* Фаулз дает время своему герою на исследование женщины и удовлетворения детского любопытства. Постепенно, разделяя материнский образ на множество частей, соединяя его вновь и вновь, мать начинает оживать. Первая встреча отмечена отсутствием пола. Но уже в следующие минуты стало ясно что это женщина, хотя ее образ не становится от этого более ясным. Замечательный эпизод сборки объекта - рассматривание лица Сары, которую он наблюдает сверху, спящей и повернутой к нему верх ногами. *“Четкий рисунок носа, густые брови, рот... но рта ему не было видно”.* Он не может соединить мать и женщину. В одной из встреч Чарльз, как младенец, жадно и внимательно изучает ее лицо, и видимо идентифицируется с ней: *“Он теперь понял, что все его черты были принесены в жертву глазам. Глаза эти не могли скрыть ум, независимость духа; в них был молчаливый отказ от всякого сочувствия, решимость оставаться самой собой. Тогда были в моде тонкие, еле заметные изогнутые брови, но у Сары брови были густые или, во всяком случае, необыкновенно темные, почти под цвет волос, и потому казались еще гуще и порой придавали всему ее облику что-то мальчишеское... Лицо у нее было правильное и очень женственное; скрытой силе ее глаз соответствовала скрытая чувственность рта, который был довольно велик, что*

²⁴ Best-Selling English Author John Fowles Dies, Adam Bernstein, November 8, 2005 //Электронный ресурс // URL [Best-Selling English Author John Fowles Dies - The Washington Post](#)

опять-таки не отвечало общепринятому вкусу... он был неестественно крепко сжат".

Следующая встреча происходит под покровом ночи и уже не случайно, это настоящее свидание, немного опасное и непредсказуемое: *"В ее облике сквозило что-то стихийное, необузданное. Это не была необузданность истерии или помешательства, а та стихийность, которую он расслышал в песенке королька – безудержность и нетерпение невинности".*

Ее поступки и мысли продолжают оставаться загадкой на протяжении всего романа, тогда как он ощущает себя открытой книгой в ее руках: *"Она взглянула ему прямо в глаза – и он снова почувствовал беспощадную пронзительность ее взгляда; она видела его насквозь, видела целиком."*

В следующую встречу Фаулз не дает шанса Чарльзу повзрослеть и наконец-то разглядеть Сару. *"Он снова привстал и пристально взглянул ей в лицо. В ее глазах все еще пряталась едва заметная улыбка, улыбка удовлетворенного знания — духовный или психологический эквивалент того удовлетворения, которое ощутил Чарльз, познав ее физически. Никогда прежде он не испытывал такого чувства близости, такого полного единения с женщиной."* Несмотря на исполнение желания слияния с матерью, он провозглашает ее девственницей, оставляя Чарльзу ощущение своего всемогущества и эдипальной победы. Она исчезает, оставаясь непостижимой.

Наконец в последнем финальном варианте Сара предстает как новая женщина - мать, которая ему не принадлежит. Черно-белый образ сменяется цветным и объемным: *"на ней была ярко-синего цвета юбка, стянутая в талии пунцовым поясом... и свободная, воздушная блузка в белую и алую полоску... Распущенные волосы она перевязала красной лентой"*.

Постижение объекта, установление принципа реальности. Другой материнский образ в романе Эрнестина, освещает другую сторону восприятия: как заведенная кукла, с которой Чарльз чувствовал себя "живым мертвецом".

Восприятие первичного объекта шизо-параноидная и депрессивная стадии

Образ Сары буквально ворвался в пространство Фаулза. Он вынужден был прервать текущие работы, чтобы дать себе возможность побыть с этим образом, дать ему место и время, как психоаналитическая встреча предоставляет право быть высказанным невидимым образам и голосам.

Собственно образ Сары является тем образом и идеей, который восстанавливает образы Я и его объектов как для героя романа Чарльза, так и для Фаулза. Образ женщины, всегда изолированный, запертый, трагический всегда присутствует во всех романах Фаулза, и он сам говорит об этом в своих интервью: для героев его романов и для него самого женский образ все время подвергается испытаниям, мукам, унижениям. И только после многократных повторений этого образа он сделал женский образ счастливым, перестал ее мучить и смог ее отблагодарить, сотворить наконец объект, который стал бы удовлетворяющим.

