

Банах Л.С.

ЖЕНСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСТВА: ИСКУССТВО ИЛИ ПСИХОТЕРАПИЯ

Основная проблема, поднимаемая в теории феминизма – это проблема женской репрезентации и само-репрезентации, которая оформляется в философскую проблему женского авторства и текста. Принимая во внимание тот факт, что последнее тридцатилетие XX века становится расцветом женской прозы в Греции, для современной греческой литературы данный вопрос становится довольно значимым. В связи с этим наше исследование, целью которого является рассмотрение особенностей женского письма в двух романах современной греческой писательницы Маро Дука «Η Πλωτή πόλη»-«Плывучий город», «Οι λεύκες ασάλευτες»- «Застывшие тополя», представляется актуальным. В статье мы ставим следующие задачи: 1) раскрыть смысл понятия «психодрама» как основной формы исследуемых романов, 2) проанализировать функции такого элемента романов как «катарсис», 3) определить назначение творчества для женщин-писательниц. При проведении исследования мы применяли психоаналитический метод литературоведческого анализа.

Новизна работы заключается в том, что в отечественном литературоведении впервые рассматриваются постмодернистские греческие романы с точки зрения их связи с теорией и практикой психодрамы.

Тема творческой личности, механизмов зарождения творчества и его назначения для самого творца выступает одной из основных в произведениях Маро Дука. Рассуждения об особенностях творческого процесса ведутся в ее сборниках «Ο πεζογράφος και το πιθάρι του» (1992) – «Писатель и его сосуд», «Τα μαύρα λουστρίνια» – «Черные туфли-лодочки» из серии «Η κουζίνα του συγγραφέα» – «Кухня писателя» (2005), в которых писательница анализирует свои искания, сомнения, намерения, сообщает о сложностях, с которыми она встретилась при создании произведений, отмечает, каким влияниям была подвержена.

В романах Маро Дука «Η Πλωτή πόλη»-«Плывучий город» (1983), «Οι λεύκες ασάλευτες»-«Застывшие тополя» (1987) подчеркивается психологический аспект творческого процесса, а также терапевтическое воздействие творчества на героиню. Ольга из романа «Плывучий город» так определяет цель написания задумываемой пьесы: «...θ' αρχίσω να γράφω την κωμωδία που θα με σώσει» [9, с. 113] – «...я начну писать комедию, которая меня спасет». Поэтому неслучайно в ее объяснениях присутствует медицинская терминология: «...Θα μπλοκάρω να γράψει μια κωμωδία, αρκεί μονάχα να συμμαζέψει όλα όσα ήταν ριγμένα σκόρπια κι αβασάνιστα μέσα της. Υπολόγισε ότι ο αποτελεσματικότερος τρόπος για ν' αποσταθεί απ' τον Μάρκο ήταν να χώσει ακόμη βαθύτερα το νυστέρι, τα μέσα έξω... κι ύστερα μ' ένα σάλτο να σταθεί γερά στα πόδια της» [9, с. 112] – «Она могла бы написать комедию, только нужно собрать все разбросанное и необдуманное внутри нее. Она полагала, что окончательным способом порвать с Маркосом можно, опустив скальпель еще глубже..., а затем одним сальто она снова твердо станет на ноги» (перевод мой – Л.Б.).

