

Антонио Менегетти

Онтопсихологическая
Синемалогия

“Анализ фильма на основе
биологического кода психики”

Антонио Менегетти

Онтопсихологическая синемалогия

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63072591

Онтопсихологическая синемалогия:

ISBN 978-5-906601-35-3

Аннотация

Феномен кино, вскрывая глубинные причины своего происхождения, берущие начало в античном театре, в данной монографии рассматривается с культурных, исторических, социальных и научных позиций. На основе теории онтопсихологии в книге представлен метод синемалогии, его суть и способы применения, с опорой на более чем тридцатилетний опыт онтопсихологической школы в области исследования образов, искусства, кинематографа, эмоций – всего того, что является выражением бессознательного человека и общества. Подробно изложен онтопсихологический подход к использованию кинематографических произведений в психотерапии и аутентификации личности.

Книга будет интересна не только психологам и деятелям искусства – режиссерам, кинокритикам, художникам, музыкантам, но и тем, кому интересно постижение реальности

человека, его внутреннего мира через художественный, театральный и кинематографический образ.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Представление издания	6
Введение	14
Часть первая	23
1. Онтопсихология в постижении человеческой реальности [5]	24
2. Экзистенциальная шизофрения	29
3. Кино и бессознательное	33
Глава первая	36
1.1. Заметки о культуре кинематографа	36
1.2. Психосемиология кино	68
1.3. Контакт с культурой кино	75
Глава вторая	81
2.1. Метафизика образа	81
2.2. Мнемический след	85
2.3. Образ и бессознательное	91
2.4. Искусство	94
2.5. Миф	96
Глава третья	100
3.1. Психология театра	100
3.2. Психотея	105
Конец ознакомительного фрагмента.	110

Антонио Менегетти

Онтопсихологическая

синемалогия

© БФ «Онтопсихология», НФ «Антонио Менегетти» (<http://meneghetti.ru>).

Перевод на русский язык, оформление, подготовка к изданию, 2007–2020.

Представление издания

1

В данном издании собран более чем тридцатилетний опыт онто-психологической школы в области исследования образов, фантазии, искусства, кинематографа, эмоций, одним словом, всего того, что является выражением бессознательного человека и общества.

Первое издание называлось «Кинотерапия» и вышло в свет в 1972 году в Риме. В него вошли различные выступления и обсуждения фильмов того времени.

Изучение культуры *Cineforum* и *Vivere insieme*¹, данных французских исследователей и работ Фрейда привели А. Менегетти к выводу о том, что люди проживали и интерпретировали один и тот же фильм по-разному, иногда высказывая противоположные мнения. Объект-фильм выявлял существование многозначной субъективности, порожденной, в большинстве случаев, всевозможными психическими смещениями.

¹ *Cineforum* (Чинефорум) – один из самых престижных итальянских журналов, посвященных культуре кинематографа. Ежемесячник, издается с 1961 года. *Vivere insieme* (Вивере инсиеме) – итальянская волонтерская служба помощи людям с психическими расстройствами. *Прим. пер.*

Следует добавить, что в ходе интенсивной клинической практики в период с 1971 по 1981 год А. Менегетти использовал кинотерапию в качестве терапевтического инструмента при работе с сотнями пациентов. В ходе встреч он анализировал наиболее характерные для группы участники мнения, а также получал информацию по каждому клиенту.

В сущности, выбор фильма диктовался лечением, а не характером фильма. Все было нацелено на решение проблемы клиента. Фильм играл второстепенную роль, первичным было выздоровление.

Своими необыкновенными результатами кинотерапия обязана исключительно онтопсихологической технике. Без открытий онто-психологии обсуждение фильма способно лишь усилить симптом.

Кино стало центральной темой Международного конгресса по онтопсихологии, организованного А. Менегетти в марте 1982 года в римском отеле Хилтон. Тогда в обсуждении темы приняли участие работники искусств, режиссеры, актеры, продюсеры, социологи, психологи, психиатры.

