

Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия

Доцент кафедры теории и истории культуры

Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия

Главный научный сотрудник Северо-западного центра религиоведческих и этнокультурных исследований

Томский государственный университет, Томск, Россия

Ведущий научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры (ЛМТК) Института истории культуры

Доктор культурологии, Кандидат философских наук, доцент

Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint Petersburg, Russia

Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture

Leningrad Pushkin State University, Saint Petersburg, Russia

Leading Researcher at the Northwest Center of Cultural and Religious Studies

Tomsk State University, Russia

Leading Researcher at the Laboratory for Methodology and Theory of Culture, Institute of Arts and Culture National Research

Doctor of Science (in Cultural Studies)

akoneva@list.ru

**ДЕТСКИЕ ТРАВМЫ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ
КАК ПРИЕМ СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА***

**CHILD-HOOD TRAUMA OF POPULAR
CHARACTERS AS AN EXPEDIENT
OF CONTEMPORARY CINEMA***

Сегодня возвращается «время больших нарративов», что требует от кинематографа изменения привычных стратегий представления характера персонажей. Сценаристы современности вынуждены создавать убедительные и выпуклые характеры, которые будут сами по себе удерживать внимание зрителей.

В данной статье исследованы персонажи современных фильмов с продолжением («Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Т. Бертон и сериалов «Шерлок» С. Моффата, сезоны 1–3). Представленные образы, как показано в статье, демонстрируют последовательные внутренние переживания героев, которые в продолжении фильма или сериала обосновываются отсылкой к детским психологическим травмам персонажей. Показаны черты этих травм и то, как они проявляются в фильме и влияют на развитие сюжета и динамику характера героев. Сделан вывод о том, что отсылка к детским травмирующим переживаниям героев превращается для современного кинематографа в один из приемов удержания внимания зрителя и развития сюжетной линии, а само кино становится все более психологичным.

Ключевые слова: современное кино, сериал, кино с продолжением, характер персонажа, большой нарратив, детская психическая травма.

In the modern visual culture, “the time of big narratives” is returning, which requires the cinema to change the usual strategies for character presentation. Actually writers are forced to create persuasive and prominent characters who will hold themselves the attention of the audience, not just at the expense of an interesting plot, which is interrupted at a dramatic moment. The characters of modern films with the continuation are explored (“*Alice in Wonderland*” and “*Alice in the Looking Glass*” by T. Burton and the TV series “*Sherlock*” by S. Moffat, seasons 1-3). The presented images, as shown in the article, demonstrate the consistent inner experiences of the characters, which in the continuation of the film or series are based on a reference to the childhood trauma. The features of these traumas, its appearance in the film and influence the development of the plot and the dynamics of the behavior of film characters are shown. The conclusion

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00237)**

The study was performed by a grant of Russian Scientific Foundation (project №19-18-00237).



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

is that the reference to the childish traumatic experiences of the characters becomes for modern cinema one of the methods of keeping the viewer's attention and the development of the storyline, and the movie itself is becoming more and more psychological.

Ж-Ф. Лиотар в свое время определил современность как время завершения нарратива «длительных повествований»¹, утратила власть «хроническая» повествовательность модерна, которую Лиотар не без пафоса обвинял в притязаниях на «обладание истиной, опирающимся на иллюзорную незыблемость самопредставления человека (субъекта)»². Изучая ситуацию постмодерна, авторы говорят об изменении процессов идентификации и самого феномена идентичности («пэчворк» идентичность, Х. Койп, «мозаичная идентичность», А. Моль, и другие) и о существенном изменении восприятия, связывая это изменение с господством экранной и сетевой культуры. Изменения восприятия называют «клиповым» или «мозаичным» мышлением или сознанием,³ опираясь при этом на довольно давние труды А. Моля и Э. Тоффлера. «Люди экрана» и «люди книги» противопоставляются, причем первым приписывается не критичность мышления и неспособность удерживать внимание, словно ушедшая просвещенческая эпоха все еще стремится

Key words: modern cinema, serial, cinema with continuation, film character, a large narrative, childhood trauma.

оценивать современность с позиций неизменной истинности.

Клиповое сознание описывается как визуальное и более всего приписывается современной визуальной культуре, становясь чуть ли не главной её чертой. Одной из характеристик клипового сознания является стремление не удерживать длительные рассуждения, невнимание к пред и постистории. Само слово «клип» означает короткий видеоролик, сборка чего-то целого (коллаж) из кусочков, фрагментов, краткой информации⁴. Казалось бы, эти особенности должны сильно повлиять именно на экранную культуру, однако в кино сегодня мы отчетливо наблюдаем тенденцию к возвращению больших нарративов (которые внутри, добавим, построены по законам клипового сознания). Кино сериализуется, оно либо вытесняется сериалом, либо заимствует приемы сериала, «достраивая» истории своих героев приквелами и сиквелами.

Когда сериалы только-только появились на экранах, они были продуктом высокорыночной конкуренции кино и телевидения. Первыми сериалами были так называемые «мыльные оперы», получившие свое название, потому, что они прерывались рекламой мыла и моющих средств, предназначенных для домохозяйек – основной целевой аудитории этого кинопродукта. Конкурентоспособность сериа-

¹ См.: Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна – М.: Институт экспериментальной социологии, СПб: Алетейя, 1998. – С. 24.

² Фокин, С. Лиотар и французы. // Новая русская книга. – 2002. – № 1. URL:

<http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk10/09.html> (Дата обращения: 05.05.2020)

³ См: Гиренок, Ф.И. Клиповое сознание. – М.: Проспект, 2016. – 265 с.; Докука, С.В. Клиповое мышление как феномен информационного общества // Общественные науки и современность. – 2013. – № 2. – С. 169–176.

