

ЗЕРКАЛЬНЫЙ КОРИДОР. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХОВНОЙ ПРОБЛЕМЫ НАРЦИССИЗМА

Нарциссизм – понятие, давно вышедшее за пределы узкого клинико-психиатрического рассмотрения; в настоящее время им оперируют, вкладывая различные, подчас противоположные смыслы, культурологи, искусствоведы, психологи, социологи, политологи. Концепции генезиса и природы нарциссизма продолжают появляться и по сей день, и многие из них экстраполируются на современную культурную ситуацию, теоретически инсталлируются в идеологические поля индивидуалистических ценностей *modernity*, постиндустриального общества и постмодерна [1]. В данной статье, которая является частью более обширного исследования, мы предприняли попытку «дешифровать» некоторые смыслы кинотекста фильма Энтони Мингеллы «Талантливый мистер Рипли», опираясь на ряд означаемых понятия «нарциссизм». Мы также уделим внимание кинотехнологии, которая реализует эти смыслы, подчиненные, по большей части, понятиям любви/желания.

Единственный персонаж картины, который притягивает к себе только любовь, – Дик Гринлиф. Эта мысль выражена в монологе Мардж: «...Дикки всегда такой. Словно ты... в лучах солнца. Все чудесно. А потом он о тебе забывает. И становится холодно... Когда ты ему интересен, нет никого другого. Поэтому все его так любят...». Подразумеваемое Мардж сравнение Дика с солнцем, несомненно, актуализирует определенные нарциссические смыслы: солнце – это центр, сам по себе независимый, самостоятельный, его лучи направляются по воле каприза, «интереса», стихийно и непредсказуемо. Пространство, сосредоточивающиеся вокруг центра, напротив, витально зависимо от его воли и может истончаться (пропадать в тени), когда интерес направляется в другую сторону.

Объекты интереса Дика – это не только Мардж, Сильвана, Том, Фреди, но и, наравне с ними, джаз, игра на саксофоне, катание на яхте и на горных лыжах... Все это составляет однородный ряд объектов, «вещей», на которые направлен интерес.

Итак, образ Дика Гринлифа транслирует определенные нарциссические смыслы. Специфика нарциссизма героя Джуда Лоу (именно он исполняет роль Дика Гринлифа) может быть релевантно описана при помощи концепции нарциссизма Лу Андреас фон Саломе, а также объяснения феномена *femme fatale* Ж.Лакана.

Так, по мысли Саломе, «женская экспансия нарциссического либидо противопоставляется... мужской телеологичности объектного либидо. Если нарциссизм (вторичный) Фрейда предполагает снятие нагрузки с объекта, капитуляцию и регресс к первичному нарциссизму, то для Саломе нарциссизм связан с внешними объектами, с их захватом, их использованием в качестве экстерриториальных маркеров безграничности, маниакальности нарциссического состояния». Анализируя с этой точки зрения фигуру самой Лу Саломе, ее статус *femme fatale*, В. Мазин пишет: «Нарциссическая экспансия как будто должна вновь и вновь воссоздавать целостный образ спроецированного вовне тела. Целостность тела оказывается зависимой не от одного объекта-экрана, но от целостности экранирующего братского окружения... Привязанность к объекту порождает тревогу. Только окружение создает ощущение целостности...» [2].

Процессом нарциссической проекции тела вовне, экспансии, можно объяснить притягиваемую Дикки Гринлифом любовь, при этом очень важно, что в рамках этой концепции бытие Нарцисса возможно благодаря окружению, множе-

ственному другому, «экранирующему братству»: фигуры Тома и Сильваны функционируют при этом как основные «отражатели» великолепия Дика.

Нарциссические смыслы образа Дика Гринлифа усиливаются и тем, что этот образ актуализирует фантазм роковой женщины (в данном случае – «рокового мужчины»), код поведения которого можно определить через этот фанатизм), в структуру которого входят следующие черты:

1. Соппротивление присвоению («Влечение к обладанию устанавливает ее пределы, но при этом она постоянно сопротивляется присвоению себя. Она упрямо не желает оживлять чью-то мечту, быть такой, какой ее хотят видеть. Она хочет видеть себя/свое окружение» [3].) Дикки категорически не желает возвращаться в Нью-Йорк к родителям, с пренебрежительной иронией говорит о перстне, подаренном Мардж («Мне пришлось пообещать, что я его никогда не сниму»), со строгим недовольством просит Тома, застигнутого врасплох в его одежде, переодеться, наконец, в эпизоде непосредственно перед убийством гневно сравнивает Тома с пиявкой. Как уже было сказано, Дикки в системе персонажей первой части фильма (то есть до его убийства) – центр, независимый, свободный, подвижный, ставящий в зависимость других героев.