В ходе Конгресса А. Менегетти всесторонне рассмотрел «феномен кино», вскрыв глубинные мотивации его происхождения, идущие из театра, проанализировав личности кинематографистов, которые излагают и выражают бессознательную чувствительность, зажавшую в тисках наш век. В рамках периодически повторяющихся тем предложенных в данном издании фильмов автор анализирует как различ-

ные аспекты индивидуального психологического универсума, так и масштабные события, вовлекающие все общество. Выводя на уровень очевидности скрытое содержание кинематографических произведений, А. Менегетти освещает также обоснования экономического, идеологического и политического порядка.

В первой части данного издания предлагаем вниманию читателя материалы упомянутого Конгресса.

Онтопсихология на базе открытого ею универсального принципа здоровья и реализации человека – онто Ин-се – использует кино и производимый им эмоциональный эффект в целях терапии и аутентификации, осуществляя самое настоящее вмешательство посредством экзистенциального вызова.

Этим инструментом, определенным как *синемалогия*, на сегодняшний день пользуются онтопсихологи в различных частях мира. Синемалогия не ставит своей целью общепринятое изучение кино с внешних, действительных, рыночных позиций. Она исследует его первопричину, обращаясь к сфере бессознательного. Именно поэтому она в состоянии распутать непонятный клубок производимых кино последствий. Выделяя одну смысловую нить, нить бессознательно-го разума, синемалогия встает на путь логики и фокусирует свое внимание на *«подвергшейся цензуре преобладающей мотивации, [открывая] непознанную психическую идентичность рациональному сознанию»*.

Универсальный характер онтического критерия и методологии, используемой для его выделения и развития, подтверждается тем фактом, что во многих из представленных в этой книге синемалогиях, которые были проведены в разное время и по разным поводам, приняли участие представители различных культур, рас и национальностей: от Бразилии до Италии, от России до Китая. Фильмы выбирались на основании эмотивного критерия в соответствии с интересом и влечением к ним со стороны публики.

В первой главе второй части полностью изложена методология вмешательства и практического применения синемалогии. В различных главах содержится краткое описание содержания различных фильмов, использовавшихся в терапевтических целях.

В этой ситуации кино становится относительным фактом, необходимым, в первую очередь, как повод для анализа архетипов индивидуальной и коллективной психологии, которые предопределяют патологическую реальность нашего времени. Речь идет не только о таких массовых феноменах, как преступность, наркомания, музыка, но и о событиях высшего экономического и политического управления. В синемалогии настоящим главным действующим лицом является человеческое бессознательное.

Для удобства изложения и прочтения книга разделена на три части.

Первая часть содержит избранные выступления IX Международного конгресса по онтопсихологии: вступительную речь и 5 глав. Первая глава посвящена краткому изложению результатов наиболее значимых теоретических и практических исследований современной культуры в области кинематографа. Во второй главе под названием «Образ» речь идет об образе в экзистенциальном, философском, психологическом, художественном смысле. Третья глава посвящена театру. В нее частично вошли материалы Конгресса, частично – глава из Учебника по онтопсихологии о психотее, дополненная определениями, которые были сделаны в ходе *Summer Session of Ontopsychology*² в 1999 году. В качестве иллюстративного примера вслед за анализом аттической трагедии *Царь Эдип* размещена синемалогия, проведенная в 1993 году в Москве, которая объединена с другой синемалогией, имевшей место в ходе другого мероприятия.

Четвертая глава «Кино» представляет онтопсихологический взгляд на фильм, в частности на его символическую ценность (среда, символы и сценография), на музыку (в сжа-

² Summer Session of Ontopsychology – Летний университет по онтопсихологии.
Прим. пер.

том виде собраны высказывания автора по поводу музыки, которые он делал в ходе различных синемалогий, а также отрывок из книги «Учебник по мелолистике», посвященный музыкальному оформлению фильмов), на причины успеха фильма, на личности людей кино, в частности актеров и режиссеров. Данный материал взят из избранных выступлений IX Конгресса, из последней главы третьего издания книги «Кинотерапия» и расширен за счет высказываний по поводу психологии режиссеров и актеров, которые автор делал в ходе различных синемалогий. Здесь также представлен материал круглых столов с Тинто Брассом и Джанкарло Джаннини, состоявшихся в ходе Конгресса. Отдельный параграф посвящен экономическим, политическим и торговым интересам США в сфере производства различных фильмов.

