

Переживание ребенком ситуации тревоги ее отражение в художественных произведениях и творческих порывах

1929

Прежде всего, я бы предложила в подробностях рассмотреть психоаналитический материал, представляющий особый интерес, поскольку что на нем основывается опера М. Равеля, чья премьера совсем недавно прошла в Вене. Мой рассказ об этом спектакле почти слово в слово взят из критической статьи Эдуарда Жакоба, вышедшей в «Берлинер Тагеблатт».

Ребенок шести лет сидит за домашней работой, но ничего не делает. Он покусывает кончик ручки и всем своим видом являет последнюю стадию лени, когда скука (*l'ennui*) уже перерастает в тоску (*saufard*).[34] «Я не желаю выполнять эти дурацкие задания», - восклицает он мелодичным сопрано: «Я хочу гулять в саду. На самом деле, мне хотелось бы съесть все пирожные, сколько их существует на земном шаре, или таскать кошку за хвост, или повыдергивать перья у попугая! я хотел бы устроить всемирный переполох! а больше всего мне бы хотелось поставить маму в угол!»

Наконец, открывается дверь. Все, что находится на сцене - огромного размера, - с целью подчеркнуть незначительный рост ребенка, потому мы даже не видим мать целиком: только ее юбку, фартук и руку. Рука указывает на стол, и голос на повышенных тонах спрашивает у ребенка, закончил ли тот домашнюю работу. Ребенок ерзает на своем стуле, и, демонстрируя матери явное неповиновение, высовывает язык. Мы слышим только шуршание юбки и следующие слова: «Сегодня ты получишь на ужин только черствый хлеб и чай без сахара!» Ребенка охватывает ярость. Он резко вскакивает, барабанит в дверь, смахивает одной рукой стоящие на столе заварочный чайник и чашки, которые вдребезги разбиваются и разлетаются на тысячи мельчайших осколков. Затем он запрыгивает на подоконник, открывает стоящую в проеме окна клетку и пытается проткнуть своей ручкой уворачивающуюся от него белку. Белка спасается бегством в открытое окно. Ребенок одним прыжком соскакивает с подоконника и тут же ловит кошку. Она орет благим матом, когда он вертит вокруг ее головы пинцетом. Затем он разводит в камине сильный огонь и катит через всю комнату чайник, пиная его ногами и подталки-

вая руками. Из чайника вырывается облако золы и пара. Ребенок размахивает пинцетом, представляя, что вооружился шпагой, и принимается раздирать им обои, которыми оклеены стены. Потом открывает корпус часов и вырывает медный балансир, выливает на стол содержимое чернильницы. В воздухе разлетаются его тетради и учебники. Ура! Свобода!....

Тут же предметы, которые он испортил, оживают. Кресло не позволяет ему усесться, диван не дает подушку, чтобы подложить под голову и поспать. Стол, стул, скамья и канапе поджигают ножки и вопят: «Прочь отсюда, несносный ребенок!» Часы невероятным образом страдают «желудочными коликами» и принимаются без остановки, словно сумасшедшие, отбивать время. Чайник наклоняется к чашке и заговаривает с ней по-китайски. Все вокруг изменяется и становится пугающим и жутким. Ребенок пугается, пока не упирается спиной в стену, дрожа от страха и отчаяния. Балдахин осыпает его сонмом искр. Ребенок пытается спрятаться за мебелью, но волокна гобелена расплываются, мешая ему, и тут же обретают прежний вид, снова являя своих пастушек с овечками. В голосе флейты, на которой играет пастушка, слышатся удручающие и жалобные ноты, а разрыв на обоях (на них изображены разлученные теперь Коридон и Амарилис) разрастается в системное разрушение - всего мироздания. Но мало-помалу эта печальная история сходит на нет. И тут из-под книжной обложки, как будто из глубины темной ниши, вдруг появляется какой-то очень пожилой человечек, совсем крошечного роста. Его одежды сплошь усеяны узорами из цифр, а шляпа имеет форму числа Пи. Он держит в руках линейку и что-то тараторит, одновременно исполняя замысловатые танцевальные па. Это - дух математики собственной персоной. Он решает проэкзаменовывать ребенка: миллиметр, сантиметр, метр, барометр, квинтиллион - восемь на восемь дают сорок, три да девять будет два раза по шесть. Ребенок падает, почти лишившись сознания!