⁴ Шеметова, Т.Н. Клиповое сознание как тип прагматического мышления // Вестник Нижегородского университета. Серия Языкознание. – 2013. – № 4 (2). – С. 254–259.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

ла – его способность удержать аудиторию, ведь реальная конкуренция – это конкуренция телеканалов. Сериал изначально строился, чтобы завлекать и вовлекать зрителя, удерживать его на телеканале из недели в неделю. С конкурентной точки зрения сериал – это отличный механизм привлечения зрителя на телеканал. Если речь идет о телевизионном сериале, фильмы с продолжением идут в праймтайм, они включают транслирование рекламы и становятся экономически эффективным продуктом. Первые сериалы были нацелены именно на удержание внимания, их идея – это идея газетного «романа с продолжением» XIX века или сказок Шахерезады, которая каждый раз прерывала свое повествование на самом интересном месте, чтобы вернуться к повествованию спустя знаковое время. Для сериала знаковое время, как правило, неделя. Раз в неделю зритель, преисполненный ожиданий, встречается со знакомыми героями и ждет, что будет дальше. Что будет дальше – вот основной нерв современной визуальной культуры и нерв возвращения «большого нарратива» в эпоху после постмодерна.

Сериалы использовали штампы эмоционального вовлечения, которые отлично работали. Штампы эмоционального вовлечения – один из существенных приемов привлечения и удержания внимания клипового сознания. Клиповое сознание, как утверждают исследователи этого феномена, оперирует образами, вызывающими эмоциональный отклик. По сути, клиповое сознание адресуется непосредственно лимбическому телу мозга, минуя неокортекс, и тогда становится понятно, почему многие философы упрекают клиповое сознание в неспособности следить за логикой

рассуждения⁵. Однако, клиповое сознание не противоречит большим нарративам, более того, приемы эмоционального вовлечения требуют историй с продолжением, и не обязательно ориентированы на «домохозяйек».

Аудитория первых «мыльных опер» и аудитория современных сериалов существенно отличаются. Современные сериалы – продукт для молодых активных креативных людей, которые в курсе актуальных трендов. Современный зритель весьма капризен, он знает много, умеет не меньше, интересуется разным, и визуально весьма подкован.

Как отмечают исследователи, современный сериал по уровню эмоциональной и интеллектуальной энергии превышает многие продукты интеллектуального кино. Об этом пишут многие исследователи, включая В. А. Куренного: «Сегодня сериал – это фронт-ир интеллектуального экспериментирования, именно благодаря своей серийности он позволяет создавать невероятной сложности вещи: с одной стороны, сюжетно, когда каждая серия имеет семь сюжетных линий, а еще есть линия сезона, плюс линия сериала, а с другой – эстетически, за счет экспериментирования с определенным рода эстетикой»⁶. Сериал отличается значительным уровнем продуманности, он – продукт высококвалифицированного разделения труда и результат работы множества лю-

⁵ Мерзляков, С.С. Клиповое сознание – это не плохо? Клиповое сознание – это хорошо? URL: <http://philh.ru/index.php/arkhiv-materialov/teksty/165-s-s-merzlyakov-klipovoe-soznanie-eto-ne-plokho-klipovoe-soznanie-eto-khorosho> (Дата обращения: 15.05.2020)

⁶ Куренной, В.А. Сериал как школа социальной компетенции // Интервью журналу «Диалоги об искусстве». URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=2268&id=892> (Дата обращения: 15.05.2020)



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

дей, от оператора и режиссера до костюмера и сценариста. И все вместе они создают вымышленную жизнь, которая вовлекает зрителя в переживание, проживание, сопереживание.

Сценарист сегодня, пожалуй, становится самым важным в создании кинопродукта. Один из классиков современного искусства Stories, преподаватель школы сценарного мастерства Дара Маркс пишет, что каждая сцена в кино должна продвигать сюжет вперед, но, при этом, сюжет двигают не внешние события, а внутренняя мотивация героев⁷. Внутренняя мотивация героев требует психологического обоснования, поэтому сценаристы сегодня изучают психологию, а сами фильмы становятся все более и более психологичными. «Телевидение требует невероятно сложных персонажей, жизнеспособных сезон за сезоном, за которыми будет интересно наблюдать и раскрывать их спустя три года, а то и пять лет. Это требует психологической глубины и просто крепкого сценария /.../ можно создать истории такой сложности, которые никто никогда не писал, истории, происходящие на протяжении многих лет. Но это все требует знания психологии и социологии... Вы будете скачивать серии себе на айпад и смотреть тогда, когда вам захочется, так долго, пока герои будут вас интересовать, а история – интриговать. Просто все будет персонифицировано, и кинозалы, возможно, уйдут в небытие. Но за что я спокоен, так это за сами истории. Они никуда не исчезнут, это наше средство к существованию. Люди рассказывают истории, потому что они нужны нам, чтобы найти смысл в хаотич-

ном современном мире»⁸, – вторит ей Роберт Макки, гуру сценарного мастерства.