С другой стороны, если эдипальный запрет успешно преодолен (Чарльз покидает материнский объект - Англию и едет в Америку), то он формирует у субъекта

ощущение течения времени, что-то, что было до и после, водораздел и вытеснение. Три финала, как три эдипальные фантазии, описанные Фаулзом с использованием Сары как универсального объекта, пригодного для удовлетворения эдипальных фантазий автора: брак с Эрнестиной - потенциально мертвый, несмотря на 7 воображаемых детей, из-за подавления первертных инфантильных желаний то есть отсутствия конфликта и, следовательно, необходимости искать компромисс. Социально и религиозно одобряемый Сверх-Я викторианской эпохи брак с Эрнестиной, тем не менее является также продуктом перверсивного фаллического обмена между Чарльзом и мистером Фрименом, закрепляющего отсутствие различий. Можно даже сказать, что этот вариант, основанный также на фантазии единства возлюбленных (негласный договор), убивает само желание и любовь к Эрнестине, слишком стерильный и угодливый для автора книги. Второй финал - брак с Сарой, стать отцом (Богом), смести прочь отца и признать ребенка, как своего (Иисуса-девочку, рожденную от неизвестного святого духа). Этот вариант косвенно является выбором гомосексуальной параноидальной траектории. Третий вариант, Чарльз, отрекаясь от Сары, похоже, способен поддерживать в себе это новое состояние свободы и в то же время этот выбор иллюстрирует настоящую, а не воображаемую потерю объекта, чувство горя, грусть и может быть путь в сторону достижения депрессивной позиции. Мать обретает свойство невозможной красоты, недостижимости и неприкасаемости именно в третьем финале. Сара похожа на расцветшую всеми цветами женщину с картин Россетти, что также не исключает гомосексуальный выбор объекта.

Является ли книга как порождением символического ребенка - самого себя в фантазме девственности, отделением через тело книги. Или написание книги — это использование отцовской функции и сепарация от матери, интеграция с ней в виде осуществления объекта заботы (книги, приносящей удовлетворение и доход).

Встреча Сары с Чарльзом в гостинице, где она опять помогает ему, демонстрируя нехватку, претворяясь что подвернула ногу, поощряя его к сексуальному разговору. Здесь происходит развертывание эдипальных желаний, истерических классических фантазий. Прямая ссылка на историю и зарождение психоанализа, случаи Фрейда и Брейера. В одном интервью Фаулз говорит, что, когда романист начинает писать книгу, он уже думает о том, как уложить главных героев в постель.

Эта сцена поднимает много вопросов: репрезентации неизвестного, то, что находится по ту сторону слов, фантазии о возвращении в утробу, страстные отношения с матерью для обоих полов, некоторый привкус безумия, наслаждение от нарушения эдипальных запретов, подчинение напору либидо. Фрейд говорит, что он подозревает, что в сексуальной связи участвуют четверо: мужчина и его женская часть и женщина, и ее мужская часть. Что происходит после бессознательного слияния с матерью, в сексуальной сцене, которая обещает, что будет всегда любить? Для двух героев это разные решения. Всепоглощающее чувство вины (эпизод ночью в церкви), внутреннее принуждение связать навсегда, воссоединиться с материнским образом после обнаружения желанного обмана страх и ужас, что это произошло и он занял место отца. Для Сары, внутренней репрезентации своего женского, это похоже на

одновременно истерический маскарад, по словам Шаффер, желанный инцест с матерью, и проработка ранней потери, компенсация, признание другим. То есть разыгрывание отношений с матерью и до эдипа, с Чарльзом, с миссис Поултни:

Сара оставляет хорошую мать и направляется к плохой, чтобы с одной стороны сосредоточится на потребностях миссис Поултни, осуществить эмоциональное слиянии с матерью, но с другой стороны иметь такую мать, от которой можно отделиться.

Книга, женский образ Сары предоставляют автору более доброжелательную фигуру матери, на которую он мог проецировать, которую он мог интроецировать и с которой он мог себя идентифицировать. Кроме того, и Сара, и потенциальное пространство романа, художественного события, также позволяют наслаждаться телом женщины, телом матери - среды и ее сексуальностью. То, что не имело репрезентаций и, следовательно, испытывало нехватку в ментализации и символизации. После романа с Еленой, заново пережив все в точности то, что Фаулз неоднократно реконструировал и анализировал в своих книгах, он смог создать еще один хороший брак. Возраст или время в его бессознательном измерении не имеет значения, в каждом новых отношениях вопросы не исчезают, они повторяются и рассматриваются под новым углом соотнося их с внутренней правдой.