Едва дыша, он спешит укрыться в саду, окружающем дом, но и там не лучше, сам воздух пропитан ужасом. Повсюду насекомые и жабы, чье заунывное кваканье похоже на приглушенные стенания. Из поврежденного ствола дерева капля за каплей сочится смола, отдельные ноты становятся все протяжнее и тоскливее. Рои мух и стрекоз набрасываются на чужака. Совы, кошки и белки собираются вокруг него всем скопом. Спор о том, кому предоставить право первому наброситься и вцепиться в ребенка, перерастает в драку. Затем одна из белок, сраженная подлым ударом, падает, вереща, на землю. Не раздумывая, ребенок снимает с себя шарф и перевязывает беличьей лапкой. Животные в глубине сцены демонстрируют странное оцепенение и, похоже, они сомневаются

ся. Ребенок шепчет: «Мама!», и вот, он возвращен в человеческий мир, где может рассчитывать на помощь, и в котором все устроено «разумно». «Это такой милый ребенок, он так хорошо себя ведет», - поют животные с самым серьезным видом. Наконец, они покидают сцену: это размеренное и вполне мирное шествие, - таков финал произведения. Некоторые из них не в силах удержаться от вскриков: «Мама!».

Рассмотрим теперь как можно подробнее сцены, в которых ребенок выражает свою радость разрушения. Они напоминают мне ситуацию из раннего детства, которую я описала в своих совсем недавних публикациях, посвященных ее фундаментальной роли как в формировании невроза у маленьких мальчиков, так и для их дальнейшего нормального развития. Мне бы хотелось особенно пристально рассмотреть столь многочисленные в данном примере угрозы, направленные против материнского тела и отцовского пениса. Белка в клетке и вырванный из корпуса часов маятник очевидно символизируют пенис, проникший в материнское тело. Речь идет, конечно же, об отцовском пенисе, который подвергается прямой атаке во время полового акта с матерью. Об этом же говорят и разодранные обои, на которых Коридон и Амарилис разлучены, - еще одно доказательство, что все эти повреждения для мальчика равнозначны «разрушению самой системы мироздания». Наконец, каково же использованное ребенком оружие, что служит ему средством нападения? Чернила, пролитые на стол, и опустошенный чайник, из которого вырывается облако золы и пара, представляют собой оружие самых маленьких детей, то есть их намерение напачкать с помощью собственных экскрементов.

Разбить, разодрать, воспользоваться пинцетом, словно шпагой, - все это действия, которые представляют собой еще один способ вооружиться, относимый к первичному детскому садизму, помимо собственных зубов, ногтей, мускулов и т.д.

В своем коммюнике перед последним конгрессом (1927), да и по другим поводам, мне уже приходилось описывать эту раннюю стадию развития, характеризующуюся атаками на материнское тело с помощью любых видов оружия, которые попадают в распоряжении инфантильных садистических тенденций. Но сегодня я могу расширить это описание и дать более точные координаты этой фазы в схеме сексуального развития, предложенной Абрахамом. Результаты моих исследований позволили мне сделать заключение, что фаза, на которой садизм достигает апогея во всех своих проявлениях, непосредственно предшествует первой анальной стадии и приобретает особое значение, хотя бы потому, что одновременно появляются и эдиповские тенденции. Это озна-