Изменились герои киноповествования. Герой, который в самом начале фильма все знает и умеет, обладает суперспособностями или знаниями, более никому не интересен, отмечает Дара Маркс. Если герою не нужно ничего преодолевать – зачем смотреть дальше?⁹ Но современное кино не просто «совершенствует» героя, оно обращает внимание на героев «странных», не вполне «нормальных», плохо социализированных или «сдвинутых». Если в первых сериалах, как и в кинофильмах, герои, как правило, воплощали добро и зло, и при этом были достаточно однозначны, то сегодня все чаще массовый кинематограф обращает внимание на «ненормативных героев». В центре киносюжета сегодня социопат Шерлок, странный наркозависимый доктор Хаус, маньяк Декстер, профессор в области лжи, специалист по эскорт-услугам, медиум и т.п. Эти странные «сдвинутые» персонажи, безумные, с видениями, с паранормальной гениальностью, переживают разные пограничные ситуации.

Что важно в переживании «пограничья»? Разумеется, важно, как герой справляется. Но не менее важно, почему он справляется именно так, а не иначе – другими словами, важна личная история персонажа, он становится живым благодаря тому, что мы постепенно узнаем, какой была его жизнь «до кино», как он жил раньше. «Пограничные ситуации», которые проживают герои, оказываются ситуациями выбора, они затрагивают и показывают

⁷ Marks, D. (2007). Inside Story: The Power of the Transformational Arc: The Secret to Crafting Extraordinary Screenplays. Ojai, CA: Three Mountain Press, pp. 57–58.

⁸ Макки, Р. История на миллион долларов. – М.: Альпина-нон-фикшн, 2012. – С. 28.

⁹ Marks, D. (2007). Inside Story: The Power of the Transformational Arc: The Secret to Crafting Extraordinary Screenplays. Ojai, CA: Three Mountain Press, 2007. Ch.3, P.140.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

эмоции, которые зрителям знакомы. И, хотя зрители не всегда готовы проживать и переживать свои собственные эмоции, зато с готовностью включаются в эмоции киноперсонажей.

Виталий Куренной говорил в одной из своих лекций о том, что мы живем в эпоху экстернализации субъективности – и все современные технологии позволяют нам делать это. С этим не поспоришь. У каждого из нас есть свой инстаграм, твиттер, фейсбук, вконтакте, в нашем компьютере хранятся гигабайты видеосвидетельств и текстов. Мы экстернализируем нашу память и нашу личную историю и пользуемся экстернализованными историями, получая массу информации благодаря технологиям интернет. История должна быть рассказана, чтобы состояться, писал Макс Фриш в начале XX века. В веке XXI история, чтобы состояться, должна быть показана, будь то сериал или личный блог. Мы ждем продолжения – как своей собственной жизни, так и жизни придуманных персонажей. И, как в своей жизни, так и в жизни придуманных персонажей оказывается все более важна предыстория.

Кино в этом отношении сильно проигрывает сериалу. Оно использует технологии, супертехнологии, невероятные и дорогостоящие визуальные эффекты. Но кино слишком быстро заканчивается, и многое из того, что и как проживают персонажи, остается в буквальном смысле слова «за кадром». Но кино тоже использует и заимствует приемы сериальных «ловушек», потому что только так можно выиграть конкуренцию с сериалом как визуальным большим нарративом.

Современные экранизации часто используют персонажи-иконы, которые хорошо знакомы читающей публике, и зачастую были не раз представлены и на экране. Кинематограф пост-постмодернизма уже не просто ци-

тирует или ставит фильмы «по мотивам» и «с отсылками» к разным первоисточникам, но сценаристы пишут свой собственный роман, наделяя персонажа, чья «фактура» изначально опирается на литературный сюжет, новыми чертами, элементами биографии и характером. Персонаж, таким образом, становится все более и более живым – и это оказывается залогом успеха фильма. Если мы посмотрим на фильмы последних десятилетий, то обнаружим возрастающий интерес к психологическим сюжетам. Авторы сценария явно не чужды популярных психологических теорий и, оживляя для экрана своих героев, обосновывают черты их характера эпизодами детства, историями из прошлого, личными психологическими травмами.

Тим Бертон, чья «Алиса в Стране Чудес» стала хитом, создал продолжение истории, экранизацию следующего романа Л. Керолла «Алиса в Зазеркалье». Первая «Алиса» была построена по классической сказочной схеме путешествия героя, в фильме Бертона психологическим «костяком» истории стала история о взрослении – переходе из подросткового во взрослый этап жизни главной героини¹⁰. Первый фильм показал нам Алису в период перехода от подросткового сомнения к взрослости, в конце фильма мы видим Алису достаточной степени «булатности» – с жестким телом и жесткими суждениями. Когда она вылезает из норы и несколькими фразами завершает «незавершенные дела» и разрешает «неразрешенные вопросы», она явно мыслит «достаточно смело» и столь же смело отправ-

¹⁰ См.: Конева, А.В. Визуальные практики идентичности: кино и мода. – СПб.: Астерион, 2013. – С. 74–86.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

ляется на покорение просторов теперь уже реального мира.

Чего можно было ждать от второго фильма? Следуя логике раскрытия психологии отношений, можно было ожидать темы становления женственности и прояснения отношений Алисы с матерью, во-первых, потому что в первом фильме мы явно имели противопоставление «папиной дочки» матери, для которой были важны различные социальные стереотипы, и во-вторых, потому что «Зазеркалье» Льюиса Кэрролла – это, как мы помним, история про дихотомию мягкого и жесткого, там, как в шахматах, все было парным, а кэрролловская Алиса все время оказывалась перед выбором. Но Бертон и его сценаристы пошли значительно дальше.

Фильм оказался не просто про восстановление прерванного течения любви между матерью и дочерью, хотя этот сюжет тоже есть, и он проигрывается на протяжении всего фильма достаточно явно. Этот фильм вообще целиком и полностью посвящен теме исцеления детских травм, «сдвинутых» в разные стороны персонажей. Бертон словно бы задался целью объяснить, почему в созданной им первой гротескной сказке все было так, а не иначе.