В книге разворачиваются все сексуальные диспозиции, в первую очередь бисексуальные архаичные нарциссические, эдипальные, включающие отцовскую, материнскую функции и истерические. Интересно, что автор повествования (на английском) не проявляется и не распознается нами как гендерное лицо. Автор - субъект, лицо без пола. Женское Сары явно носит схематичный, идеализированный и параноидальный характер, сгущенный как образ в сновидении. Буквально, Фаулзом производится отчуждение и расщепление своей женской вытесненной части, Сара - объект отказа как социумом поселка Лайма, так и главным героем истории. Узнавание, радость обретения, потеря, горе, и наконец полная неопределенность, которая сопутствует вопросам пола, перед нами разворачивается бисексуальный колебательный процесс. Явно слышен диссонанс в авторской речи, вполне аналитичной, говорящей буквально из другого временного и топического уровня романа, место, занимаемое аналитиком на сессии и находящемся за пределами тревожности. Этот дополнительный уровень повествования, привлечение современных мыслителей, интеллектуализация - все это создает дополнительный защитный и дистанцирующий от своих влечений эффект.

Книга, образующая и навязывающая автору рамку, временную и материальную является и достаточно хорошей принимающей, ментализирующей средой-Флиссом, и одновременно объектом, который кормят, лелеют и который в ответ также будет кормить автора (буквально - доходами) то есть явно депрессивная кляйнианская позиция.

Объект материнского желания

Желание по сути «желание желания Другого», что означает как желание быть объектом чужого желания, так и желание признания другим. Идея Кожева в

«Феноменологи духа»: «Желание является человеческим только в том случае, если один желает не тела, а Желания другого. . . то есть, если он хочет быть «желанным» или «любимым», или, скорее, «признанным» в своей человеческой ценности. . . . Другими словами, все человеческое, антропогенное Желание. . . является, наконец, функцией желания «узнавания».

То есть для всех нас, быть признанным, ценным, услышанным, узанным является базовым желанием, порой необходимым для выживания. Эту функцию выполняет для автора сам факт творчества и, собственно, контейнирующий объект - книга. История предлагает нам варианты, где обе женщины покинуты, или наоборот, где главный герой покинут женщинами, начиная с умершей в раннем возрасте матери. Книга остается верным объектом, зеркалом, средством самопознания. Отсюда сложные, навязчивые, требовательные отношения автора со своим произведением.

Еще раз уместно повторить, что идея и образ Сары возникли в состоянии регрессии, сразу после сна, и стал настолько навязчивым и преследующим, что Фаулзу пришлось отказаться от текущих проектов, пока он не закончил работу над романом. Пока он не выполнил психоаналитическое слушание для самого себя. То же самое повторяет Чарльз, рискуя жизнью и репутацией джентльмена, движимый желанием занять место французского лейтенанта и заменить фаллос отца для материнского образа Сары. Единственное чего он желает, это стать ее спасителем и обладателем. Он чувствует себя соблазненным и покинутым, но обретает способность заменять объекты.

Нехватка

Беспокойство вызывает не отсутствие груди, а ее обволакивающее тотальное присутствие; именно возможность его отсутствия и спасает нас от беспокойства.

Отыгрывание и переход к действию, навязчивая творческая активность при написании ЖФЛ — это последняя защита от беспокойства.

Другой

Даже в обычно утешительном переживании видения своего отражения в зеркале может случиться момент, когда зеркальный образ видоизменится и вдруг покажется нам странным. В романе есть два момента, обозначающие этот вид тревоги, который связан с понятием неузнанности: момент разглядывания Чарльзом перевернутого лица Сары в лесу и момент впечатления, когда Эрнестина показалась ему неживой куклой.

Игра в прятки (fort/da)

Фрейд описывает в «По ту сторону принципа удовольствия» присутствие и отсутствие как звуки, произносимые ребенком, и вводящие обозначение статуса объекта в его внутреннем мире. Это значит, что отсутствие также возможно символизировать, так как это тот тип восприятия, доступный в текущий момент. Отсутствие объекта = присутствию частичного объекта, по Лакану.

Композиция романа, свободная по форме, (свободные ассоциации) переходящая с одного уровня повествования на другой, но имеющая четкие внешние границы, создает пространство для игры. Авторские монологи, прерывающие поток бессознательной речи, как связывающее Я; вставные новеллы с пересказом викторианских газет и событий, как интерпретации прошлого, сделанные как будто из будущего, все это создает особую психоаналитическую ретроспективу. Индивидуальный дискурс Фаулза, игра пассивности /активности, чередование ролей главных героев, игра финалами раздвигает рамки условного романного времени и позволяет нам быть свидетелями и участниками становления субъективности главных героев, и присвоение ими своих желаний. Сара является и площадкой для игры, и ее главной движущей силой, объектом желания.

