

*В.А. Колотаев*

*доктор филологических наук,  
декан факультета истории искусства РГГУ  
[vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)*

## **БЕЗУМИЕ И АГРЕССИЯ В ФИЛЬМАХ О МАНЬЯКАХ: ОБРАЗ ВНУТРЕННЕГО БЕЗУМИЯ\***

Фильмы о маньяках рассматриваются как попытка решить важное эстетическое противоречие между взглядом героя на себя самого и взглядом на него со стороны, между субъективной и объективной интенцией в художественном произведении. Доказывается, что маньяк, будучи патологичен в своем субъективном мире, начинает выглядеть как одна из объективных девиаций, укрепляющих норму, в объективном мире, и наоборот, считая себя нормальным, он учреждает новые патологии в социальном мире. Таким образом, психоаналитическая диалектика поведения маньяка должна быть дополнена социальной диалектикой поведения личности, склонной к преступлению и при этом сознательно выстраивающей свой характер.

**Ключевые слова:** маниакальное поведение, паранойя, психоанализ, отрицательный персонаж, система образов в кинофильме

Films about maniacs seen as attempt to solve the main aesthetic contradiction of the impression of the hero and of his inside knowledge, of subjective and of objective intention in the fiction. It is proved that a maniac, being pathological in his subjective world, begins to look like as representative of the objective deviancy, reinforcing the norm in the objective world, and vice versa, considering himself normal, he establishes a new pathology in the social world. Thus, psychoanalytic dialectic of the maniac behavior needs to be supplemented by social dialectics of individual behavior, prone to crime but at the same time consciously building his character.

**Keywords:** maniac behavior, paranoia, psychoanalysis, negative character, the imagery in the film

Среди множества страхов, которые переживают люди, страх безумия занимает особое место. В начале 19 века произошли изменения в представлении о причинах душевных болезней, их природе и границах психической нормы и патологии. В результате мы имеем картину мира, в которой «здоровых» людей от «сумасшедших» уже не отделяет прочная стена изоляции. Сумасшедшие – это не абсолютные «другие», но такие «другие», которые могут быть в каждом, и от внутреннего источника опасности уже невозможно так просто защититься даже с помощью замков и стен.

Фрейд различал страхи перед внешними объектами или обстоятельствами, вызывающее чувство беспомощности. «Беспомощность представляет одно из самых неприятных для нас переживаний. Возникающее при этом стремление устранить чувство беспомощности может быть таким же элементарным, как при голоде или жажде»<sup>1</sup>. Люди с диагнозом, которые оказываются рядом, чья болезнь не видна, но может проявиться в любую минуту самым невероятным и ужасным образом, вызывают сильный страх. В их поведении отсутствует обычная логика, и их поведение невозможно предугадать и контролировать.

© Колотаев В.А., 2013

\* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ.

<sup>1</sup> Айке Д. Страх. Концепция фрейдистского психоаналитического направления // Энциклопедия глубинного психоанализа. Т.1. М., 1998. - С.522.

Другой вид опасностей – это опасности со стороны собственных влечений. «Если человек не научился в достаточной мере управляться с инстинктивными побуждениями, или инстинктивный импульс не ограничен ситуативными обстоятельствами, или же вследствие невротического нарушения развития вообще уже не может быть отреагирован, то тогда накопившаяся энергия этого стремления грозит одолеть человека. Это ощущение превосходства импульса, перед которым человек чувствует себя беспомощным, создает почву для появления страха... сам факт того, что человек может утратить контроль над собой, вызывает неприятное ощущение, чувство беспомощности, а в более тяжелых случаях – страх»<sup>2</sup>.

Кино о преступниках – сумасшедших маньяках, отражает оба эти вида страха.