чает, что эдиповский конфликт зарождается под тотальной доминантой садизма. В моей гипотезе утверждается, что формирование Супер-Эго стартует вскоре за появлением первых эдиповских тенденций и что Эго подпадает под авторитет Супер-Эго именно в этом столь раннем возрасте. Такая гипотеза, я думаю, вполне объясняет поразительную мощь этой новой инстанции. Поскольку если объекты уже интериоризированы, все направленное против них вооружение садистических атак заставляет испытывать страх возможных репрессий со стороны как внешних так и интериоризированных объектов. Мне бы хотелось напомнить некоторые из ключевых понятий, так как теперь я хочу связать их с одним из понятий, введенных Фрейдом. Речь идет об одном из важнейших заключений, представленных в его работе «Торможение, симптомы и тревога», в которой излагается гипотеза относительно ситуации тревоги или переживания угрозы в раннем детстве. На мой взгляд, она придает наиболее точные и солидные основания психоанализу и еще лучше ориентирует нашу методику. Но, по моему мнению, психоанализ оказывается здесь перед необходимостью соответствовать еще одному, новому требованию. Гипотеза Фрейда такова: в раннем детстве существует угрожающая ситуация, которая подвержена определенным модификациям в ходе дальнейшего развития и которая служит источником активности для целой серии вызывающих тревогу ситуаций. Что же касается того нового требования, с которым сталкивается психоаналитик, оно звучит так: анализ должен полностью разоблачить все тревожные переживания, вплоть до того, что, в конце концов, он должен добраться до залегающих глубже всех остальных. Такое требование к полноте психоанализа добавляется к новому требованию, сформулированному Фрейдом в заключении к «Истории инфантильного невроза», где он утверждает, что исчерпывающий психоанализ подразумевает выявление примитивных переживаний. Это требование может быть выполнено до конца только при соблюдении условия, на которое я только что указала. Если понимать цель психоанализа как разоблачение всех пережитых ситуаций опасности из первого детства (сводя и разъясняя их в каждом конкретном случае через взаимосвязь между ситуациями тревоги, с одной стороны, и неврозом и развитием Эго, с другой), и он последовательно двигается к этой цели, то, думается мне, анализ скорее и вернее достигнет главной цели психоаналитической терапии в целом, то есть выздоровления от невроза. Мне также кажется, что все, что способствует прояснению и уточнению описания угрожающих ситуаций первого детства, чрезвычайно ценно не только с теоретической точки зрения, но и с точки зрения терапевтического эффекта.

Фрейд отмечает, что угрожающая ситуация раннего детства по определению сводится к утрате ребенком любимого лица (чье присутствие весьма желательно). У девочек, предполагает он, - это страх утраты объекта, что и составляет содержание самой угрожающей ситуации, а у мальчиков - это страх кастрации. Но мой опыт детского психоанализа доказывает, что обе эти ситуации - всего лишь модификации еще более ранней. Мне удалось установить, что у мальчиков страх кастрации отцом зачастую соединен с другой очень распространенной ситуацией, которая, мне думается, есть ни что иное, как одно из проявлений первичной тревоги. Как я уже отмечала, агрессия, направленная на материнское тело и возникающая в ходе психологического развития на пике садистической фазы, предполагает борьбу против пениса, находящегося внутри матери. Тот факт, что речь идет о родительском союзе, придает этой ситуации особую напряженность. В соответствие с уже существующим садистическим инициальным Супер-Эго, эти соединившиеся родители предельно жестоки и чрезвычайно опасны, что чревато нападениями. Таким образом, ситуация тревожности, связанная со страхом кастрации отцом, - это не более, чем позднейшая модификация пережитой первичной тревоги, как я только что описала.

Думаю, что в оперном либретто, пересказанном в начале статьи, представлена именно порождаемая этой ситуацией тревожность. Говоря о ней, я уже рассматривала некоторые детали, относящиеся к одной из фаз, а именно, - к фазе садистических атак. Изучим теперь, что происходит после того, как ребенок позволяет свободно течь своим разрушительным стремлениям.

В самом начале текста автор статьи, использованной для примера, отмечает, что все видимые на сцене предметы - огромного размера, и это призвано подчеркнуть маленький рост ребенка. То есть тревога заставляет ребенка видеть окружающие его вещи и людей гигантскими - намного больше, чем есть на самом деле, хотя такая разница в росте невозможна. С другой стороны, мы обнаруживаем здесь то, что подтверждает каждый случай детского психоанализа: вещи являют собой человеческих существ, и чаще всего - это объекты тревоги. Вот, что написал по этому поводу автор статьи: «Испорченные вещи оживают». Кресло, стол, стул, скамья и прочее нападают на ребенка, отказываются служить, вытесняют его в сад. Мы утверждаем, что мебель для сиденья и кровати, как правило, предстают в детском психоанализе символами защищающей и любящей матери, тогда как разодранная ткань гобелена означает разрушенное содержание материнского тела. Крошечный старичок в испещренных цифрами одеждах, появляющийся из-под книжной обложки, символизирует