Игровой элемент ощущается нами в перебирании цитат, которые также связывают и дают ключи к пониманию истории. Важную роль в установлении дистанции, то сокращая, то увеличивая ее между объектами, с которыми мы идентифицируемся, играет ирония Фаулза. Эти приемы, хорошо известные в психоаналитическом процессе: обнажение авторской позиции, признание ее пассивности в качестве литературного приема, предоставление выбора читателям и внутренним героям создает отличительный авторский дискурс и условия для литературной игры, позволяя нам играть в прятки с писателем, его внутренними объектами, складывать и разбирать увлекательный пазл, разделяя это удовольствие с автором.

Внутренний и внешний ландшафт

Фаулз символизирует и одушевляет природный ландшафт, в которых разворачиваются события. Объекты ландшафта описываются им с не меньшим вниманием, максимально детализируя их. Ландшафтная история, является параллельной и полноправной линией повествования, она стабильна и постоянна. Фаулз был глубоко привязан всю жизнь к Лайму, место встречи Сары и Чарльза. Для автора дикая природа и возделываемый сад являются постоянными и опорными связями. Он наполняет пейзаж тайнами, свободой, первозданной жизненной мощью влечений, запретов, их нарушений, возделывания и заботы, бесчисленных внутренних разговоров — это место обитания для подлинного Я. "Береговые оползневые террасы представляют собой очень крутой склон длиной в одну милю, возникший вследствие эрозии отвесных древних скал. Плоские участки здесь так же редки, как посетители. Но самая эта крутизна как бы поворачивает террасы и все, что на них растет, прямо к солнцу и, в сочетании с водой из многочисленных ручьев, которые и вызвали эрозию, придает местности ее ботаническое своеобразие... Как всякая земля, которую никогда не населяли и не обрабатывали люди, она полна своих тайн, своих теней и опасностей".

Именно там появляется Сара в первый раз и там же происходят свидания с Чарльзом. Именно палеонтологию выбрал Чарльз для своей основной деятельности. В жизни Фаулз обладал экологическим этическим мышлением, из дневников следует, что именно отец оставляет сад как внутреннее наследство сыну. Сад носит в себе материнские и отцовские черты, обычно являясь безопасным постоянно доступным

контейнером. Но иногда его черты меняются, например при описании садистического материнского образа миссис Поултни, вдовы, хранящей одежду и вещи своего мужа, яростной и изобретательной в средствах контроля и наказания, мстительной и фанатически религиозной, Фаулз создает альтернативный сад, где буквально расставляет калечащие (кастрирующие) капканы для незваных посетителей мужского пола.

Пейзаж — это также и место конфликта *"Это и было то самое место, восточная часть которого называлась Вэрской пустошью"*, но местные жители звали ее тропой любви. Всех, кто был там замечен, подвергали осуждению. Особое место во внутреннем ландшафте играет море, филогенетическое бессознательное, олицетворение желанной свободы, место встреч и расставаний с Сарой и французским лейтенантом.

"Чарльз не знал, что в эти короткие мгновенья, когда он замешкался над полным ожиданием морем, в этом светлой прозрачной предвечерней тишине, нарушаемой одним лишь спокойным плеском волн, сбилась с пути вся викторианская эпоха".

Разница полов

«Я мужчина или женщина?» - главный вопрос Фаулза - писателя в ЖФЛ.

Принятие своего пола, или своей сексуальной позиции является фундаментальным символическим актом. Кажется, что роман является символизацией этого процесса, вместе с ЖФЛ, мы читатели, так же проживаем повторно это различие между полами и пытаемся его понять вместе с автором. 1-й финал не делает различий, и Фаулз сам не верит, что этот финал удачный, он смешивает в счастливый клубок Чарльза, Эрнестину и шестерых детей. По мере символизации пути, герои проходят множество путей: Одиссей, Эдип для мужского и Цирцея, Сирена, мать Эдипа для женского. И кажется, что к концу книги становится немного более ясно кто есть кто, однако есть чувство незавершенности и неопределенности, отсутствие гарантии достигнутого статус-кво. Как будто Сара и Чарльз еще могут поменяться местами еще много раз, и как будто означющие половые различия не выглядят убедительно, и как следствие, мы вместе с автором остаемся с этим чувством (особенно сильным в фильме ЖФЛ) что невозможно достичь вполне «нормальной, законченной сексуальной позиции» и почитать на лаврах самоуверенности. Книга как будто приглашает нас: давайте еще раз посмотрим повнимательней на сексуальную идентичность, и мы, с удовольствием и контролируемым риском, разыграв и примерив все роли, опять остаемся с чувством ненадежности в вопросах пола, неиссякаемого источника постоянного самоанализа.