2. Непреодолимый барьер между роковой женщиной и желающим обладать ею («Она зеркально возвращает мужчинам содержание их фантазий и грез. Воспевающие ее поэты, писатели, философы всегда уже перед экраном. Они попадают в положение трубадуров и миннезингеров, песнь которых возможна только при условии «барьера, окружающего, изолирующего Прекрасную Даму» [4]. Барьер, окружающий Гринлифа младшего, – это, в первую очередь, непредсказуемая в своих проявлениях свобода Дика, которая обеспечивается, в частности, «талантом тратить деньги своего отца». Мотив денег в семантической ткани фильма тесно переплетается с моти-

вом любви; деньги привлекают любовь. Режиссер неявно, парой эпизодов в банке, где зритель видит денежные купюры крупным планом, намекает на «экономическую» – в прямом или психоаналитическом смысле – основу любви.

3. Отсроченное удовольствие. В куртуазной любви, к которой восходит образ роковой женщины, «удовольствие возможно только как предудовольствие. Любовь возможна только как любовь прерываемая. Удовольствие возможно только как удовольствие желания [5]. Дикки в своем притии и выказываемых признаках расположения – соблазняющий и обещающий, но он не обеспечивает желаемого.

4. Роковая смертоносность. «Структура отношений с Роковой Женщиной такова, что никогда, ни при каких условиях мужчина не может добиться желанной встречи с ней: либо она остается недоступной навсегда, а он при этом страдает и, в конце концов, погибает, либо он добивается близости с ней, и тогда гибнут либо оба, либо любовь» [6]. Дик Гринлиф притягивает смерть, его нарциссическая свобода оказывается деструктивной: Сильвана суицидирует, Том, аффективно реагирующий на непреодолимую невозможность обладать живым и отдельным от него объектом желания, уничтожает этот объект.

Концепция *femme fatal*, как и теория Саломе, точкой отсчета которой является критерий дифференциации мужской и женской психологии (в фокусе оказывается вторая), экстраполируются нами на образ мужчины – Дика Гринлифа. Этот аналитический ход продиктован следующими причинами:

– условностью реалий, интерпретируемых Саломе и Лаканом: в первом случае это метафизика пола вообще, женственности в ее пределе и концентрации; во втором – куртуазная образность;

– структурой смыслового поля картины Э. Мингеллы, в котором инверсия является стержневым элементом и генерирует мотивы переодевания, камуфляжа, подмены, обмана; традиционная гендерная

оппозиция также оказывается инвертированной, что проявляется в гомоэротических мотивах фильма.

По мысли Саломе, «нарциссизм другого человека... оказывается очень привлекательным для тех, кто отказался от части собственного нарциссизма и находится в поисках объекта любви» [7]. Именно находящиеся в поиске такого объекта становятся «экранирующим братством» для Дикки Гринлифа, его отражением, зеркальностью водной глади.

Том, в противоположность Дику Гринлифу, является единственным персонажем, перестающим быть объектом любви или, точнее, становящимся объектом нелюбви. Эта «нелюбовь» выражена словами Дикки в сцене в лодке, непосредственно перед убийством: «Я не люблю тебя... Рад, что ты уезжаешь. Ты как пиявка...».

Их знакомство является прямым следствием символической случайности - переодевания Тома в пиджак выпускника Принстона. Пиджак этот – сюжетная реализация метафоры «чужой шкуры», мотива камуфляжа, «другого слоя кожи», без которого Дику Том кажется «таким бледным, даже серым»; этот пиджак кодирует мотив двойничества, подчеркивая неравенство двойников, а также он несет в себе прогностический смысловой элемент: Том Рипли превратится в Дика Гринлифа.

Кто такой Том Рипли на самом деле? «Загадочный мистер Рипли... Мы с Мардж часами гадаем о том, кто ты такой», - произносит с иронией Дик в начале их знакомства. Он позволяет себе пренебрежительные, снобистские высказывания в адрес Тома, внешняя реакция которого, как нам показывает камера, – смущенная улыбка. Для Дика Том неприметен, сер, для Дика Том – ничто. В фильме есть еще два эпизода, в которых Том Рипли поочередно называется Диком «убожеством», а затем «уродом» (сцена с разбором почерка): Дик: «Хм, а без очков ты уже не такой урод!»; Дик (надев очки Тома): «На кого я похож?» Том: «На Кларка Кента... (Дик снимает очки) А так – на супермена».