Сюжет фильма закручен вокруг путешествия в прошлое и идеи, что прошлое нельзя изменить, но можно извлечь из него уроки. Все ключевые персонажи – Алиса, Шляпник и обе королевы, Белая и Красная – получают прошлое, объясняющее их характер и мотивацию. В этом прошлом, как показывает фильм, каждый персонаж переживает собственную детскую травму.

Шляпник переживает травму в отношениях со своим отцом. Согласно классификации канадского психолога и телесного психотерапевта Л. Бурбо, Шляпник переживает «травму

Отвергнутого». Это видно по его телесной конституции: узкие плечи, маленькие руки, жесткая зажатая спина. Как пишет Л. Бурбо, «травма Отвергнутого переживается с родителем своего пола»¹¹. Согласно теории Л. Бурбо, каждой детской травме соответствует некая «маска», которой человек, словно повязкой рану, прикрывает свое уязвимое место.

Теория Л. Бурбо опирается на классика телесной психотерапии В. Райха, работа которого «Анализ характера»¹² стала своего рода революцией в психоанализе и открыла новое направление телесной терапии. Идеи Райха о том, что тело хранит следы эмоциональных переживаний, и изучая телесные блоки и схемы, способы двигаться, стоять и сидеть, жесты и позы человека, возможно сделать заключение о пережитых и непережитых (вытесненных) им чувствах, сделала возможным новые направления психологических и психотерапевтических исследований в направлении исцеления травм через работу с телом. Райх утверждал, что специфические мышечные зажимы и постоянно возобновляемые напряжения выполняют в теле функцию защитных механизмов, эти напряжения мышц становятся привычными, формируют тело, одновременно они выражают определенные смыслы переживаний, что и становится предметом анализа динамики и телесной экспрессии. «Характер индивида, проявляясь в типичном паттерне поведения, на соматическом уровне отражается в строении и движении тела. Совокупность мы-

¹¹ См.: Бурбо, Л. Пять травм, которые мешают быть самим собой. – М.: София, 2017. – 224 с. URL <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (Дата обращения: 10.05.2020)

¹² Райх, В. Анализ характера. / Пер. с англ. Е. Поле. – М.: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 528 с.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

шечных напряжений можно рассматривать как гештальт, как целостность, как способ движения и действий, который является «телесным выражением» организма», отмечает ученик и последователь В. Райха А. Лоуэн¹³. Таким образом, физические кондиции, тип тела, способ движения, отражают, согласно Райху и Лоуэну, привычный паттерн эмоциональных реакций человека. Л. Бурбо, развивая эти теории, выделяет пять типов травм, которые формируют характер и тело.

Истоки «травмы Отвергнутого» Л. Бурбо находит в раннем детстве, однако травма подкрепляется в критические для ребенка времена, когда ему бывает необходима поддержка родителя. Для Шляпника это два периода, показанные в фильме, первый, когда мальчик в период предпубертата приносит отцу, шляпному мастеру, первую сделанную самостоятельно шляпу, и второй, – во время коронации Королевы.

В первом эпизоде маленький Шляпник приносит отцу первый созданный им самим бумажный цилиндр синего и зеленого цветов. Отец раздражен: «Все задом наперед», пытаюсь исправить поделку, он случайно ломает цилиндр и выбрасывает его в корзину для мусора со словами: «завтра мы с тобой поучимся делать шляпы как подобает». Оператор показывает нам эмоции мальчика и эмоции наблюдющей за этой сценой Алисы, в лицах прочитывается боль, страх, удивление, печаль, горе. «Травма Отвергнутого» подкрепляется/наносится позицией осуждающего отца, которому оказывается неважно самостоятельное творение сына.

Второй эпизод отнесен во времени и совпадает с эпизодом из жизни Красной Королевы. Для Шляпника это сюжет окончательного разрыва с отцом в период завершения пубертата.

В важный момент юноша оказывается одной из причин возникшего конфликта, отец Шляпника переживает это как свой позор, профессиональную несостоятельность, он срывает негативные эмоции на сыне и, по сути, еще раз окончательно отвергает его. В ответ молодой Шляпник, для которого отвержение уже стало привычной травмой, непереносимой и требующей «лечения» не менее привычной же «маской» беглеца, отвергает отца и заодно всю семью, и уходит из дома.

Здесь мы видим корреляцию с образом Алисы, которая в одном из эпизодов предыдущего фильма тоже говорит матери: «Не хочу быть на тебя похожей!» и убегает. Эти два эпизода иллюстрируют, как работает «маска» беглеца в теории Л. Бурбо. Беглец «не чувствует» душевной боли, потому что у него есть куда сбежать. Отвергая другого, он преодолевает собственную боль. Если говорить об отверженности, это одна из наиболее частых психологических травм, которая переживается через чувство стыда. Психологические исследования показывают, что травма отвержения чаще наносится матерью, наиболее высокие показатели были зафиксированы по шкалам «независимость-подчиненность» и «податливость-жестокость», то есть самоуверенные, склонные доминировать матери проявляют больше эмоционального отвержения к своим дочерям, чем отцы в тех же показателях¹⁴. Ис-

¹³ Лоуэн, А. Физическая динамика структуры характера. – М.: Корвет, 2000. – С. 34.