Безумие в обыденном сознании большинства людей действительно связывается с преступлениями, насилием, убийствами. Однако, как показывает статистика, в действительности связь между болезнью и агрессией не столь однозначна. Данные исследований, проведенных в разных странах, с применением разных методик существенно отличаются друг от друга. Однако есть некоторые общие результаты. Действительно, в среднем уровень лиц, совершивших убийства, среди больных выше, чем среди здоровых. Но есть некоторые уточнения. Так, жертвами чаще всего становятся члены семьи, лица, наиболее близкие больному. Далее следуют психотерапевты и полицейские, вынужденные вступать в конфронтацию с необычно ведущими себя людьми. Но специалисты единодушны в том, что «неожиданное нападение психически больного на совершенно незнакомого человека, которое является основой предубеждения о непредсказуемости и опасности психически больных, является скорее исключением»<sup>3</sup>. Частотность совершения убийств существенно колеблется в зависимости от заболевания и от страны проживания. Так, в странах, где уровень преступности в целом не высок, больные совершают преступления чаще, чем здоровые. «Напротив, в обществах с высоким уровнем преступлений, как, например, в Соединенных Штатах, доля преступлений, совершаемых психически больными, оказывается ниже по отношению к уровню преступности в целом, хотя у больных с психозами этот уровень все же несколько выше, чем в среднем в населении»<sup>4</sup>. То есть в реальности больные совершают преступления намного реже, чем в фильмах. Кино воспроизводит распространенные страхи, невольно показывая и причину этих страхов.

Как нужно показывать «сумасшедшего», чтобы зрители его узнавали и ему сочувствовали? Ответ на этот вопрос позволит понять, что именно зрители помещают на место безумия, что подразумевают под безумием.

Психологические особенности изображения безумия в кино были предметом анализа, в частности, в работе Е.В. Улыбиной<sup>5</sup>.

Как представляется, страх агрессии «сумасшедших» – это проявление собственной неконтролируемой агрессии, страх самого себя. Этот способ видения безумия отражен в большом объеме фильмов, в основном детективов и «ужастиков».

Отличительной особенностью этих фильмов является изображение безумия как спрятанного под маской нормы. В этом случае под прикрытием ничем не примечательной личины таятся непостижимые разумом отвратительные деструктивные импульсы и желания, и зрителю предлагается заглянуть за благопристойную маску и увидеть бездну зла. «"Безумец" в этом случае выглядит, как правило, как обычный человек, часто обаятельный и даже трогательный. Но в ходе «расследования», опять-таки часто с использованием психоанализа, психотерапии или иных психологических манипуляций, выясняется его страшная и ужасная суть»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Финзен А. Психоз и стигма. М.: Алитея, 2001. - С.88.

<sup>4</sup> Там же, С.91.

<sup>5</sup> Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего// Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005, с. 189-208.

<sup>6</sup> Там же.

Разгадка его патологии, как правило, составляет основное содержание повествования, к которому подключается зритель. Таким образом, проблематизируется само понятие нормы, которая показывается лишь как способ маскировки внутренней страшной патологии. Преступник выглядит как обычный человек, совсем такой, как мы все. И такая позиция заставляет усомниться в том, что норма вообще существует.

Примером такого изображения может служить фильм А. Хичкока «Психоз» (1960) Создавая этот фильм, Хичкок опирался на модную в пятидесятых годах книгу «Три лица Евы» Корбетта Тигпена и Харви Клекли, описывающую реальный медицинский случай раздвоения личности Крис Костнер Сайзмор. Нанелли Джонсон написал по книге сценарий и снял фильм, получивший Оскара и еще несколько престижных премий. В фильме говорится об обычной женщине, ни чем не выделяющейся из своего окружения и обратившейся к врачу с жалобами на головную боль. И только в ходе лечения выяснилось, что пациентка периодически становится совсем другим человеком с другой жизнью, и эти разные люди ничего не знают друг о друге.

Героиня фильма Джонсона не была преступницей, но сама мысль о том, что внутри обычного человека, выглядящего нормальным, может скрываться еще кто-то, и это не вымысел, не мистика, а медицинская реальность, с которой можно столкнуться буквально возле дома или вообще у себя дома, производила на зрителей сильное впечатление.

Так что Хичкок шел уже проторенным путем, используя проверенную психологическую конструкцию. Но он пошел гораздо дальше Джонсона и представил зрителям гораздо более шокирующий вариант этого феномена. Если человек, выглядящий здоровым, может быть больным, то почему он не может быть еще больше больным? Почему он не может быть преступником?