(представленного в виде пениса) отца в роли судьи, который собирается спросить с едва соображающего от тревоги ребенка по счетам за весь ущерб, что тот причинил, и за воровство, совершенное в материнском теле. Когда ребенок сбегает в мир природы, мы видим, что этот мир принимает на себя роль матери, на которую мальчик нападает. Враждебно настроенные животные символизируют усиление отца, которого он тоже атакует, ведь именно дети, предполагает он, находятся внутри матери. Происходящие в комнате инциденты повторяются в преувеличенном масштабе, в расширенном пространстве и умноженном количестве. Мир, превращенный в материнское тело, являет собой систему, которая демонстрирует ребенку его враждебность и преследует его.

В последующем онтогенезе садизм побеждается, когда субъект достигает генитального уровня. Чем интенсивнее утверждается эта фаза, тем более способным становится ребенок к объектной любви и к победе над собственными садистическими тенденциями, благодаря жалости и симпатии. Эта стадия развития также представлена в либретто оперы М. Равеля: когда мальчик почувствовал жалость к раненой белке и пришел ей на помощь, враждебно настроенный к нему мир изменяется и становится дружелюбным. Ребенок учится любить и верить в любовь. Животные делают вывод: «Это хороший, добрый ребенок, он прекрасно себя ведет». Глубокое психологическое проникновение автора либретто - Колетт, проявляется в тех обстоятельствах, которые сопровождают изменение установки ребенка. Например, когда он ухаживает за раненой белкой, он шепчет: «мама». И окружающие животные повторяют это слово вслед за ним. Это искупительное слово дало название всей истории: «Магическое слово» (*Das Zauberwort*). Этот текст также показывает нам, чем подстегивается детский садизм. Ребенок заявлял: «Я хочу пойти в сад погулять! мне хотелось бы съесть все пирожные, сколько их существует на земном шаре!». Но его мать грозит ему, что он получит только чай без сахара и черствый хлеб. Оральная фрустрация превращает мать из «хорошей» в «плохую» и вызывает у мальчика проявления садизма.

Теперь, я думаю, понятно, почему мальчик вместо того, чтобы мирно выполнять домашнее задание обнаруживает себя втянутым в одну из неприятнейших авантур. *Нужно было*, чтобы с ним произошло все это: чтобы он оказался там под таким давлением давнего переживания тревоги, какого он еще не испытывал. Его беспокойство усиливается компульсивными повторениями, а жажда наказания поддерживает компульсивность (чья мощь так возросла), чтобы обеспечить ребенку реальное наказание;

оно должно успокоить его тревогу, которая, как подразумевается, есть гораздо более тяжкое наказание для ребенка. Итак, мы знаем, что дети желают наказания не потому, что такие умные; чрезвычайно важно понимать, какую роль играет в появлении этого желания тревожность, а также образное содержание, которое ее формирует.

Далее позвольте привести из художественной литературы пример тревоги, связанной, как мне кажется, с самым ранним переживанием ситуации угрозы в индивидуальном развитии у девочек.

В одной из статей, названной «Пустое пространство», Карин Микаэлис рассказывает историю своей подруги, художницы Руфь Кьяр, чья художественная жилка была особенно заметна в созданном ею интерьере дома, но при этом открыто она не проявляла никакого таланта. Эта красивая, богатая и независимая женщина провела большую часть жизни в путешествиях и регулярно уезжала из своего дома, в украшении которого проявила столько тщания и вкуса. Время от времени у нее случались приступы депрессии, которые Карин Микаэлис описала следующим образом: «В ее жизни было только одно темное пятно. Посреди всего этого благополучия, которое обычно казалось ее естественным состоянием и выглядело таким мирным, она внезапно погружалась в самую глубокую меланхолию. Меланхолию, которая порождала у нее мысли о самоубийстве. Если она хоть как-то пыталась объяснить причины, то лишь произносила несколько фраз, что-то вроде: «Во мне есть какое-то пустое пространство, которое я никак не могу заполнить!».