В пятой главе «Бессознательное» изложен разносторонний анализ кино, представляющего собой выражение бессознательного, в особенности всего того, что касается вмешательства монитора отклонения или чуждого элемента в человеческом уме. В конце рассмотрения каждой темы в качестве примера приводится соответствующая синемалогия: *Кристина Ф.*, *Заводной апельсин*, *Спермула*³, *Близкие контакты третьего вида*.

В последнем параграфе «Заключительное слово» содержатся выводы по работе Конгресса.

³ 1 За исключением всех остальных фильмов *Спермула* и *Заводной апельсин* демонстрировались не в ходе Конгресса, а на последующих мероприятиях.

Оставшаяся часть книги вобрала в себя различные синемалогии, имевшие место с 1972 года, которые распределены по параграфам «Терапевтическая синемалогия», «Дидактическая и аутентифицирующая синемалогия».

В первой главе второй части наряду с первым параграфом, полностью взятым из третьего издания книги «Кино-терапия», в ясной и исчерпывающей форме изложена методология, три фазы синемалогии, процесс интерпретации, знания о человеческом существе и его защитных механизмах (проекция, рационализация, идентификация, вытеснение между первичным и вторичным процессами и т. д.). Материал последних параграфов взят из некоторых синемалогий и, частично, из текстов книг «Онтопсихологическая философия» и «Клиническая онтопсихология»⁴.

Во второй главе собраны все синемалогии по женской психопатологии, в третьей – по мужской психопатологии. Затем следует разбор таких тем, как психопатология любви, семьи, элементы педагогики. В последней главе рассматриваются темы социальной шизофрении и монитора отклонения.

В первой главе третьей части излагается цель синемалогии аутентификации и всевозможные взгляды на дидактическую постановку проблемы выделения природного критерия.

⁴ См. Менегетти А. *Онтопсихологическая философия*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2018; Менегетти А. *Клиническая онтопсихология*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2014. *Прим. ред.*

Во второй главе собраны воедино дидактика и психосоматика. Эти синемалогии используются в ходе обучения и формирования у онтопсихологов навыков выявления патологий различного происхождения (не только психосоматики в медицинском смысле, но и шизофрении и суицида). Третья глава посвящена женской психологии и наряду с уже издававшимися синемалогиями *Незаконное вторжение* и *Без возврата* содержит не издававшиеся ранее материалы. В четвертой главе речь идет о системе и личности, в пятой – о психологии лидера. Шестая глава «Фантастика» содержит синемалогии по некоторым фантастическим фильмам с позитивной основой. В конце книги представлен разбор фильма «Роллербол», просмотр которого завершал работу Конгресса.

Введение

1

Кинематограф – это искусство, образ, фотография, дизайн, эмоция, педагогика, шизофрения, фантазия, сновидение. Это движение образа, который задает форму. Это, в первую очередь, бессознательное, то есть продукт огромного психического мира, ускользающего из-под рационального контроля человека. Это универсальный, коллективный, массовый феномен. Кино касается молодежи, и мы ежедневно сталкиваемся с этим фактом как личности и воспитатели.

Понимание кинематографа чрезвычайно важно для социологов, поскольку выдающийся фильм отражает коллективное бессознательное. Понимание кино открывает путь к пониманию и контролю жизни системы. Кто познает кино, тот познает также сновидение, фантазии и искусство. И речь идет не об оторванной от социальной жизни фантазии: даже если во многих случаях выявляется болезнь, этот факт затрагивает всех нас.

Нередко в основу сюжета интересных фильмов ложатся фантазии госпитализированных шизофреников, записанные психиатрами. Так болезнь становится зрелищем и достоянием

ем культуры.

Фильм – это снимок, при внимательном прочтении которого обнаруживаются всевозможные ситуации из жизни одного и более

индивидов.

Онтопсихология может по нарастающей использовать различные инструменты, при этом ее искренним убеждением является одно – использовать все средства для единой цели, коей является реализация «Я» в качестве исчерпывающего исторического выражения Ин-се.

Тому, кто с ясностью познал теорию онтопсихологии, легко формализовать значения и выводы по фильмам, поскольку онтопсихология, помимо прочего, является наукой о крайней редукции любой вербальной и невербальной феноменологии (ментального и исторического слова).