Аспазия из романа «Застывшие тополя» тоже отмечает в качестве ожидаемого эффекта от своей театральной пьесы состояния «успокоения, утешения»: «Ωσπου ήρθε καιρός που απλώς την παρηγορούσε η ιδέα ενός βιβλίου που θα μπλοκάρω να γράψει» [10, с. 53] – «Пока не пришло время, когда ее просто утешала идея написания книги». Подобное стремление к созиданию Юлия Кристева, структурируя психологию творческого процесса, определяет как формотворческое снадобье от «злобытия». В этом случае творческий процесс выполняет психотерапевтическую функцию, заложенную еще в магии: изображая ужасное, преступное он заговаривает зло [4, с. 192]. Таким образом, для героини Маро Дука важен сам процесс творчества как психотерапевтического действия, помогающего им избавиться от боли и необходимости. Однако для Аспазии проблема отягчается еще и тем, что она больна графоманией: хочет, но не может писать. «Διορθώνοντας τα γραπτά των μαθητών της είχε ξεχάσει η ίδια να γράφει. Ίσως και να μην ήξερε ποτέ της να γράφει. Μαθήτριά... στην έκθεση ιδεών υστερούσε πολύ» [10, с. 72] – «Исправляя письменные работы своих учеников, она сама забыла, как нужно писать. А возможно она и не знала никогда, как надо писать. Еще ученицей... она очень отставала в сочинениях идей». Аспазия имеет деструктивное представление о своей способности писать: «Από χρονιά σε χρονιά θα σχεδιάζει κι ένα άλλο μυθιστόρημα., θεματογραφίες που θα εξαντλούνται μέσα σε δέκα το πολύ παθιασμένες και άτεχνες σελίδες. Και θα σωρεύονται αχρησιμοποίητες σε ριγωτά εκατοντάφυλλα τετράδια. Και θα ζει με το μυστικό τους» [10, с. 73] – «Год за годом она будет сочинять другой роман, сочинения, которые будут исчерпываться через десять выстраданных и безыскусных страниц. И они будут накапливаться, неиспользованные, в стостраничных разлинованных тетрадах. И она будет жить с их тайной».

Глава, в которой написаны эти строки, называется «Кладбище». С связи с выше изложенным представляется возможной такая его трактовка. Кроме того кладбища, где похоронен отец героини, имеются в виду «погребенные в столе» стостраничные тетради с ее несостоявшимися романами. То есть Аспазии не хватает воображения для создания настоящего романа, у нее есть только воспоминания, тяжелые и необъяснимые для нее самой, в которых ей нужно разобраться. И тогда на помощь приходит психодрама, проигрываемая в воображении. Для этого Маро Дука использует заманчивую метафору внутреннего мира личности как сцены, на которой разворачиваются драмы жизненных событий. Этот прием заимствован из многочисленных ролевых или драматургических подходов, среди которых самым известным является теория и практика психодрамы. Анализируемые нами романы как раз и представляют яркий образец психодрамы, то есть показа того, что чувствуешь на бумаге с целью самоизлечения, освобождения от гнетущего состояния. В романах, создаваемая героинями психодраматическая ситуация специально предназначена для полного эмоционального освобождения от их комплексов, скрытых желаний, страхов.

Психодрама в основном известна как специфический психотерапевтический метод, созданный профес-

сиональным врачом-психиатром Якобом Леви Морено [5, с. 154]. Психодрама — это вид групповой психотерапии, в котором пациенты попеременно выступают в качестве актеров и зрителей, причем их роли направлены на моделирование жизненных ситуаций, имеющих личностный смысл для участников, с целью устранения неадекватных эмоциональных реакций, отработки социальной перцепции, более глубокого самопознания. Именно таков замысел романов Маро Дука, в которых героини моделируют желаемые ситуации при помощи ими же создаваемых образов, используя принцип «обмена ролями». Идея обмена ролями происходит из учения Морено о социальном атоме, представляющем собой маленькую вселенную, в которой отдельные элементы — это субъективные миры значимых Других, объединенные в жизненный мир личности. С помощью метода психодрамы миры Других можно осваивать, как свой собственный. Именно эту технику применяет Маро Дука в романах, давая возможность героиням быть зрителем на ими же придуманных спектаклях.

Идея использования творчества для психотерапевтической помощи не нова. Еще древним эллинам был знаком феномен очищения и восстановления эмоционально-ценностного отношения человека к действительности под воздействием искусства — *катарсис*. В психодраме используется понятие катарсиса в том значении, которое определил для него Аристотель, — эмоциональное потрясение и внутреннее очищение (в этом же значении использовал понятие катарсиса и З. Фрейд) [6, с. 183]. Как отмечает Гладких Н., в 1909 г. И. Брейер и З. Фрейд перенесли понятие «катарсис» из эстетики в психологию, обозначив им высвобождение энергии подавленных аффектов посредством вспоминания и вербализации вытесненного переживания [3, с. 89].