Когда Руфь вышла замуж, она казалась совершенно счастливой. Но спустя совсем немного времени, ее меланхолические приступы возобновились. Карин Микаэлис говорит: «Пустое пространство, это проклятое место осталось пустым в очередной раз». Предоставляю продолжать автору: «Я уже говорила, что дом Руфь стал своеобразным музеем современного искусства? Брат ее мужа был одним из крупнейших художников в стране, и лучшие его картины украшали стены дома. Но перед самым Рождеством ее шурин забрал одну из картин, которую предоставил на время. Работа была продана. На стене осталось пустое пространство, которое, похоже, необъяснимым образом совпадало с пустым пространством внутри Руфь. Она погрузилась в пучину тоски. Пустое пространство на стене заставило ее забыть о своем благополучии, о друзьях, обо всем. Конечно, можно было повесить новую картину, впоследствии так и случится, но это не могло произойти немедленно, сначала требовалось подобрать подходящую замену».

«Пустое, безобразное пространство словно насмехалось над ней.

«Муж и жена сидели напротив друг друга и завтракали. Отчаяние затуманило взгляд Руфь. Но вдруг ее лицо преобразила улыбка: «Знаешь что? Пожалуй, я сама попробую что-нибудь напачкать на стене, пока мы не приобретем новую картину!» «Конечно, дорогая!» - отвечивал муж. Одна вещь была неоспорима: какой бы ни оказалась эта «пачкотня», она вряд ли могла быть более безобразной.

«Едва он вышел из комнаты, как она судорожно начала называть в магазин, чтобы заказать принадлежности, которые - в общем, которые использовал брат ее мужа: кисти, палитру и все остальное, настаивая, чтобы заказ был доставлен немедленно. У нее не было пока ни одной идеи, с чего начать. Еще ни разу в жизни она не выдавливала из тюбика краску, не грунтовала холст, не смешивала цвета на палитре. Ожидая, пока доставят ее заказ, Руфь неподвижно стояла перед пустой стеной с куском угля в руке и чертила совершенно случайные линии, как Бог на душу положит. Может, ей следовало бы поймать машину, отправиться к шурина и выяснить, что нужно делать, чтобы писать? Нет, скорее она предпочла бы умереть!

«Ближе к вечеру, когда вернулся ее муж, жена побежала к нему навстречу с лихорадочно блестящими глазами. Уж не заболела ли она? Руфь повлекла его в комнату со словами: «Пойдем, сам увидишь!» И он увидел. Он не мог отвести взгляд от того, что ему предстало. Он был не в силах ни осознать, ни поверить своим глазам, просто *не мог* в это поверить. Руфь в полном изнеможении рухнула на канапе: «Ты веришь, что это действительно возможно?»

«В тот же вечер они послали за братом мужа. Руфь трепетала в тревоге, ожидая вердикта знатока. Но он тут же воскликнул: «Ты думаешь, я поверю, что это ты написала? Какой обман! Эту работу сделал опытный художник, никак не новичок. Но что за дьявол это может быть? Я не узнаю руку!»

«Руфь так и не смогла его переубедить. Он пребывал в уверенности, что она потешается над ним. Уходя, он сказал: «Если это ты написала, завтра я пойду дирижировать оркестром, исполняющим симфонию Бетховена, хотя я не знаю ни одной ноты!»

«Этой ночью Руфь почти не спала. Картина, которая висела на стене, была написана, в этом не приходилось сомневаться, это отнюдь не было сном. Но как это могло произойти? И что теперь будет?

«Она вся горела, внутреннее пламя пожирало ее. Она должна доказать самой себе, что это божественное невыразимое ощущение

ние счастья, которое она познала, может повториться».

Карин Микаэлис добавляет, что после этого первого опыта, Руфь Къяр мастерски написала множество картин, которые затем были представлены на суд публики и критики.

Карин Микаэлис отчасти обгоняет мою интерпретацию тревожности, испытанной героиней из-за пустой стены, и говорит: «На стене осталось пустое пространство, которое, похоже, необъяснимым образом совпадало с пустым пространством внутри Руфь». Между тем, что же означает это пустое пространство внутри молодой женщины, или, скорее, чтобы уточнить некоторые вещи, что значит это ощущение, что чего-то не хватает в ее теле?