Подрывная функция женщины

Однажды Сара приводит его в укромный уголок на склоне холма и рассказывает историю своего несчастья, вспоминая, как красив был спасенный лейтенант и как горько обманулась она, когда последовала за ним в Эймус и отдалась ему в

совершенно неприличной гостинице: «То был дьявол в обличий моряка!» Исповедь потрясает Чарльза. Он обнаруживает в Саре страстность и воображение - два качества, типичных для англичан, но совершенно подавленных эпохой всеобщего ханжества. Девушка признается, что уже не надеется на возвращение французского лейтенанта, потому что знает о его женитьбе. Со стороны Фаулза, введение в тело Сары французского лейтенанта и ее обман, это несомненно эдипово желание - избавиться от отца, чтобы переспать с матерью. После обнаружения ее обмана Чарльз чувствует себя одновременно обманутым ребенком, сделавшим что-то, что нужно матери, чтобы взамен получить сладкое и полным глупцом, потому что в итоге женщина дала ему то, в чем он нуждался. То есть, не Сара научила его снизить мужскую напыщенность и чувство «его величества ребенка», а это он оказался восприимчивым к ее посланию. Фаулз говорил о его жене, Элизабет, что именно она научила его отбрасывать все социальные сословные фантазии, чтобы видеть главное, это случилось благодаря готовности Фаулза на любовный риск длиною в 30 лет.

Отцовская функция, третий

Отцовскую функцию представляет для нас, собственно границы романа, мы знаем, что он имеет начало и конец, и что внутреннее пространство является для нас безопасным, мы всегда имеем возможность закрыть книгу, устав от поглощенности ею.

Французский лейтенант внутри книги также частично выполняет эту функцию, но немного с другой стороны - со стороны вытеснения *«Действительно, вероятно, самые ранние вытеснения, как и большинство позднейших, мотивированы теперь тем, что мы можем бороться с внешней опасностью при помощи мер, принятых против внутренних опасностей»*. Чарльз боится отца (лейтенанта), потому что очень любит свою мать (Сару).

ЖФЛ - была третьим в отношениях Элизабет и Джона Фаулза, медиатором, контейнером, трансформатором и декодером их бессознательных посланий друг другу.

Аммониты, реликтовые окаменелости ракообразных моллюсков



Введение аммонитов, как один из способов символизации объекта в романе ЖФЛ. Они являются полноценными персонажами, с которыми Чарльз выстраивает отношения. Фаулз в жизни был страстным коллекционером древностей. Процесс коллекционирования в ЖФЛ отличается от предыдущего романа, где герой убивает и коллекционирует бабочек. Если вспомнить Мелани Кляйн, то в его романах с помощью игр и игрушек, используемых в качестве поддержки и рычагов ассоциативной работы, позволяющих ребенку развернуть свое воображение, и также путем интерпретации переноса, бессознательных фантазий и скрытых тревог, осуществляется символизация. Интерпретация переноса происходит

путем смены ролей с Чарльза и Сары - на взгляд рассказчика, Я. Аммониты выглядят как хорошие внутренние объекты, созданные воображением Фаулза для игры проекций и интроекций, происхождение которых отсылает репрезентациям хороших родительских частичных объектов, груди и пениса.

Через собирание и коллекционирование аммонитов, заменяющих потерянный объект, вызывающий навязчивое желание, устанавливается мост между внутренней и внешней реальностью, осуществляется попытка как контроля (наполненного эротизмом), так и репарации. Сара протягивает ему два красивейших и редчайших экспоната окаменелых ископаемых, свидетелей прошлой жизни. Чарльз, сталкиваясь с ее желанием, задается и мучается вопросом, чего она хочет от него? В жизни Фаулз, мальчиком бродил на природе в поисках уединения, предаваясь мечтаниям и фантазиям. Ключевой фигурой, открывшей дверь в мир природы и палеонтологии, был младший брат его матери Стэнли Ричардс.