Морено считал, что он пошел дальше З.Фрейда в разработке терапевтической ценности катарсиса. В античных трагедиях катарсис является вторичным по значимости по сравнению с сюжетной линией; то есть констатация катарсиса давалась в финале трагедии в нескольких строках, в психоанализе катарсис является вторичным по сравнению с последующим анализом, в то время как в психодраме процесс катарсиса и интеграции *более* важен, чем сценарий или анализ переживаний и действий. В анализируемых произведениях Маро Дука катарсис выступает ведущим элементом. Так, в романе «Застывшие тополя» на описание прохождения катарсиса отводится 1/3 всего текста, а в романе «Плывучий город» содержание самой пьесы Ольги подается очень кратко, описанию же состояния героини после попытки самоубийства посвящена целая глава. То есть, процесс достижения катарсиса становится непосредственной целью для героинь Маро Дука, которые при помощи сильных эмоциональных переживаний в процессе творчества начинают лучше понимать некоторые аспекты своих личностей.

В основу психодрамы заложен поиск того самого, "первого акта", события, с которого началась неприятная история. Это "архетипический сценарий" или принятое решение, влияющее на всю оставшуюся историю и жизнь человека. Потому и "переделывание", "исправление" ситуации оказывается действительно реальным именно в том, первоначальном акте. В связи с этим произведение Ольги в романе «Плывучий город» начинается с ухода главного героя, Орфея (вспомогательное «я» Маркоса, любимого мужчины Ольги), из дома и его случайной встречи с Ангелики (двойник Ольги). В жизни главных героев такая сцена произошла при расставании: «Ετρεξε αμέσως να την προλάβει, ένιωθε πως την χάνει οριστικά, την είδε ακομψισμένη σε μία κόλωνα σαν μαρμαρωμένη» [1, с. 176] — «Он тотчас побежал за ней, чувствуя, что окончательно ее теряет, и увидел ее прислоненной к колонне, словно застывшей».

Аспазия в романе «Застывшие тополя» тоже возвращается к «исходной точке», то есть к событию, с которого начинаются психологические проблемы, а именно к тому моменту, когда ее мать попала в больницу, оставив дочь с отцом, откуда, по-видимому, и начался комплекс Электры. Поскольку Аспазии нужно проходить процесс катарсиса, начиная со времени ее детства, поэтому она решает поселиться в виртуальный дом, в подвал, в котором она жила в детские годы. В связи с этим детство героини становится не столько воспоминанием, сколько самостоятельным художественным образом, дающим возможность выстроить своего рода «генеалогическое древо» ее личности, проследить межличностные отношения в ее семье. Для преодоления комплекса Электры Аспазии нужно вернуться к моменту смерти ее отца, поскольку «άλλαξαν όλα και αυτή άλλαξε, η αγωνία της μονάχα παραμένει σ'εκείνο το υπόγειο με τον πατέρα της» [10, с. 90] — «все изменилось, и она изменилась, только ее беспокойство остается в том подвале, рядом с ее отцом». Поэтому Таинственная женщина — Супер-Эго героини, приводит к ней маленькую девочку, подразумевая, что только когда эта девочка «войдет в нее», Аспазия будет иметь шанс пройти катарсис. Это понимание катарсиса близко к его толкованию в христианской религии. Так, Евангелие от Матфея 18:3 гласит: "Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное" [1]. Героиня романа «Плывучий город», Ольга, после прохождения катарсиса, находясь в больнице перед выпиской, демонстрирует признаки возвращения к состоянию ребенка: «Αφήσε το πλοῦνι στο δίσκο και ρίχτηκε με λυγμούς στο κρεβάτι κι ήταν σαν το ξεφωνητό του παιδιού που πανηγυρίζει» [9, с. 357] — «Она оставила вилку на подносе и бросилась с рыданиями на кровать, и это было похоже на громкие крики ребенка, который торжествует».