Таким путем достигает сознания одна из идей, ассоциативно связанная с тревогой, которую я только что описала в моем отчете перед последним конгрессом (1927), - как глубочайшую тревогу, переживаемую девочками. Эта тревога - своеобразный эквивалент страху кастрации у мальчиков. Девочки также в очень раннем возрасте начинают испытывать садистические влечения, рождающиеся на первой стадии эдиповского конфликта и выражающиеся в желании похитить содержание материнского тела, а именно: отцовский пенис, экскременты, младенцев; и даже просто разрушить его. Такое желание вызывает сильнейшую тревогу: девочки боятся, как бы мать в свою очередь не украла содержание их собственных тел (в частности детей), и как бы они не были ею разрушены или изуродованы. По моему мнению, эта тревога, на которую, как на самую глубокую из всех возможных, прямо указывает анализ множества девочек и женщин, представляет собой ни что иное, как самое раннее переживание угрозы девочками. Страх остаться в одиночестве, потерять любовь или объект любви, которые Фрейд относит к наиболее глубоко залегающим инфантильным переживаниям у девочек, я считаю всего лишь одной из модификаций ситуации угрозы, только что мною описанной. Когда девочка, которая боится нападения со стороны матери на собственное тело, не видит свою мать, ее тревога акцентируется еще сильнее. Подлинное и любящее присутствие матери уменьшает страх «ужасной матери», чей интериоризированный образ уже обжился в сознании ребенка. На более позднем этапе развития, содержание страхов меняется: на месте страха нападения со стороны матери возникает боязнь потерять подлинную материнскую любовь, страх быть покинутой и остаться в одиночестве, - так изменяются страхи у девочек.

Чтобы доходчивее объяснить эти идеи, было бы небесполезно узнать, какие картины написала Руфь Къяр после своей первой попытки, - когда она заполнила пустое пространство на стене изображением в натуральную величину обнаженной негритян-

ки. За исключением единственной картины, изображающей цветы, она писала только портреты. Дважды Руфь написала портрет своей юной сестры, которая приехала пожить у нее, а затем портрет пожилой женщины и, наконец, портрет своей матери. Вот как Карин Микаэлис описывает эти два последних произведения: «Теперь она просто была не в силах остановиться. Следующая ее картина представляла пожилую женщину, на чьей внешности годы и разочарования оставили заметный след. Ее кожа покрылась морщинами, волосы поседели, а усталые добрые глаза помутнели. Она смотрит прямо перед собой со смирением и обреченностью, характерными для очень пожилого возраста, похоже, ее взгляд говорит: «Не беспокойтесь больше за меня. Мое время почти подошло к концу!»

«Совсем другое впечатление производит последнее произведение Руфь, а именно, портрет ее матери, ирландки канадского происхождения. Это дама, которая была вынуждена прожить долгие годы и до дна испить горькую чашу отверженности. В ней было что-то вызывающее, хрупкая, но величественная, она стоит, набросив на плечи шаль; в ней чувствуется сила и величие женщины из прежних времен, которая в любое время могла с пустыми руками вдохновить на битву пустыни. Какой волевой подбородок! Какая мощь в высокомерном взгляде гордых глаз!

«Пустое пространство было, наконец, заполнено».

Желание исправить и возместить психологический ущерб, причиненный матери, и таким образом, восстановиться самой, наглядно выявляют потребность, побуждавшую художницу писать эти картины. Портрет пожилой женщины на пороге смерти, похоже, является выражением первичного садистического желания, жажды разрушения. Желание раздавить свою мать, увидеть ее постаревшей, изможденной и разбитой, формирует потребность представить затем ее полной жизненной силы и красоты. Дочь может облегчить свою тревожность и попытаться восстановить и исправить свою мать, благодаря портрету. В детском психоанализе, когда выражение реактивных тенденций способствует выходу разрушительных желаний, мы всегда сталкиваемся с использованием рисунка и изображения, как способа их воссоздания. Случай Руфь Кьяр наглядно показывает, что базальная тревожность у девочки обладает решающим значением для развития Эго взрослой женщины, и что эта тревожность является одним из стимулов, который благоприятствует расцвету ее личности. С другой стороны та же тревожность может стать причиной серьезного заболевания и многочисленных отклонений. Подобно страху кастрации у мальчиков, последствия воздействия тревоги на развитие Эго зависит от поддержки некоего оптимума

и уравновешенности различных факторов.