Стоит отметить революционность такой идеи, допускающей, что внутри обычного человека, такого как все мы, может находиться нечто страшное – не контролирующийся себя сумасшедший, которого невозможно опознать.

Тем самым Хичкок ниспровергал утверждение Ломброзо о том, что преступники имеют специфическую внешность, и вообще они совсем другие, не такие как обычные люди. Идеи Ломброзо успокаивали обывателя, подтверждая убежденность в собственном душевном здоровье. А Хичкок, вслед за Фрейдом, заставлял зрителей ужаснуться близости психической патологии.

В фильме Хичкока точка перехода от нормы к патологии сделана столь же радикально. В норме обязательным условием удержания зрительского внимания является единство главного героя – мы присоединяемся к тому, кто появляется в начале фильма и следуем далее за ним до конца или почти до конца. И одно из правил драматургии гласит, что главный герой не может умереть в середине фильма. Хичкок это правило нарушает, меняя в центральной сцене убийства в душе и главного героя, и точку видения ситуации. Эта смена соответствует и смене уровня душевных болезней героев.

В начале фильма мы начинаем следить за невротичной Марион, но в середине фильма она погибает и уступает место другому главному персонажу, Норману, находящемуся как раз в пространстве психоза. Мы видим убийство поочередно то глазами жертвы, то глазами убийцы, что заставляет нас переживать ужас как от встречи с внешней опасностью, так и от соприкосновения со злом внутри себя. До этого мы, с некоторой долей условности, идентифицировались с молодой женщиной, укравшей деньги ради вполне понятного желания быть вместе со своим возлюбленным. Она сделала то, что нельзя, мы ее осуждаем, но понимаем как ту, которая еще находится «среди нас», как нормальную оступившуюся женщину. Но эта несчастная остается лежать в крови, и зрители ее видят с позиции того, кто ее убил. И далее мы вынуждены следовать за тем, кто совершил не только нечто гораздо более страшное, но и на этом этапе нам совсем непонятное.

Жижек, подробно анализируя фильм, отмечает, что он построен по схеме ленты Мебиуса, разъединяющей и соединяющей психоз и невроз. «Отношения между двумя этими мирами ускользают от простой оппозиции между поверхностью и глубиной, между реальностью и

фантазией и т.д. – единственная подходящая здесь аналогия - топология двух поверхностей ленты «Мебиуса»: если мы продвинемся по одной ее поверхности достаточно далеко, то внезапно окажемся с ее изнанки»<sup>7</sup>.

В финале детективов обычно объясняются мотивы преступника и/или истоки его психической болезни. Хичкок тоже следует этому правилу. Вначале о болезни Нормана рассказывает психиатр, объясняющий, что Норман идентифицировался с матерью, к которой был слишком привязан и потому не смог перенести появление у матери любовника. Через Эдипов комплекс проходит каждый ребенок – по крайней мере в той традиции, которая принимает Эдипов комплекс как реальность. Банальность проблемы повышает степень близости преступника и зрителя, так как и любовь к матери, и недовольство слишком сильным контролем с ее стороны не являются чем-то уникальным. Принимать это объяснение и просто – оно очень распространено, и страшно – именно потому, что оно может касаться всех.

Но Хичкок на этом не останавливается. После убийства, не имея возможности перенести чувство вины, Норман как бы отменил совершенное, частично став матерью. И дальше уже эта внутренняя мать совершала убийства девушек, к которым ревновала сына. Хичкок выстраивает череду смены позиций, в каждой из которых субъект оказывается невиновным. Распутывая преступление, мы так и не можем встретиться с преступником, и на его месте в конце концов оказывается жертва.

Вместе с преступником от зрителя ускользает и субъект безумия, на место которого мы находим вполне логичные объяснения мотивов поступков. Круг замыкается, мы снова выходим за пределы психоза в мир нормальных людей, которых мы уже не можем считать совсем нормальными.