Образ Тома – серого, убогого, уродливого, образ, которому проставляются почти только минусы – формируется, во-первых, на фоне образа Дика – уверенного в себе, умеющего делать мартини, кататься на горных лыжах и управлять яхтой, позволяющего себе писать с ошибками и хамить. Однако великолепие Дикки – независимого, неуязвимого, представленное зрителю, – это лишь отражение в глазах Тома: во всех эпизодах, в которых появляется Дикки, неизменно появляется и Том – как непосредственный участник сцены или как тайный наблюдатель, подглядывающий за чужой жизнью. Монтаж в этом контексте служит средством интроспекции, выявляющей интенциональность чувств и желаний главного героя, механизмом, помогающим вызвать зрительскую эмпатию по отношению к Рипли, молчащему о своих чувствах вплоть до сцен, непосредственно предшествующих сцене убийства – говорят лишь глаза и мимика Мэга Дэймона, то и дело крупным планом появляющееся его лицо. Образ Дикки не содержит в себе того напряжения между желанием и объектом, какое характерно для изображения личности Тома Рипли, поскольку внутренний мир Дика не подвержен интроспекциям камеры и его субъективность можно определить как стихийность непредсказуемого объекта, и объекта в первую очередь, что и передается посредством монтажа.

Во-вторых, этот образ - пустота, «ничтожность», «ничтожность» Тома, отчуждающего себя в идеализированную фигуру Дика – складывается из слов Гринлифа-младшего, выражающего свое представление о Томе, все время подчеркивающего различия между ним и Томом, тем самым более центрируя свое Я, питая свой нарциссизм, но и конструируя образ Тома, являя отражение Тома.

Это отражение не тождественно образу Рипли для самого себя, оно не согласуется с его видением отношений между Диком и Томом. В частности, это видение выражается в фразе Рипли: «Ты – брат, которого у меня никогда не было». Эти слова, произнесенные в сцене

игры в шахматы в ванной, в соединении с монтажом, эксплицируют желание Тома: желание быть как Дикки, желание быть с ним («Нас никогда не купали вместе»). Том пленен образом, он хочет слиться с ним и, очевидно, верит в возможность слияния. В пределе это вера в то, что его собственное отражение совпадет с образом Дика, что, склонившись над водной гладью, он увидит его лицо.

Нарциссическое в своей основе желание Тома Рипли неизбежно обретает эротические очертания и объективируется в гомосексуальных мотивах фильма [8]. Наиболее явно это прописано в сцене с игрой в шахматы. Здесь особую роль играют зеркала (как, впрочем, и во всей образной ткани фильма), крупные планы, а также блюзующий фоном саксофон. Сам сюжет – двое в замкнутом помещении, один обнажен и принимает ванну – эротизирован, но здесь сексуально окрашенное напряжение возникает вследствие крупного плана лица и груди курящего Дика, необычно (сверху вниз) направленного – очевидно, по траектории взгляда Тома, – ракурса, монтажа, чередующего крупные планы фрагментов тела Дика с крупными планами лица Тома, а также диалог, происходящий между героями – здесь впервые появляется мысль о брате, которая сливается с сексуальным желанием: быть братьями – значит быть похожими, иметь много общего, а также лежать в одной ванне, купаться вместе. Дик улавливает и саркастически поддерживает идею похожести: «Залезай. Может, станешь таким же загорелым». Это единственный эпизод, в котором появляется обнаженное тело, и это тело мужское и тело, увиденное мужчиной. Этот взгляд наблюдает не только зритель, но и сам обнаженный герой, а смущение Тома, пойманного в рассматривании, указывает на «гомо» его интереса.