¹⁴ Бонкало, Т.И. Механизмы формирования эмоционального отвержения ребенка в функционально дееспособной семье // Известия Самарского науч-



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

следования же отвержения со стороны отца демонстрируют высокие показатели по шкале «гибкость-прямолинейность», то есть родителем того же пола отвергаются присущие этому полу гендерно-стереотипированные качества. В ситуации со Шляпником мы видим, что именно прямолинейность молодого человека вызвала отвержение его отца, то есть показанный в фильме эпизод вполне согласуется с проводившимися психологическими исследованиями.

Травма отвержения вызывает желание отвергать, прежде всего, – отвергать родителя. Шляпник уходит из дома с твердым намерением «никогда не делать шляп», отвергая родителя как ролевую модель, вполне естественно, что молодой Шляпник не желает иметь ту же профессию. Это мнимое нежелание – он становится Шляпником и всю жизнь стремится доказать отсутствующему отцу собственную состоятельность, чтобы получить, наконец, его признание. Когда семья в конце фильма воссоединится, Шляпник сможет сказать это: «Папа, я делаю шляпы, как ты». В реальной жизни «травма Отвергнутого» и «маска Беглеца» тоже скрывают желание родительского признания и недополученной в детстве любви.

Неизвестно, читали ли сценаристы труды В. Райха, А. Лоуэна и Л. Бурбо, однако образ персонажа хорошо демонстрирует специфические физические проявления, характерные для данного типа психической травматизации. Шляпник в исполнении авторов фильма отличается неожиданным странным и ярким макияжем, который приобретает особое значение в сцене, где персонаж «уходит» от мира – обесцвечивается. Беглец как психотип пережи-

вает отвержение как травму, которая проживается как отказ в праве на существование – отвергнутый всегда переживает отвержение экзистенциально, как отвержение самого своего существования, права жить, быть заметным, проявлять себя. Поэтому, как отмечал А. Лоуэн, такие люди отличаются хрупкостью, как бы «скрученностью тела», у них часто бывают проблемы с кожей (макияж), добавляет Л. Бурбо, а голова часто смотрится непропорционально большой. Костюмеры и гримеры фильма, намеренно или нет, усиливают этот эффект благодаря прическе Шляпника, и Джонни Депп, который отличается хрупким телосложением «беглеца», получает дополнительную черту.

Шляпник «убегает» от любых сложных ситуаций, это заметно как в первом фильме, так и во втором. Когда он сталкивается с проблемой: отец, возможно, жив, но невозможно получить от него одобрение, с одной стороны, и мать, возможно, жива и необходимо сделать все чтобы ее спасти (то есть не отвергнуть), с другой, Шляпник «убегает» в мир иной – он обесцвечивается и почти умирает, что усугубляется, когда Алиса ему не поверила, то есть, по сути отвергла его еще раз.

В конце фильма происходит разрешение проблемы, отец Цилиндр признает заслуги сына и его право на существование, то есть, по сути, говорит ему «ты один из нас», дает ему право принадлежности к системе. Более того, отец признает гордость за сына, который не просто стал Шляпником, но и спас всю семью, чем заслужил свое право на признание. Таким образом, травма получает разрешение, а фильм в этой части хэппи энд.

Сложнее обстоит дело с Красной Королевой, которая и в первом, и во втором фильме репрезентирует зло в его «крайнем» виде: «го-

ного центра Академии наук. – 2009. – № 4. – С. 150.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

лову всем с плеч!»). Во втором фильме Красная Королева вдруг предстает перед нами в неожиданной позиции, говоря и переживая «меня никто не любит». Это утверждение, как могло бы показаться, выдает в ней «травму Покинутого», которая, согласно классификации Л. Бурбо, защищается «маской Зависимого» – ищущего любви и одобрения. Однако телосложение Красной Королевы не соответствует образу Зависимого. Когда Алиса отправляется на хронофере в прошлое и встречается с двумя эпизодами травмы Красной Королевы, мы видим, что в одном случае травма нанесена отцом, а в другом – матерью. В случае Красной Королевы мы видим сочетание ранней «травмы Несправедливости», нанесенной матерью, и «травмы Предательства», нанесенной отцом.

Первичной же была, как и в случае с Шляпником, «травма Отвергнутого». Мать отвергает Красную Королеву, предпочитая ей её сестру (травматизации, связанные с сиблинговой конкуренцией – это отдельная тема, которая также прослеживается в обоих фильмах об Алисе). Согласно сюжету фильма, причиной неуравновешенного характера и всевозможных неурядиц Красной Королевы, стала физическая травма, удар головой. Но непосредственно перед этим мы видим травму психическую – сестра украла пирожное и засунула крошки под кровать Красной Королевы, мать же приняла версию сестры, поступила несправедливо.

Травмирующий сюжет здесь, разумеется, мать. Девочки соперничают за любовь матери, и любовь достается младшей, которая еще и солгала. «Травма Несправедливости», как пишет Л. Бурбо, переживается с родителем своего пола, как правило, в возрасте от 4 до 6 лет. Результатом травматизации становится подавление индивидуальности и стремление

«быть хорошим», ответственным, исполнительным, совершенным. «Травма Несправедливости» прикрывается «маской Ригидного», телесным его характеристикам, как пишет А. Лоуэн, соответствует жесткое прямое тело, напряженная шея, сжатые челюсти. Все эти характеристики соответствуют образу Красной Королевы, так же, как и присущие Ригидному черты характера, описанные Лоуэном: «Стремится к совершенству. Завистлив. Отстранен от собственных чувств. /.../ Не считается со своими ограничениями, слишком требователен к себе. Контролирует себя. Любит порядок. Редко болеет, безразличен или безжалостен к своему телу. Холерик. Холоден, не умеет показать свои чувства. Любит выглядеть сексуально привлекательным»¹⁵, там же Лоуэн отмечает, что более всего переживающий «травму Несправедливости» боится холодности, так что слова Красной Королевы «никто меня не любит» могут соответствовать и переживаемому страху холодности в отношении других людей.