Психодрама — это театр катарсиса, в котором конфликт не скрывается, а «конструируется и живет», посредством творческого разрешения проблемы «высвобождается личность». Проигрывая какую-то ситуацию, которая, возможно, до сих пор «загонялась внутрь», человек освобождается от нее, а затем творчески перерабатывает и закрепляет. Психодрама дает возможность осмысления ролей, которые человек обычно скрывает от окружающих, а порой и от себя самого, что создает эффект «помещения самой психики на сцену» [7, 154]. В романе «Плывучий город» таким скрытым желанием является идея мести любовнику посредством самоубийства, о чем можно догадаться, расшифровав сон героини в начале романа, имеющий следующее содержание: Иаковос, муж Ольги, сидя во главе стола, за которым собрались все родственники, радостно сообщает о своем разводе с Ольгой. Родственники одобряюще его приветствуют. Затем она видит

челюсть собаки, из которой текут слюны прямо ей в глаза. Она отодвигается и видит, как ее тело скатывается с шестидесятого этажа небоскреба в Нью Йорке и разбивается о цементный пол пустого гаража. После звука падения тела, Ольга слышит телефонный звонок. Трубку поднимает Маркос и в ужасе вскрикивает. Затем он бежит по лестницам небоскреба, стучит в двери, отвечает на вопросы журналистов и следователей и задается вопросом, почему Ольга так с ним поступила.

Учитывая то, что «страшное сновидение является неприкрытым исполнением вытесненного желания» [8, с. 137], в данном сне скорее всего скрыто подсознательное желание Ольги покончить жизнь самоубийством с целью отмщения Маркосу.

Если расшифровывать проблему Ольги по психоанализу, то можно предположить, что она заключается во фрустрации настоящего - в разрушении связей между временными ретроспективами и перспективами. Как правило, такое состояние связано с переживанием текущего жизненного кризиса, сопровождаемого ощущением безвыходности положения. Причинами, приведшими к подобной психической ситуации стали измены Маркоса, несостоявшаяся любовь, а скорее несоответствие возникшей любви представлению о ней. Невозможность реализовать свою любовь в собственной жизни заставляет Ольгу искать эту реализацию в воображаемом творческом мире, что и становится поводом к созданию пьесы. К тому же постоянная нелюбовь любимых Ольгой мужчин вынуждает ее искать отмщения, что представляется вполне закономерным, так как одним из видов фрустрационного поведения является агрессия и деструкция [2, с. 38]. Но не достигнув этой цели своей пьесой, и будучи неспособной пережить эту ситуацию из-за возникшей депрессии, героиня решает на самоубийство в действительности.

Что касается Аспазии из романа «Застывшие тополя», то скрытым желанием выступает убийство отца с целью мести за нелюбовь и невнимание, что находит выражение в переделывании мифа об Атридах. Стадии прохождения героиней катарсиса выписываются детально: после свершения убийства «η Ασπασία έμενε ψύχραση» - «Аспазия оставалась невозмутимой», как свидетельством того, что ее подсознательное желание свершилось. Вскоре после этого «η Ασπασία είχε αρχίσει να είναι ευτυχημένη με την απόλυτη θέλησή της» [10, с. 130] – «Аспазия начала ощущать себя счастливой, в соответствии с ее абсолютным желанием». Эффект катарсиса на Аспазию описывается следующим образом: «Η Ασπασία παρέλυε, αλλά γλυκά, διασκεδαστικά, όπως λίγο πριν από τα μεσάνυχτα στον εξώστη θερνού κινηματογράφου με μία παλιά ταινία τρόμου» [10, с. 196] - «Аспазия застывает, но сладко, весело, как недавно в полночь на балконе летнего кинотеатра после фильма ужасов». Сравнение с фильмом ужасов неслучайное, поскольку достигаемый эффект одинаков. Переселившись в подвал своего бывшего дома «καθαρίζει τους τοίχους και σέρνει προς τα έξω μία μυρμηγκοφωλιά...» - «она чистит стены и вытаскивает на улицу муравьиное гнездо», то есть героиня находится в стадии прохождения катарсиса, избавляясь от ненавистных ей муравьев, которые в снах являются постоянными спутниками ее отца. Завершается катарсис сценой омовения после свершения убийства: «Ακουγε το γυμνό σώμα στο αχνιστό νερό και σαν να τη ζάλιζε το αίμα που ετρόκειτο να το λούσει» [10, с. 148] «Она слышала голое тело в испаряющейся воде, и у нее словно кружилась голова от крови, которую ей предстояло смыть».