Как таковой мотив смещения границ пола и сексуальной инверсии появляется в одном из первых эпизодов, когда Том, слушая джаз и пытаясь определить исполнителя, в досаде восклицает: «Я даже не пойму, мужчина это или женщи-

на!» Первый эпизод с перстнем Дика, когда Том обращает на него внимание, также может быть прочитан как экспликация гомоэротизма: такое прочтение возможно благодаря символике кольца – знака обручения, в первую очередь, непосредственно актуализированной в этом эпизоде. Кольцо подарено Дику Мардж, Дик поклялся никогда не снимать его, однако, как он говорит, если бы не клятва, то Дик подарил бы этот перстень Тому. Вербализация этой возможности подарка кольца, безусловно, иронична, однако не до такой степени, чтобы не заметить еще два смысла этой сцены: более внятный смысл заключается в том, что для Дика этот перстень и его ношение не столь значимы, как для Мардж, он говорит о перстне с насмешкой; другой смысл – зашифрованный и раскрываемый благодаря контексту, системе гомоэротических мотивов, – нарциссическое соблазнение Диком Тома, подыгрывание его разгорающемуся желанию.

Гомоэротика актуализирована Мингеллой в микросцене, где Том, бродящий по Риму, мимоходом видит двух мужчин, один из которых сидит у другого на коленях и держит его за галстук (общее место в психоаналитической символике: галстук – фаллический символ). Следующий за этой сценой кадр – лестница, ведущая к колонне (еще одно общее место: лестница во фрейдистском психоанализе символизирует сексуальный акт). Следом в монтажном единстве появляются кадры с рассматриваемыми Томом в Риме гигантскими стопами и головой: здесь продолжается диалог «верха» и «низа» и разрастается телесность, отражая усиление желания.

Хотя эти сцены довольно непродолжительны, не содержат вербальной знаковости и, казалось бы, декоративны, они (их «случайность», «объективность», отсутствие оценивающей призмы героя) очень важны для понимания статуса (гомо)эротики в этом фильме: это одновременно и ее актуализация и генерализация (при том, что она латентна) и оправдание, ее объективация, выход за рамки

взаимоотношений героев, за рамки галереи их взаимных отражений.

Резкий диссонанс, столкновение двух представлений приводят главного героя в состояние нарциссической ярости [9], и он убивает Гринлифа-младшего, избавляясь от травмирующего образа себя самого, с одной стороны, и, с другой, обретая возможность слиться с вожделенным отражением. Это слияние происходит, во-первых, на уровне простого, наконец-то возможного телесного контакта (после убийства в лодке Том обнимает уже остывшее тело Дикки) и, во-вторых, развивается на протяжении второй части киноленты в сюжете превращения Тома в Дика Гринлифа.

Таким образом, мы видим, что ответ на вопрос, «кто такой Том Рипли», должен учитывать игру образов, создаваемых как самим главным героем, так и другими героям. Сам Том Рипли не знает, кто он такой, о чем свидетельствует его монолог в финальной сцене с Питером: «Я всегда думал, что лучше притворяться кем-то, чем быть вообще никем». «Никто» - это и ничтожество, каким Рипли отражается в глазах Дика Гринлифа, но и, в первую очередь, - пустота ничего не отражающего зеркала, темный подвал, ключ от которого для самого Тома потерян.

Из всего сказанного следует, что у нас есть все основания, чтобы говорить о нарциссизме не только Дика Гринлифа (нарциссизме капризного солнца, куртуазном нарциссизме *femme fatale*, образе Нарцисса, увиденного другим), но и Тома Рипли, отражающего, но и отраженного, и стремящегося слиться с манящим образом.

На другом уровне структуры художественности – на уровне метаобраза, конструируемого режиссером, мы можем отыскать целый ряд «ключей» для ответа на вопрос о том, кто же такой Том Рипли.

Фильм начинается с любопытного режиссерского хода: название – “The Talanted Mr. Ripley” – «пропечатывается» на экране не сразу. На месте ключевого слова – *talanted* – довольно быстро (прочитать их с экрана в обычном режиме не-

возможно, только в режиме покадрового просмотра) сменяют друг друга 15 эпитетов: *mysterious* - таинственный, загадочный, *yearning* – тоскующий, томящийся, *secretive* - скрытный, *lonely* - одинокий, *troubled* – тревожный, беспокойный, *confused* – смущенный, запутавшийся, *loving* – любящий, *musical* – музыкальный, *gifted* – одаренный, *intelligent* – умный, смелый, хитрый, *beautiful* - прекрасный, *tender* – нежный, *sensitive* – чувствительный, *haunted* – преследуемый (мыслями, духами), *passionate* – страстный, пылкий (при переводе мы перечислили только основные значения английских слов, учитывая русский дубляж). Особенность режиссуры Мингеллы заключается в том, чтобы задавать зрителю загадку и предоставлять ключ к разгадке, пряча его в маргинальных структурах фильма: непонятный для самого себя и других (Дик о Томе в начале знакомства: «Загадочный мистер Рипли!»), и, как следствие, для зрителя, оставленного наедине с киновизуальностью и мало что значащими самими по себе диалогами, - Том Рипли раскрывается уже в смыкающем начало и конец фильма кадре. Точнее, здесь вербально, знаково (и потому поверхностно) создается тот объем образа, который зритель должен наполнять два часа просмотра.