«Знание о «безумии» находится в контрасте с картинкой. Картинка иллюстрирует его практически буквально, показывая, что безумие – внутри зрителя. Но оно показано так, как осознается – как внешнее, нечто чуждое, «абсолютное другое», неинтегрируемое. В результате система идентификаций как идентификаций с некоторыми символическими объектами, объектами, имеющими место в социальной реальности, полностью разрушается, и «... «безличная» бездна, с которой мы сталкиваемся, когда оказываемся лицом к лицу со взглядом Нормана в камеру, есть та самая безличная бездна субъекта, еще не пойманного в паутину языка – неприступная вещь, отвергающая все идентификации, и в конечном счете, и есть сам субъект»<sup>8</sup>. Вопрос в том, кто является субъектом вне языка? Не очень хочется быть таким субъектом»<sup>9</sup>.

Более жесткий вариант вуайеризма представлен в фильме Майкла Пауэлла «Подглядывающий», вышедшем в 1960 году. Фильм публику напугал и потому особого успеха не имел<sup>10</sup>.

Предметом интереса Пауэлла тоже был взгляд убийцы, наблюдающего за своей жертвой. В фильме действуют две камеры и две операторские позиции – позиция оператора самого Пауэлла, Отто Хеллера, и позиция персонажа, Майкла Льюиса тоже оператора, снимающего мучения своих жертв. Его камера сконструирована таким хитрым образом, что, надвигаясь на объект съемки, может в один прекрасный момент из нее выдвигается острый шип и пронзает жертву, с ужасом глядящую в объектив.

Пауэлл нарушил правило построения детективов, ведя повествование от имени убийцы. Так что зрители видят происходящее глазами маньяка и, как и жертва, не имеют возможности отстраниться от этого ужасного положения. В свое время Агате Кристи в романе Убийство Роджера Экройда (1926) удалось нарушить это правило без существенных потерь, и ее детектив был принят читателями вполне благосклонно. Но, во-первых, это был текст, а не фильм, а во-вторых – преступник

<sup>7</sup> Жижек С. В бесстыдстве его взгляда – моя погибель // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. - С.236.

<sup>8</sup> Там же, С.256.

<sup>9</sup> Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего// Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. - С.193.

<sup>10</sup> См. Дарахвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера. Т.1. М.: Глобус-Пресс, 2008.



становился известен в самом конце, он наказывал себя и, в конце концов, он не был столь жесток! Кристи оставляла читателям возможность сочувствовать ему и избежать отождествления с образом страшного маньяка.

Пауэлл же зрителя не щадит. Его герой не имеет диссоциативного расстройства, он отождествляется с позицией собственного отца, который в свое время мучил сына, снимая на пленку его страх. Мальчик запомнил состояние собственной беспомощности объекта наблюдения перед тем, кто наблюдает и, став взрослым, не нашел другого способа выйти из этого страха, как заняв позицию мучителя.

Как и Хичкок, Пауэлл объединяет позиции зрителя и позиции сумасшедшего преступника, демонстрируя разрушающую силу стороннего наблюдения.

Убийственное стремление видеть обыгрывается в фильме Грегори Хоблита «Не оставляющий следа» (2008). Но Хоблит не столь прямолинеен в обвинениях, и в позицию вуайериста ставятся прежде всего персонажи фильма. По сюжету преступник привлекает посетителей интернета на сайт, где в режиме реального времени совершается убийство. И близость смерти зависит от количества посещений – чем больше человек захотят посмотреть на мучения жертвы, тем сильнее будут эти мучения, продолжаясь до смерти жертвы. Таким образом, посетители сайта становятся соучастниками преступления, и количество этих соучастников постоянно увеличивается, сайт становится чрезвычайно популярным.

Организовал этот жуткий аттракцион несчастный, потерявший отца и возмущенный интересом людей к страданиям. Интерес такой действительно есть, и культура позволяет его удовлетворять, представляя разнообразные формы изображения страдания людей в фильмах и телепередачах. В самом фильме зрители могут видеть несколько мучительных смертей. И не только в этом фильме. Конечно, преступления не совершаются, все знают, что на экране актеры и это несколько увеличивает дистанцию между зрителем и сумасшедшим и дает возможность считать, что уж реальное преступление никто бы не стал смотреть.