Секс и смысл у Фаулза

Сексуальный акт требует смысла, по словам Жижека, если секс не сопровождается фантазиями, мифами, переносами, то он превращается в бессмысленные повторяющиеся действия. Потеря девственности, яркий пример того, как может развиваться мифы и как они символизируют страхи перед женщиной, требования, чувство принуждения и ожидания. Любой акт в отношении к телу, своему или чужому, является невербальной коммуникацией, таким же сообщением, с не всегда понятным смыслом, смыслом, который мы пытаемся разгадать на протяжении всей своей истории. Так же, как и вербальное, сексуальное повторение можно рассматривать как смертоносное, так и витальное, связывающее и трансформирующее. Детская игра, описанная Фрейдом, повторяющиеся действия, позволяют трансформировать чувство страха, потери, одиночества или, другими словами, травму, получая от процесса сопутствующее удовольствие как побочный эффект. Таким образом сексуальное желание, запретное удовольствие, связаны с исчезновением объекта и с фантазиями, тревогами и страхами его смерти. Фрейд писал об этом в “Толковании сновидений”, когда сновидец видит на своей внутренней сцене смерть любимых людей, сопровождающиеся последующим чувством вины за реализованное бессознательное желание. Таким образом, желание появляется там, где есть разделение, нехватка или отсутствие объекта.

Желание обладает конфликтной природой, обусловленной принадлежностью разным топическим уровням. Фрейд ставил знак равенства между стремлением к знанию и сексуальным желанием, желанием знать то, что находится там, где объекта не видно или его нет. Потому что для бессознательного слова “нет” не существует, отсутствие равно присутствию, а значит желание расщепляет субъекта и его объекты и уже нет различия между объектами, вещами, идеями, эмоциями и процессами. Все стремится стать объектами в нашем человеческом бытии. Фрейд говорит, что расщепление (и последующее вытеснение) возникает тогда, когда Я сталкивается с таким опытом, чувством, идеей, осознание и мыслительное сопровождение которых невозможно. В случае тотального отчуждения и отрицания идеи, мысли, чувства,

объекта и его аффекта, происходит психотическое возвращение в виде галлюцинаций. То есть можно видеть несколько источников и движущих механизмов для создания художественного произведения как ситуации, наполненной недостаточно символизированными объектами, маскирующими изначальное желание, а также восстанавливающими разрушенный объект, символизируя его и позволяя приблизить его к целостному.

Заключение

Рассматривая дневники или творческое произведение как объект психоанализа, несмотря на их собственную логику, почти всегда не признающую измерения бессознательного, психоаналитический метод добавляет дополнительную ценность художественным объектам. Сталкиваясь с сопротивлением логик другого типа, коммуницируя с ними, психоанализ способен метаболизировать и интегрировать их как в свое собственное поле, так и в область социального.

Стиль и эстетика - то, от чего мы получаем удовольствие - идентифицируясь со способом психического функционирования автора. Фаулз создает игру, применяя цитаты и вставляя примечания. Он позволяет нам быть и мужчиной, и женщиной, мы примеряем на себя мужские и женские качества, не ограничиваясь агрессивной и соблазнительной прегенитальностью, мы с удовольствием отменяем половые различия и приобретаем их вновь. Подсвечивая и давая направление нашему вниманию, узнавая внутренние процессы автора, которому удалось преобразовать свои влечения, сублимировав их так чтобы мы не испытали на себе влечение к смерти во время чтения и после его окончания. В целом, в хорошем произведении, идентифицируясь с героями и доверяя автору, мы получаем удовольствие от примерки своего рода Я-идеала автора и достаточно оберегающем, и плодотворном Сверх-Я.

Список используемой литературы:

1. Брейер Й. Случай Анны О, сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Йозеф Брейер. "Случай Анны О."](#) Дата посещения 12/05/2023
2. Винникотт Д. Игра и реальность, 1971, //Электронный ресурс // URL [Игра и Реальность. Винникотт Д. В. Читать онлайн - Bookap.info](#) Дата посещения 12/05/2023
3. Винникотт Д. Использование объекта, 1969 //Электронный ресурс //сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Дональд В. Винникотт "Использование объекта"](#). //Электронный ресурс // Дата посещения 12/05/2023
4. Грин А. Агрессия, феминность, паранойя и реальность, 1972 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Андре Грин. "Агрессия, феминность, паранойя и реальность"](#) Дата посещения 18/05/2023
5. Грин А. Работа негатива, глава Сублимация: от судьбы сексуального влечения к служению влечению к смерти, стр 359-431, Издательство: Ростислава Бурлаки, 2020г.
6. Деррида Ж. Письмо и различии, глава “Фрейд и сцена письменности”, Академический проект Санкт-Петербург 2000, //Электронный ресурс // URL [Письмо и различие \(Деррида Жак\)](#) Дата посещения 18/05/2023
7. Кляйн М. Ситуации инфантильной тревоги, отраженные в произведениях искусства и творческом импульсе // Кляйн М. Психоаналитические труды. Ижевск, 2007. т. 2
8. Кляйн М. Печаль и ее связь с маниакально-депрессивными состояниями. 1940 // Электронный ресурс // URL [Скорбь и ее отношение к маниакально-депрессивным состояниям. Мелани Кляйн](#) Дата посещения 12/05/2023
9. Кляйн М. Детский психоанализ, 2010, // Электронный ресурс // URL [Детский психоанализ \(Кляйн Мелани\)](#) Дата посещения 12/05/2023
10. Лапланш Ж.и Понталис Жю-Б Словарь по психоанализу, гл.Конфликт психический, 2010, Центр гуманитарных инициатив
11. Мак Дугалл Дж. Тысячеликий эрос, 1999 Восточно-Европейский институт психоанализа // Электронный ресурс // [Книга. МакДугалл Джойс "Тысячеликий Эрос"](#) Дата посещения 18/05/2023
12. Пайнз Д. Бессознательное использование своего тела женщиной, Восточно-Европейский институт психоанализа, 1997 //Электронный ресурс // URL [Д. - Бессознательное использование своего тела женщиной Динора Пайнз _pdf_](#) Дата посещения 18/05/2023
13. Тора, книга Берешит, глава 24 http://torah.booknik.ru/bereshit/khaye_sara/glava24/ на русский язык слово -упала- переводится обычно как -слезла или -склонилась. Ивритский корень נפל – падать.

"ותשא רבקה את-עַיְנֶיהָ וְתָרָא אֶת-יִצְחָק וְתַפֵּל מֵעַל הַגָּמֶל"

14. Фройд З. Истории болезни - Катерина // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд "Истории болезни - Катерина"](#) Дата посещения 12/05/2023
15. Фройд З. Госпожа Эмми фон Н., сорока лет из Лифляндии, // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд. "Госпожа Эмми фон Н., сорока лет из Лифляндии"](#) Дата посещения 12/05/2023
16. Фройд З. Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи, // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд "Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи" \(Доктор Шребер\)](#) Дата посещения 12/05/2023
17. Фройд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства, 1910 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL <https://psychic.ru/articles/classic29.htm> Дата посещения 12/05/2023
18. Фройд З. Достоевский и отцеубийство, 1928 // Электронный ресурс // URL <https://www.vehi.net/dostoevsky/freid.html> Дата посещения 12/05/2023
19. Фройд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика, 1909 // Электронный ресурс // URL [Зигмунд Фройд "Анализ фобии пятилетнего мальчика" \(Маленький Ганс\)](#). Дата посещения 12/05/2023
20. Фройд З. Лекции по введению в психоанализ, 1916-1917, 1 -я Лекция, Введение // Электронный ресурс // URL [Том 1. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл](#) Дата посещения 12/05/2023
21. Фройд З. Конструкциях в анализе, // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL <https://psychic.ru/articles/classic67.htm> Дата посещения 12/05/2023
22. Фройд З. Положение о двух принципах психической деятельности // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд "Положение о двух принципах психической деятельности"](#). Дата посещения 12/05/2023
23. Фройд З. Торможение, симптом, страх, 1926 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд "Торможение, симптом, страх". 1](#) Дата посещения 12/05/2023
24. Фройд З. Заметки о любви-переносе, 1915 // сайт Института психологии и психоанализа на Чистых Прудах // URL [Зигмунд Фройд "Заметки о любви-переносе" 1915г.](#) Дата посещения 12/05/2023
25. Фройд З. О правомерности выделения из неврастении симптомокомплекса, называющегося «невроз страха», 1895г Электронный ресурс // URL [Статья. Зигмунд Фрейд "О правомерности выделения из неврастении симптомокомплекса, называющегося «невроз страха»" 1895г. | Психоанализ](#) Дата посещения 12/05/2023
26. Фаулз Д. Любовница французского лейтенанта, 1969,[ЖФЛ] // Электронный ресурс // URL https://flibusta.is/b/102663/read#n_294 Дата посещения 18/05/2023