Последствием катарсиса является примирение с ситуацией, с несовершенством жизни, с деструктивными моментами или явлениями действительности. Так, оправившись в больнице после неудавшейся попытки самоубийства (то есть пройдя катарсис в жизни), Ольга заканчивает свою комедию излечением своей героини Ангелики и своим собственным: «...μέσα σ'ένα μήνα εντατικής θεραπείας είχε λησμονήσει στην εντέλεια τον Ορφέα, γιατί θεωρητικά η απόπειρα της ήταν μία πράξη ικανή να την αλλάξει ριζικά» [9, с. 354] - «...в течение месяца интенсивной терапии она полностью забыла Орфея, потому что теоретически ее попытка самоубийства была действием, способным изменить ее основательно». Таким образом, катарсис посредством полной редукации переживания утерянной любви и жизни, дает Ольге возможность все переосмыслить с учетом возможной необратимой утраты и излечивает ее. Создаваемая психодрама позволяет героине переработать травмирующие переживания, проститься с иллюзиями насчет Маркоса, который никогда не сможет бросить свою семью в Париже из-за любви к ней, отказаться от неподходящей для нее роли любовницы.

Аспазии психодрама дает возможность избавиться от страхов, комплексов, предупреждений. Она видит себя вместе с Алексисом, своим женихом, на цветущем лугу, освобожденной от своих наваждений. Поэтому роман заканчивается оптимистично: «και ήταν η Ασπασία, αυτή μονάχα με τις σκέψεις της, αφήνοντας σαν τα πουλιά στον ανοιχτό ορίζοντα όλες τις άλλες σκέψεις των ξένων που την κατοικούσαν, σαν γύρη αιωρούμενη σ'ένα πανδαμόνιο από χρώματα με τον ήλιο ψηλά και το καρναβάλι στις δόξες του» [10, с. 212] – «и это была Аспазия, с ее мыслями, отпуская, словно птиц, на открытый горизонт все чужие мысли, которые жили в ней, как пыльцу, летающую в разгаре карнавала в пандемониуме разноцветий на солнце, светящем высоко в небе».

Освобождение, возникающее у актера в психодраме, представляет собой важную ступень в достижении конечного результата - инсайта, нового понимания имеющейся проблемы. Так, Аспазия после прохождения катарсиса «είδε για πρώτη φορά καθαρά τη θέση της σ'αυτόν τον κόσμο και θαύμασε. Ούτε ξαναγεννιόταν ούτε ξαναγινόταν, μα σαν να είχε διαπράξει τον μυθικό της άθλο» [10, с. 211] – «впервые ясно увидела свое место в этом мире и восхитилась. Она не родилась заново и не состоялась заново, она совершила свой мифический подвиг».

Психодрама заканчивается фазой последующего обсуждения, во время которого психодраматическое действие и возникшие в ходе его переживания обсуждаются всей группой. В романе «Плывущий город» это обсуждение дано в качестве монолога героини о результатах воплощения ее пьесы, в котором Ольга пытается наметить свое ближайшее будущее. В романе «Застывшие тополя» вместо этого заключительного об-

суждения представлен диалог Аспазии с ее сценическим воплощением, с Фросо, представленный онирической картиной. На сей раз Фросо играет парикмахера, который хочет очистить мозг Аспазии от различных влияний (эффект катарсиса) и ей это удается: «Σε συγχαίρω, εἶπε ἡ Φρόσω, αὐτὸ σημαίνει ὅτι κατάφερα με τὴν τέχνη μου να σε ανακουφίσω πραγματικά» [10, с. 205] – «Поздравляю тебя, сказала Фросо, это означает, что мне удалось при помощи моего искусства действительно тебя успокоить».

Но ни Ольга, ни Аспазия так и не записали придумываемые ими пьесы, поскольку для них важнее было увидеть со стороны воплощение их проблем (вспомним профессиональную принадлежность героинь (актриса и педагог), предполагающую высокий уровень образного мышления у каждой из них). Посредством творчества они научились творить самих себя, самоактуализации, саморазвитию, стали субъектами своей жизни и судьбы. Пройдя все стадии психодрамы, Ольга так определяет значение творчества: «Καὶ θα εἶναι τότε μία κωμῳδία ...το ανεξίτηλο χαμόγελο τῆς ευθυμίας του ανθρώπου που διακρίνει παρηγορημένος το διάμεσο ζῶης καὶ τέχνης – κι ἐκεῖ αναπαύεται» [9, с. 366] – «И тогда комедия будет как нестираемая улыбка радости человека, который, утешаясь, отграничивает промежуток между жизнью и искусством – и там отдыхает».