В действительности, это не так – что доказывают как запредельные рейтинги передач о преступлениях и различных несчастьях, происходящих по эту сторону экрана.

О невозможности прямого видения себя и разрушающем воздействии неподготовленного знания о собственной болезни речь идет и в фильме «Идентификация» (2003) Дж. Мэнголда. Фильм подчёркнуто постмодернистский, использующий практически весь арсенал наработанного к этому времени киноязыка. В нем присутствует и ставший общим местом одиноко стоящий мотель, в котором уже, по законам жанра, просто не может не быть маньяка.

Кино начинается с разгадки преступления, которую психолог и адвокат спешат предъявить судье, предотвращая, таким образом, казнь осужденного. Психолог доказывает, что обвиняемый не может отвечать за себя, что он страдает тем самым расстройством множественной личности и нуждается не в наказании, а в лечении.

Потом зрители знакомятся с самими преступлениями, разворачивающимися в этом мотеле. Вначале часть случайно оказавшихся вместе персонажей становится жертвой неизвестного убийцы, а затем оставшиеся в азарте добивают друг друга почти полностью. Дольше всех держится симпатичный шофер, бывший полицейский, в исполнении Джона Кьюсака, с которым мы уже успели идентифицироваться. Он проявляет наибольшую активность в раскрытии преступления. И склонны предполагать, что именно этого милого стройного симпатягу несправедливо обвиняют в совершенных убийствах.

Но психолог разрушает наши ожидания, протягивая сидящему в кресле зеркало. И мы видим, что это толстый псих с расщеплением личности. Он, который проецировал во вне собственные внутренние образы и уничтожал их, убивая ни в чем не повинных людей.

Зеркало производит предсказуемый психиатрами эффект и отбрасывает несчастного назад, в психоз. Врачебная ошибка становится смертельной для психиатра – когда тот везет несчастного в лечебницу, тот его убивает.

Лечебный опыт показывает, что без предварительной подготовки нельзя предъявлять больному человеку опыт самого себя. Интерес к фильмам о сумасшедших и активное использование образов безумия в кино выполняют такую функцию своеобразной подготовки человека к принятию неприятного знания о самом себе. А избегать распространения такого знания не только невозможно, но и не нужно. Человеку нужно не только видеть в «сумасшедшем» человека, но и знать о собственных опасных импульсах, понимая при этом их природу.

С другой стороны, проблемы границы нормы и патологии представлены в серии фильмов про Ганнибала Лектора: «Молчание ягнят» (1991) Дж. Демми, «Ганнибал» (2001) Р. Скотта, «Красный дракон» (2002) Б. Рэтнера.

При том, что фильмы поставлены разными режиссерами в разное время, образ безумия относительно стабилен, тем более что главного сумасшедшего, каннибала Ганнибала, играет один актер.

В «Молчании ягнят» этот безумец, он же доктор психиатрии, уже сидит за каннибализм, но именно он оказывается умнее и сильнее всех остальных персонажей. Только признав его ум и силу, заключив «союз с безумием», героиня может поймать разгуливающего на свободе маньяка. Правда, тоже сумасшедшего. Гектор и его безумие не нуждаются в расшифровке.

Особенность этого образа в том, что в нем совмещены безумие и разум, выраженная асоциальность и высокая моралистичность, психиатр и сумасшедший, преступник и тот, кто распутывает загадку. Возможно, эти совмещения, позволяющие идентификацию со множеством противоположных позиций и определил прокатный успех фильма и пять Оскаров, полученных «Молчанием ягнят».

В фильме мы узнаем, что доктор психиатрии Ганнибал Лектор – страшный каннибал, съевший несколько человек и отгрызший пол лица у тюремной медсестры. Его невозможно контролировать, он может убить человека, не покидая своей камеры. Его нужно постоянно бояться. И, зная все эти ужасы, мы начинаем постепенно проникаться симпатией к этому сумасшедшему, который может, опираясь только на детали досье, вычислить преступника. А из остальных фильмов, из продолжения мы узнаем, что наши симпатии вполне обоснованы. Гектор поедает только нехороших людей – скверного флейтиста, алчного комендатора, злого полицейского, мешающего героине. Он оказывается вполне хорошим.