Первый кадр киноленты является последним: за темнотой экрана, как будто расчищаемой ластиком (или покрываемой осколками зеркала), появляется крупный план Мэта Деймона, исполняющего главную роль; голос за кадром произносит: «Если бы я мог вернуться назад. Если бы я мог стереть все, начиная с самого себя». Этот кадр, а также «зашифрованное» название создают рифму финальной сцене. Первый кадр выполняет функцию камертона, задающего зрителю тон просмотра.

Зритель на протяжении фильма, сюжет которого – воспоминания Рипли - балансирует между заданной словами главного героя в начале фильма повествовательной интенцией и, как следствие этого, сочувствием Тому Рипли и отождествлением с ним, и, с другой сторо-

ны, отстраненностью от него. Функция Рипли-повествователя, на первый взгляд, заканчивается его первыми словами, поскольку его комментарии нет за кадром и нет никаких монологов, обращенных к самому себе или зрителю. Однако эта повествовательная функция переходит в структуру монтажа, настраивающего параметры зрительской оптики.

Монтаж киноленты Мингеллы определяет по крайней мере три точки зрения: самого Тома Рипли, персонажа, подглядывающего за (смотрящего на) Рипли и точка зрения отстраненного наблюдателя, превращающего кадры и их последовательность в определенные смыслы – точка зрителя, моделируемая до определенной степени режиссером.

Зрителю (отождествляющему себя с повествователем-героем; мы могли бы назвать этого зрителя наивным, по аналогии с «наивным читателем») навязываются переживания Тома, которые тем сложнее, чем менее они вербализованы, но явлены посредством камеры и монтажа. Отметим, что в современном клиническом психоанализе одним из симпто-

мов регрессии к нарциссической фазе развития является утрата способности говорить, поскольку «стадия зеркала» (в терминах Лакана) – это довербальная стадия, на которой сознание «мыслит» образами и ощущениями.

С другой стороны, монтаж позволяет видеть и оценивать главного героя независимо от эмпатии, то есть оценивать только его поступки, и такой взгляд возможен благодаря, во-первых, введению в кадр другого персонажа, наблюдающего за Томом и, во-вторых, отстранению, дистанцированию зрителя от интуитивно понимаемой динамики желаний Рипли.

Итак, в художественной структуре картины Э. Мингеллы мы обнаруживаем своего рода «зеркальный коридор», галерею отражений героями друг друга и самих себя. В сочетании с «ключами», спрятанными режиссером в маргинальных структурах фильма – «проходных» эпизодах и кадрах, в титрах, – этот образ позволяет понять многоуровневую, сложную метафору Нарцисса, ищущего очертания себя самого.

Примечания

1. См.: 1) Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2000; 2) Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб., 2001; 3) Lasch Chr. The Culture of Narcissism. New York: Warner Books, 1979; 4) Vaknin S. Malignant Self Love. Narcissism revisited. Skopje and Prague, Narcissus Publications, 1999, 2001, 2003.
2. Мазин В. Роковая женщина Лу Андреас-Саломе // Вестник психоанализа. 2001. №1.
3. Там же.
4. Цит. по: Мазин В. Роковая женщина Лу Андреас-Саломе // Вестник психоанализа. 2001. №1.
5. Цит. по: Мазин В. Роковая женщина Лу Андреас-Саломе // Вестник психоанализа. 2001. №1.
6. Мазин В. Роковая женщина Лу Андреас-Саломе // Вестник психоанализа. 2001. №1.
7. Там же.
8. Нарциссическая этиология гомосексуальности впервые была «открыта» еще З. Фрейдом. См.: 1) Фрейд З. О нарцизме // Фрейд З. Я и Оно. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн. 2.; 2) Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства // Фрейд З. Психоаналитические этюды. Минск, 1991.
9. Феномен нарциссической ярости (или нарциссического гнева) был описан в терминах селф-психологии Х. Кохутом. См.: 1) Кохут Х. Восстановление самости. М., 2002; 2) Психология самости // Психоаналитические термины и понятия. Словарь. М., 2000. С. 159-165.