27. Фаулз Д. Дневники (1965–1972), Иностранная литература, 2016 № 07, 08 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/471616/read> Дата посещения 18/05/2023
28. Фаулз Д. Дневники (1949-1965), АСТ Москва, 2007 г. // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/393419/read> Дата посещения 18/05/2023
29. Фаулз Д. Кротовые норы, 2004 // Электронный ресурс // URL <https://flibusta.is/b/92620/read> Дата посещения 18/05/2023
30. Anzieu D. Le corps de l'oeuvre .(Extrait de la deuxième partie : « Les cinq phases du travail créateur) // Электронный ресурс // URL <https://www.ligne-de-partage.fr/biblio-anzieu-corps-oeuvre.html> Дата посещения 18/05/2023
31. Emmanuelli Michèle, Le processus de création sous l'éclairage projectif // Электронный ресурс // [Le processus de création sous l'éclairage projectif | Cairn.info](https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2012-1-1) Дата посещения 18/05/2023
32. Fowles D., The collector, chapter 1, 1963 // Электронный ресурс // URL <https://yes-pdf.com/book/2745/read> Дата посещения 18/05/2023
33. Dianne L. Vipond Conversations with John Fowles, University press of Mississippi, 1999 // Электронный ресурс // URL https://www.google.co.uk/books/edition/_/toF8bTBcwVMC?hl=en&gbpv=1&pg=PP1&dq=John+Fowles Дата посещения 18/05/2023
34. Baker James R., John Fowles, The Art of Fiction No. 109, summer 1989 // Электронный ресурс // URL [John Fowles, The Art of Fiction No. 109](https://www.johnfowles.com/109) Дата посещения 18/05/2023
35. Bernstein Adam. Best-Selling English Author John Fowles Dies, November 8, 2005 // Электронный ресурс // URL [Best-Selling English Author John Fowles Dies - The Washington Post](https://www.washingtonpost.com/archive/local/2005/11/08/local-2005-11-08/) Дата посещения 18/05/2023
36. Guttridge Peter, John Fowles. Virtuoso author of 'The Collector', 'The Magus' and 'The French Lieutenant's Woman', 08 November 2005 // Электронный ресурс // URL [John Fowles | The Independent](https://www.independent.co.uk/news/obituaries/john-fowles-2005-11-08/) Дата посещения 18/05/2023
37. Goater Dan, Literary great's love letters go up for sale, 2 July 2008 // Электронный ресурс // URL [Literary great's love letters go up for sale | Dorset Echo](https://www.dorsetecho.co.uk/news/literary-greats-love-letters-go-up-for-sale-2008-07-02/) Дата посещения 12/05/2023
38. Glenys Roberts, The 'real' French Lieutenant's Woman: John Fowles's doomed love affair with a 21-year-old Oxford student, by 4 July 2008 // Электронный ресурс // URL <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1031971/The-real-French-Lieutenants-Woman-John-Fowless-doomed-love-affair-21-year-old-Oxford-student.html> Дата посещения 12/05/2023
39. Lee-Potter Adam, Fair or Fowles? 12 October 2003 // Электронный ресурс // URL [Fair or Fowles? | Biography books | The Guardian](https://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/fair-or-fowles?hl=author) Дата посещения 18/05/2023
40. Mars-Jones Adam, The diary of a misanthrope, 19 February 2006 // Электронный ресурс // URL [The diary of a misanthrope | Biography books | The Guardian](https://www.theguardian.com/books/2006/feb/19/diary-of-a-misanthrope?hl=author) Дата посещения 18/05/2023
41. Roussillon R., Besoin de créer. 2011 // Электронный ресурс //

[Besoin de créer | ReneRoussillon](#) //Дата посещения 18/05/2023

42. Roussillon R., Richard III ou le crime à rebrousse-temps. //Электронный ресурс // URL [Richard III ou le crime à rebrousse temps | ReneRoussillon](#) Дата посещения 18/05/2023
43. Segal H. The Work of Hanna Segal. A Kleinian Approach to Clinical Practice: By Hanna Segal. New York by Jason Aronson. 1981. p 190
44. Sothebys, [English Literature, History, Children's Books & Illustrations](#), Lot 206, 2008 Электронный ресурс // URL [\(#206\) # - Fowles, John](#). Дата посещения 12/05/2023
45. Warburton Eileen, John Fowles: a life in two worlds, New York: Viking, 2004.