Определенный диагноз ему поставить практически невозможно – сложность вызывает, прежде всего, определения глубины нарушения личности. По уровню преступного поведения, отсутствию ограничений на проявление жестокости можно говорить о тяжелых формах асоциального расстройства, о том, что О. Кернберг называет «злокачественной грандиозностью» психопатов. «Люди, чьи личности структурированы вдоль психопатической линии, распределяются от крайне психотических, дезорганизованных, импульсивных, садистических людей типа Ричарда Чейса, который беспорядочно убивал, расчленил и пил кровь своих жертв (он испытывал иллюзии, что его собственная кровь отравлена и ему необходимо делать это, чтобы выжить), до вежливых утонченных очаровательных личностей, подобных тем характерам, что описаны Сневартом в его докладе о должностных преступлениях на высочайших уровнях американской системы управления»<sup>11</sup>.

С размещением на шкале патологии как раз совсем не понятно. Если есть склонность пить кровь и поедать печень, то должна быть и крайняя дезорганизованность и импульсивность. У доктора Лектора этого нет, он себя замечательно контролирует, неразумным вспышкам агрессии не подвержен. Скорее наоборот, когда он считает необходимым, то держит себя в руках. Он крайне морализирован, нетерпим к тому, что считает «плохим», и для своей агрессии всегда имеет основание. Это можно считать свидетельством о достаточно успешно происшедшей интеграции структур Эго и Супер-Эго и формировании барьера, отделяющего Эго и Ид. «У людей с относительно

<sup>11</sup> Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика. М.: Класс, 1998. - С.197.

*В.Колотаев Безумие и агрессия в фильмах о маньяках:  
образ внутреннего безумия*

нормально интегрированным Супер-Эго и невротической организацией личности с хорошо дифференцированной структурой ненависть может принимать форму рационализированной идентификации со строгим, наказывающим Супер-Эго, форму агрессивного утверждения идеосинкретических, но при этом хорошо обоснованных систем морали, оправдывающего негодования и примитивной приверженности идеям наказания и кары. Ненависть на этом уровне приближается к сублимирующей функции отважного и агрессивного утверждения тех идеалов и этических систем, которым привержен данный человек»<sup>12</sup>. Отважное и агрессивное утверждение идеалов, по крайней мере в случае с наказанием грубого заключенного, это на Ганнибала похоже. Кроме того, Ганнибал способен на эмпатию и демонстрирует очень хорошую способность к пониманию других людей, что тоже говорит о достаточно сохранной личности. И, главное, его жертвы выбраны не под влиянием нерациональной мании, а на основании осознаваемого волевого решения, что особенно ясно демонстрируют второй и третий фильмы. Так что очень уж хорошо функционирующий психопат получается.

Смутность образа дополняется отсутствием деталей биографии. Сам доктор Лектор очень интересуется прошлым окружающих и очень умело строит психологические портреты, опираясь на сведения из детства. Обычно про всяких несчастных психов в фильмах сообщается о жестокости близких в детстве, о пережитой агрессии или излишней материнской любви. А в случае с Ганнибалом мы не знаем, как он дошел до жизни такой.

Можно было бы предполагать оральную фрустрацию, определившую соответственно оральную агрессию. Но кроме каннибализма и гурманства ничего на оральность не указывает. При оральном характере должна быть и выраженная зависимость, пассивно-созерцательная позиция, страх неудачи и страх соперничества, депрессивность. А у Ганнибала эти признаки не очень выражены.

И мы вполне понимаем агента Старлинг, которая провожает взглядом лодку с преступником, давая ему уйти. Этого внутреннего сумасшедшего мы готовы принять и понять. Однако он перестает при этом быть безумным. В крайнем случае просто очень жестоким. Безумие как оправдание слишком сильной жестокости по отношению к «нехорошим» людям.