При этом, поведение Красной Королевы и ее характер показывают нам, что наибольшую значимость для становления её личности имеет «травма Предательства». Эта травма, согласно классификации Л. Бурбо, переживается с родителем противоположного пола и вызывает к жизни «маску Контролирующего». «Травма Предательства переживается с родителем противоположного пола как вариант проживания Эдипова комплекса. Ребенок чувствует, что его предал родитель противоположного пола, всякий раз, когда этот родитель не сдерживает своего обещания или когда он

¹⁵ Лоуэн, А. Физическая динамика структуры характера. – М.: Корвет, 2000. – С. 208.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

злоупотребляет его, ребенка, доверием»¹⁶. Физические характеристики Контролирующего демонстрируют нам гендерную доминанту – у мужчин широкие плечи, у женщин широкие бедра при относительно небольшой верхней части туловища. Контролирующие, как отмечает Л. Бурбо, отличные манипуляторы, они стремятся быть особыми и важным («я старше и монарше»), нетерпеливы и нетерпимы («голове с плеч»), легко дают и не сдерживают обещания, часто жестоки. Все это – характеристики Красной Королевы, чьи ожидания не оправдались в день предполагаемой коронации.

А. Лоуэн описывает этот тип характера как психопатический, поясняя, что существует множество его модификаций. Общим для всех разновидностей психопатического характера является доминирование умственного, мыслительного эго над чувствами, а также выраженное стремление такого типа личности к власти и доминированию¹⁷. Лоуэн отмечает сжатие диафрагмы и энергетически перегруженную голову – что вполне согласуется с образом Красной Королевы.

Вот как описывает Контролирующего Лиз Бурбо: «Контролирующий — сильная личность. Он активно утверждает то, во что верит, и ожидает от других полного приятия его верований. Он быстро составляет мнение о другом человеке или о ситуации и твердо уверен в своей правоте. /.../ Когда события развиваются не так, как он ожидал, легко становится агрессивным, хотя не считает себя агрессив-

ным человеком. Он видит себя скорее как сильную, самоутверждающуюся личность, которая не позволит кому-то топтаться по ее ногам. У Контролирующего бывает больше перепадов настроения, чем у любого другого. Он может сиять любовью и вниманием, а через минуту пылать гневом из-за пустяка»¹⁸.

Дело не в том, что корона досталась младшей сестре, дело в том, что утраченный контроль оказывается невыносимым. Именно поэтому столь легко оказывается в конце фильма разрешение конфликта – как только Белая Королева признает свою вину, Красная Королева говорит: «Это все, чего я хотела». Это означает, что все вновь под контролем, она знает как должно быть и что должен сделать другой человек – ожидания оправдались и напряжение спадает.

В отличие от сериалов, в которых «пограничные» ситуации, переживаемые персонажами, предельно реальны и достоверно показаны, в кино с продолжением эти пограничные ситуации символизированы. Кино больше обращается к архетипическому восприятию, к воображению, в котором различается «базис» и «надстройка». Реальность переживаний, таких, как например, переживание «никто меня не любит», как бы отстранена, но, тем не менее, реальна. Переживание «никто меня не любит» отзывается восприятию зрителя, и вызывает целый ряд бессознательных процессов, включая процессы отождествления себя с персонажем и различения себя от персонажа. Мы можем анализировать травматическое поведение как постоянное, например, когда Красная Королева откусывает нос своей фруктовой

¹⁶ Бурбо, Л. Пять травм, которые мешают быть самими собой. – М.: София, 2017. – 224 с. URL: <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (Дата обращения: 15.05.2020)

¹⁷ Лоуэн, А. Физическая динамика структуры характера. – М.: Корвет, 2000. – С. 208.

¹⁸ Бурбо, Л. Пять травм, которые мешают быть самими собой. – М.: София, 2017. – 224 с. URL <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (Дата обращения: 15.05.2020)



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

фрейлине, или выбрасывает подарок Времени, или устраивает «землетрясение» своим пленникам – все это инверсия чувства «никто меня не любит» в чувство «я никого не люблю». И, как справедливо показывают авторы фильма, единственным исцелением становится «люблю» от значимого человека.

Исцеление происходит также и в случае внутренней работы человека по осознанию и преодолению своей травмы. Такой удивительный ход эволюции персонажа мы наблюдаем в телесериале «Шерлок» производства BBC.

Шерлок авторства Стивена Моффата далек от своего литературного оригинала настолько же, насколько далека от него Алиса Тима Бертона. Социопат Шерлок переживает сочетание двух базовых травм, Отвергнутого и Несправедливости. Мы видим в его внешнем облике черты защитных масок-механизмов: Беглеца, узкое тело, большая голова, и Ригидного, прямое жесткое тело, деревянная спина, сжатые челюсти, напряженная шея. Актер идеально подходит по своему антропологическому типу, а может быть и вносит свой вклад в трактовку персонажа.

Так же как Алиса и Шляпник, Шерлок склонен «убегать» в вымышленный мир – это и Чертоги Разума, и область избыточной логики, и старательно культивируемое в данном случае отсутствие чувств. «Травма Несправедливости» в данном случае фокусируется на сиблинговой конкуренции. У Конан Дойла есть единственный эпизод конкурентной «пикировки» между братьями, в повести «Голубой карбункул», авторы же сериала сделали из этой темы отдельную сюжетную линию.