Итак, основной структурной формой исследуемых романов является психодрама, представленная в виде виртуальных пьес, создаваемых героинями. Благодаря таким приемам психодрамы, как «обмен ролями» и «ролевое переживание» главным героиням удается посмотреть на собственную проблемную ситуацию с различных точек зрения и изменить свою поведенческую модель. В связи с этим текст романа делится на два мира: реальный, становящийся источником комплексов, страхов, навязчивых идей, и виртуальный, в котором в результате психодраматического действия происходит освобождение от проблем реального мира.

Важным компонентом виртуальных пьес является достижение катарсиса. В разработке этого понятия Маро Дука следует от Аристотеля до Я. Морено, основателя психодрамы, отводя процессу прохождения катарсиса ведущее место в романах. То есть, совершая виртуальное убийство (роман «Застывшие тополя») и самоубийство (роман «Плывучий город») героини избавляются от желания мщения за нелюбовь отцу и возлюбленному.

Таким образом, творчество в интерпретации Маро Дука наделяется психотерапевтическим компонентом. Кроме этого посредством идентификации себя с образом, формируемым творческим воображением, героини получают возможность самопознания и самоанализа, что позволяет говорить о гносеологической функции творчества в романах Маро Дука.

Источники и литература

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Синодальное издание. Ев. от Матфея 18:3.
2. Василюк Ф.Е. Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). – М., Изд. МГУ, 1984. – 200 с.
3. Гладких Н. Катарсис смеха и плача//Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск: Изд. ТГПУ, 1999. – Вып. 6 (15). – С. 88–92.
4. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: Посібник. – Київ, Академвидавництво, 2003. – 392 с.
5. Лейтц Грете. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено. – М., Прогресс, Универс, 1994. – 352 с.
6. Морено Я. Л. Социометрия: Экспериментальный метод и наука об обществе. – М.: Академ. Проект, 2001. – 383с.
7. Рудестам Кьелл. Психодрама. Групповая психотерапия/Вс. статья Л.А.Петровской. – М., Прогресс, Универс, 1993. – 368 с.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции/Под ред. М. Г. Ярошевского. – М., Наука, 1995. – 445 с.
9. Δούκα Μάρω. Η πλωτή πόλη. – Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, 1983. – 348σ.
10. Δούκα Μάρω. Οι λεύκες ασάλευτες. – Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, 1987. – 286σ.

Мельниченко Т.В.

РОМАНТИЗМ И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА Ф. Лукаса

На современном этапе развития как отечественной, так и мировой науки о литературе одним из *актуальных* направлений исследования является изучение истории становления и развития критических школ и течений. Современное литературоведение представляет собой весьма разветвленную и автономную систему гуманитарного знания. Характерной чертой литературной критики XX – XXI вв. является ее междисциплинарный характер – широкое привлечение данных смежных наук – антропологии, лингвистики, философии, психологии и др. Под непосредственным влиянием психоаналитических теорий З. Фрейда и К. Юнга в начале XX в. сформировалось отдельное направление т.н. «психоаналитической критики». Наибольшее распространение психоанализ получил в США и Англии. В американском литературоведении психоаналитическая критика стала большим и влиятельным направлением, представленным работами таких исследователей как Ф. Прескотт, В. Брукс, Г. О’Хиггинс, Дж. Крач, Л. Льюисон, Л. Фидлер, «критиков-неофрейдистов» и др. Среди английских литературоведов и критиков, внесших вклад в развитие этого направления – Г. Рид, Ф. Лукас, Э. Джоунс, Г. Лоуренс. *Целью* данной статьи является определение характера, степени влияния, выявление особенностей и оценка эффективности применения идей психоанализа при разработке теории романтического художественного творчества английским критиком Ф. Лукасом.