Разумеется, в таком понимании Ганнибал не сумасшедший. Он выглядит как единственный нормальный среди порочного слабого мира. Это тот образ, который позволяет мечтать о справедливом всемогуществе, возможности делать то, что хочешь и не испытывать чувства вины потому, что ты все делаешь правильно. Это паранойя изнутри – это тот образ, который приписывает себе агрессивный психотик, безжалостно карающий порок. И, возможно, это во многом и определяет популярность образа – доктор Лектор по результатам опроса 17 тысяч пользователей Интернета назван самым привлекательным злодеем кино.

Опять действует преобразующая сила киношного видения. Когда Гектор только объект, о котором мы что-то знаем – со слов полицейских и докторов – он сумасшедший, опасный маньяк. А по мере приближения и разглядывания происходит идентификация с ним, он постепенно размещается внутри зрителя и становится не только совсем нормальным, но даже идеальным. Безумец, как всегда, исчезает. А на его месте оказывается «совершенный объект».

В фильме Финчера «Семь» (1995) сумасшедший, Дон Доу, поначалу не виден, и появляется на экране уже в роли несомненного преступника. У зрителя нет шансов на идентификацию с психом, возомнившим себя Богом и наказывающим людей за грехи чревоутодия, праздности и пр. Преступник отвратителен, он показан как не заслуживающий ни малейшего снисхождения и вызывает только ненависть. И хорошо понимаем детектива Миллза, который, потеряв контроль над собой, расстреливает Доу, убившего его беременную жену.

Фокус в том, что тем самым Доу заставил Миллза стать таким же убийцей, карающим преступников, так же, как и сам Доу. Норма и патология в очередной раз схлопнулись, а зрители, разделяющие чувства Миллза, побывали на месте сумасшедшего.

<sup>12</sup> Кернберг О.Ф. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Пер. с англ. А.Ф. Ускова. М.: Независимая фирма «Класс», 1998. - С.39.



Продюсеры фильма пытались предложить другой финал, в котором бы замысел Доу превратить полицейского в самого себя не удался, но Финчер настоял на своем. Продюсерский вариант работал на удержание противопоставления нормы и патологии, закона и преступления. Финчер же указывает на размытость границ между этими понятиями и легкость перехода. При этом он показывает сцепление границ закона и границ нормы, что не кажется очевидным.

Мы знаем, что закон имеет культурно-историческую природу и изменяется людьми. То, что вчера было преступлением, становится сегодня нормой. А безумие – это же болезнь, то, что неподвластно природе. Преступник – аморален, а сумасшедший находится вне морали. Однако Финчер демонстрирует то пространство, в котором безумие и преступление объединяются. При всей изменчивости границ закона человек, признаваемый нормальным может себя контролировать и не переходить эту меняющуюся черту. Но как только кто-то теряет способность контролировать себя даже под влиянием понятных чувств, он переходит на сторону безумия.

Единство преступления и безумия в еще большей степени демонстрирует герой сериала «Декстер», совмещающий и позицию маньяка-убийцы, и позицию полицейского, расследующего преступления.

Главный герой – судебный эксперт по брызгам крови Декстер Морган в свободное от работы время хладнокровно убивает плохих людей. Но делает это он не потому, что они плохие – он выбирает плохих для того, чтобы получить удовольствие от убийства. С таким сумасшедшим очень легко идентифицироваться – он изначально находится на стороне добра, но позволяет себе использовать методы зла ради восстановления справедливости. И зрителей потихоньку уводит из области психиатрии в область этики и морали. Можно ли подложить улику ради того, чтобы поймать заведомого преступника? Допустим, можно, считают некоторые. А можно ли убить преступника, если закон бессилен? Конечно, можно, говорит многочисленная и разнородная группа зрителей и «Ворошиловского стрелка», и всяческих Бетменов, Суперменов, «Рембо» и пр. Таких фильмов столь много, что перечислить их просто невозможно.

И во всех этих случаях речь не идет о безумии, речь идет о том, что кто-то, преодолевая отвращение или воодушевившись идеей справедливой мести, совершает преступление, будучи полностью вменяемым. Зрители в этом случае полностью поддерживают героев и готовы восхищённо аплодировать, когда герой Ворошиловского стрелка убивает обидчика дочери, а Глеб Жеглов подбрасывает Промокашке кошелек.