Травматизм сиблинговых отношений, как отмечает М. Руфо, опирается на существующую в семейной системе эмоциональ-

ную фоновую привязанность¹⁹. В семейной системе Шерлока Холмса, с которой мы знакомимся в одном из последних сезонов сериала, эмоциональная привязанность, очевидно, нарушена. Сериал «Шерлок» не только разворачивает линию соперничества братьев, но и вводит в повествование родителей Холмсов. Персонажи родителей не вполне прорисованы, однако им даны некоторые характеристики, которые позволяют предположить истоки травмы главного героя. Его мать – талантливый физик и достаточно жестокая женщина, в серии Рождества она готовит чай с ядом для Мэри, догадавшись, что это она стреляла в Шерлока. Миссис Холмс «все бросила» ради мальчиков и готова на все, чтобы защитить свою семью. Что стоит за этим эпизодом? М. Руфо, исследовавший сиблинговую конкуренцию, отмечает, что второй ребенок изначально получает определенное преимущество перед первым: «Второй ребенок появляется на свет в результате более зрелых размышлений, и даже определенной подготовительной работы, потому что первенец часто просто плод взаимной страсти, а иногда и способ сохранить разваливающуюся пару. А раз так, значит второй ребенок может быть только совершенным и безукоризненным»²⁰. Так родители сами, не подозревая об этом, закладывают основы конкуренции.

Для первенца же, второй – всегда «чужак», тот, кто появился «сверх положенного», и, конечно, отобрал часть или всю родительскую любовь. В случае же, когда родители мало эмоциональны, детям приходится особенно сложно, так наносится «травма Несправедли-

¹⁹ Руфо, М. Братья и сестры: болезнь любви. – Екатеринбург, У-Фактория, 2006. – С. 16.

²⁰ Там же. С. 21.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

ности», которая вызывает к жизни «маску Ригидного», характеризующую Шерлока Холмса. Реакция на несправедливость заключается в том, чтобы отрезать, отгородить себя от испытываемых переживаний, рассчитывая таким образом обезопасить себя. В описании травмы телесными психотерапевтами отмечается: «склонны скрещивать руки на груди. Этим приемом они блокируют область солнечного сплетения – чтобы не чувствовать». Не чувствовать – это «конек» Холмса, обыгранный им самим в сцене свадьбы доктора Ватсона.

Ригидный добивается справедливости любой ценой, он постоянно и во всем стремится к совершенству, полагая, что все, что совершенно, одновременно и справедливо. Ему исключительно сложно понять, что, действуя безукоризненно и логично, он может в то же время быть несправедливым или нанести кому-то вред.

Характер Шерлока в сериале становится более понятен, если мы узнаем в персонаже маску Ригидного. Более того, Лиз Бурбо прямо отмечает, что «защитный механизм Ригидного зачастую заставляет людей выбирать профессии, в которых отстаивается справедливость: во всех фильмах, где герой идет на пытки, – в шпионских и подобных им фильмах играют актеры с физическими характеристиками Ригидных. Полицейского легко узнать по его ригидному телу. У этих людей могут быть и другие травмы, но именно ригидная субличность заставила их выбрать профессию, в которой они, как им кажется, смогут установить справедливость на Земле»²¹.

²¹ Бурбо, Л. Пять травм, которые мешают быть самим собой. – М.: София, 2017. – 224 с. URL <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (Дата обращения: 15.05.2020)

Любопытно, что в сериале тема сиблинговой конкуренции переплетается с темой замещения отца братом, Майкрофт Холмс в фантазиях Шерлока явно выполняет отцовскую роль.

Образ Майкрофта для Шерлока – это и образ отца, той его доминирующей части, которой не хватило в детстве, и образ брата-конкурента. Сам Майкрофт, как можно предположить, видя, сколь часто он борется с лишним весом и как решительно избегает женщин, также несет «травму Униженного», пятую из выделенных Л. Бурбо. Телесными характеристиками травмы выступает округлая в области талии фигура и склонность к лишнему весу, защитным механизмом оказывается «маска Мазохиста». Однако в теле С. Моффата, играющего Майкрофта, все же, как и теле Б. Камбербетча, больше видна структура Ригидного, да и профессия Майкрофта также характерна для этой «маски».

В сериале значительно больше возможностей для разворачивания характера персонажа, чем в кино, даже если это кино с продолжением. Экстернализация переживаний здесь позволяет словно бы раскручивать спираль, сериал, в отличие от кино, многослоен, он позволяет с разных сторон зацепить и вовлечь зрителя. И в сериале авторы показывают нам, как именно работает травма – персонаж «притягивает» к себе людей, наносящих ему те же травмы, и людей, которым герой наносит травму, от которой сам страдает. Мориарти и Ирэн Адлер – воплощение несправедливости, Молли Хупер и Ватсон – их антиподы, Шерлок несправедлив к ним и отвергает их.

Современное кино, действительно, становится все более и более психологичным. В фильмах 90-х годов уровень психологизма был абсолютно шаблонным – авторы фильмов (как



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

и сериалов 80-х) не утруждали себя раскрытием характера персонажа, давая лишь намеки, например, в фильме «Телохранитель» 1992 года мы так и не узнали, ни почему у главных героев случился роман, ни как они обошлись с ним внутренне, ни как это повлияло на их дальнейшую жизнь. А в истории с предложением про Ганнибала Лектора у нас нет никакой предыстории, так же, как и в истории с продолжением про «Основной инстинкт» – что и объясняет провал продолжений. Возрастание психологизма в кино, как представляется, напрямую связано с возрождением большого нарратива в визуальном искусстве. Романы с продолжением требуют живых и объемных персонажей, истории, рассказываясь и разворачиваясь вперед, требуют обоснованного бэкграунда, и логичным становится обращение к детству и предыстории становления характера персонажа. Таким образом, для кино с продолжением исследование детской травмы персонажа становится кинематографическим приемом, который используется для привлечения и удержания зрительского внимания и увеличения коммерческого эффекта фильма.