Сериал «Декстер» (2006–2013) ставит под сомнение это распространённое утверждение, показывая изнанку нарушения закона. Да, главный герой – милый, обаятельный человек, заботящийся о близких, да, он перенес в детстве страшную травму, да, он стремится минимизировать совершаемое зло. Но от этого он не перестает быть ни преступником, ни сумасшедшим.

На протяжении восьми сезонов зрители с напряжением следили за тем, как герой то пытался справиться со своим влечением, то был вынужден вновь убивать, либо наказывая негодяев, либо спасаясь от разоблачения. Но маньяк не может быть счастлив и Декстер теряет близких ему людей и разрушает свою жизнь. Обаятельный маньяк не перестает быть преступником, несущим смерть и разрушение. Место по ту сторону закона оказывается одновременно и местом безумия. Круг замкнулся.

Анализ способов изображения сумасшедших преступников в кино отражает проходивший в двадцатом веке процесс размывания границ между нормой и патологией при одновременном углублении понимания общей природы человека.

Путешествие в мир преступного безумия, предпринятое с целью понять сумасшедших маньяков, увидев в них проявление собственных импульсов, шло в направлении все большего стирания границ. Но сегодня, когда практически не осталось патологии, которую бы обычный человек в себе не обнаружил, становится ощутимой и граница нормы.

Размывание границ, которое мы наблюдаем сегодня – это обратная сторона выделения безумия в отдельную социальную группу и создание сложной системы социального



*В.Колотаев Безумие и агрессия в фильмах о маньяках:  
образ внутреннего безумия*

взаимодействия с безумием - утверждает М.Фуко<sup>13</sup>. В основе этого процесса лежит берущее начало в 17 веке локализация тех, кого тогда называли сумасшедшими в четко очерченное пространство внутри города и внутри социума. Именно наличие места и границы определило последующую необходимость изучения этого явления и создания языка описания того, что не имело до этого места в языке. Образом языка стал медицинский язык, разделяющий болезнь и здоровье, врача и пациента. Как пациент не может лечить себя сам и сам ставить себе диагноз, так и безумие, при таком подходе, видимо только извне и не может быть предметом рефлексии.

Сегодня, при изменении и знания о патологии и понимания границ болезни сохранять такого рода когнитивную изоляцию уже невозможно. Показ разного рода «безумие» в кино восполняет дефицит ясного и понятного образа сумасшедшего. «Сумасшедший» на экране интересен тем, что это служит отсылкой к чему-то, что стоит за этим образом и сформулировано в актуальном культурном опыте зрителей. Образ сумасшедшего в кино в любом случае строится как символ – метафора или метонимия чего-то иного, чего-то, что зритель может в себе узнать, и потому этот образ и вызывает резонанс. Анализируя, можно попытаться понять, чем для нас является «безумие», какое место в жизни занимает образ сумасшествия и зачем он нужен, какую функцию выполняет.

Согласно М. Фуко в современном обществе именно категория безумия определяет содержание нормы и влияет на жизнь каждого, прежде всего через характер медицинских и правовых актов. То, что мы подразумеваем под нормой – является искусственным конструктом, созданным на основе создания «образа безумия». «И как же сформировался образ этого человека? Только в результате психиатрического и медицинского знания и психиатрической «нормализующей» власти»<sup>14</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айке Д. Страх. Концепция фрейдистского психоаналитического направления // Энциклопедия глубинного психоанализа. Т.1. М., 1998.
2. Дарахвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэла и Эмерика Прессбургера. Т.1. М.: Глобус-Пресс, 2008.
3. Жижек С. В бесстыдстве его взгляда – моя погибель // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004.
4. Кернберг О.Ф. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Пер. с англ. А.Ф. Ускова. М.: Независимая фирма "Класс", 1998.
5. Лакан Ж. Функция поля речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1998.
6. Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика. М.: Класс, 1998.
7. Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005, с. 189-208.
8. Фуко М. Интеллектуалы и власть. М. 2002.
9. Финзен А. Психоз и стигма. М.: Алитея, 2001.

<sup>13</sup> Фуко М. Интеллектуалы и власть. М. 2002.

<sup>14</sup> Там же, С.191-192.