Список литературы

1. Бонкало Т.И. Механизмы формирования эмоционального отвержения ребенка в функционально дееспособной семье // Известия Самарского научного центра Академии Наук. – 2009. № 4. – С. 150–155.
2. Бурбо Л. Пять травм, которые мешают быть самим собой. М.: София, 2017. 224 с. // URL <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (дата обращения: 21.10.2018)
3. Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. – М.: Проспект, 2016. – 265 с.
4. Докука С.В. Клиповое мышление как феномен информационного общества // Общественные

науки и современность. – 2013. – № 2. – С. 169–176.

5. Конева А.В. Визуальные практики идентичности: кино и мода. – СПб.: Астерион, 2013. – 218 с.
6. Куренной В.А. Сериал как школа социальной компетенции // Интервью журналу «Диалоги об искусстве». URL <http://di.mmoma.ru/news?mid=2268&id=892> (дата обращения: 12.12.2019)
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер.с фр. Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии, СПб: Алетейя, 1998. – 160 с.
8. Лоуэн А. Физическая динамика структуры характера. – М.: Корвет, 2000. – 318 с.
9. Макки Р. История на миллион долларов. – М.: Альпина-нон-фикшн, 2012. – 456 с.
10. Мерзляков С.С. Клиповое сознание – это не плохо? Клиповое сознание – это хорошо? URL <http://philh.ru/index.php/arkhiv-materialov/teksty/165-s-s-merzlyakov-klipovoe-soznanie-eto-ne-plokho-klipovoe-soznanie-eto-khorosho> (дата обращения 12.12.2019)
11. Райх В. Анализ характера. / Пер. с англ. Е. Поле. – М: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 528 с.
12. Руфо М. Братья и сестры: болезнь любви. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 288 с.
13. Фокин С. Лиотар и французы. // Новая русская книга, 2002, № 1. URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk10/09.html> (дата обращения 12.12.2019)
14. Шеметова Т.Н. Клиповое сознание как тип пралогического мышления // Вестник Нижегородского университета. Серия Языкознание, – 2013. – № 4 (2). – С. 254–259.
15. Marks D. Inside Story: The Power of the Transformational Arc: The Secret to Crafting Extraordinary Screenplays. Ojai, CA: Three Mountain Press, 2007.



Анна Владимировна КОНЕВА / Anna V. KONEVA

| Детские травмы популярных персонажей как прием современного кинематографа / Childhood Trauma of Popular Characters as an Expedient of Contemporary Cinema |

References

- Bonkalo T.M. Mekhanizmy formirovaniya emotsionalnogo otverjenia rebenka v funktsionalno deesposobnoj semie *Izvestia Samarskogo nauchnogo centra Akademii Nauk*, 2009, № 4. S. 150–155. (in Russian)
- Bourbeau *Les cinq blessures qui empecher d’etre soi-meme*. URL <http://e-libra.su/read/465043-iscelenie-pyati-travm.html> (in French)
- Girenok F.I. *Klipovoe soznanie*. M.: Prospekt, 2016. 265 p. (in Russian)
- Dokuka S.V. Klipovoe myshlenie kak feomen informatsionnogo obshestva. *Obshestvennye nauki i sovremennost*, 2013, № 2. S. 169–176. (in Russian)
- Koneva A.V. *Vizualnye praktiki identichnosti: kino i moda*. SPb: Asterion, 2013. 218 c. (in Russian)
- Kurennoj V.A. Serial kak shkola socialnoj kompetencii. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=2268&id=892> (in Russian)
- Lyotard J.-F. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Format Kindle, l’edition electronique. Paris: Aux Editions de Minuit 2018. (in French)
- Lowen A. *The Language of the Body*. Kindle Edition. Published by The Alexander Lowen Foundation, 2012.
- Marks D. *Inside Story: The Power of the Transformational Arc: The Secret to Crafting Extraordinary Screenplays*. Ojai, CA: Three Mountain Press, 2007.
- McKee R. *History on a Million Dollars*. Harper-Collins Publishers, 2012.
- Merzliakov S.S. *Klipovoe soznanie – eto ne ploho? Klipovoe soznanie – eto horosho?* URL <http://philh.ru/index.php/arkhiv-materialov/teksty/165-s-s-merzlyakov-klipovoe-soznanie-eto-ne-plokh-klipovoe-soznanie-eto-khorosho> (in Russian)
- Reich W. *Character Analysis*, 3rd, enlarged edition, trans. Vincent R. Carfagno. NY, 1990.
- Rufo M. *Frères et sœurs, une maladie d’amour* avec Christine Schilte. Fayard, 2002. (in French)
- Fokin S. Lyotard i frantsuzy. *Novaja russkaja kniga*, 2002, № 1. <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk10/09.html> (in Russian)
- Shemetova T.N. Klipovoe soznanie kak typ pralogicheskogo myshlenia. *Vestnik Nijegorodskogo Universiteta. Seria Jazykoznanie*. 2013, № 4 (2). S. 254–259. (in Russian).