Кинематограф представляет собой вербализованную культуру человеческого существования в том виде, в котором оно реально есть, представляет себя и познается, поэтому задействует совокупность бытия, феномена и сознания.

Из этого следует, что, даже если рассматривать фильм как развлечение или ситуацию шизофрении, он говорит о реальной драме человека. Онтопсихологическая синемалогия, принимая во внимание шизофренические истоки и факт фильма, видит в нем боязнь экзистенциального факта: фильм отражает экзистенциальную шизофрению.

2

Целью данной книги была иллюстрация онтопсихологического подхода к использованию экранизированного материала в психотерапии и прикладной психологии.

Мы используем фильмы, анализируем их как образное проявление глубинной человеческой природы с той позиции, что модальность субъективного опыта в отношении конкретного фильма выявляет реальность исторической психологии субъекта и характер его социального взаимодействия.

Кино можно назвать коллективным сновидением, формализованным режиссером. Успех режиссера напрямую зависит от его способности выражать коллективный феномен.

Естественно, говоря о кино, мы сталкиваемся с разными культурами и подходами к нему. Онтопсихология, наряду с другими дисциплинами и теориями, предлагает собственное познавательное видение «экранизированного факта», включающее социологический анализ, нацеленный в первую очередь на выявление мотивов различных форм поведения.

3

Синемалогия отвечает на запрос о способах социализа-

ции знания самой серьезной социально-динамической психологии. Ее значение состоит в предложении целостного диалектического факта жизни в форме экранизированного произведения дифференцированной группе с единственной целью — дать собравшимся попробовать свою способность объективировать интровертивную и экстравертивную реальность.

Практическая значимость онтопсихологии заключается в том, что посредством собственного метода она в состоянии с точностью диагностировать и делать очевидным для субъекта его персональное бессознательное, получая *доказуемые результаты* на медицинском, персонологическом и социальном уровнях.

Синемалогия — это один из аспектов метода, появившийся как в силу стечения обстоятельств, так и в силу необходимости.

Однажды после просмотра фильма я наблюдал за жаркими дискуссиями группы зрителей по поводу интерпретации увиденного. У фильма есть свой единый смысл, и его глубинная линия должна была, на мой взгляд, быть ясной для всех, однако я заметил, что каждый настаивал на своей точке зрения, которая входила в явное противоречие со всеми другими. Я видел, что интерпретации зрителей по поводу одного факта, который был, по-моему, весьма простым, расходились.

Я знал зрителей фильма лично как терапевта и понимал,

что каждый из них прочитывал и переживал содержание фильма исключительно сквозь призму собственного комплекса, который я идентифицировал ранее. Дальнейшие наблюдения более чем за 10 тысячами человек подтвердили без каких-либо исключений предположение о том, что понимание фильма определяется не столько социальными, политическими и культурными критериями, *сколько тематическим отбором личного комплекса, или эгоической структурой.*

Когда это было отмечено в ходе открытой встречи с публикой, то проявилась лучшая, если хотите, народная школа психотерапии. В момент просмотра фильма ощущалось висцеротоническое усиление, в котором проявлялся в первую очередь досознательный материал, в то время как наиболее глубокие вытеснения были связаны либо с самыми драматическими эпизодами, либо с незамеченными или забытыми сценами.

Уже в самом начале, когда я интуитивно вышел на данный метод, он не имел исключений: каждый участник синемалогии воспринимал образный ряд в точном соответствии с потребностями проекции своего комплекса. Тогда я отметил, что фильмы, помимо того что представляли собой значимый художественный и развлекательный момент и вызывали огромный социально-культурный резонанс, были символом онейрического искусства. Иными словами, они становились *универсальным фактом обнаружения индивидуаль-*

ного и массового бессознательного. Так возникла возможность диалога, в ходе которого выявлялись и определялись проективные выборы субъектов, можно было показать отдельно взятому зрителю, насколько он отошел от предметности образа. То, в какой мере каждый отклоняется от глубинной предметности фильма, указывает, насколько неразвито его «Я», насколько комплекс изолирует «Я» от сознания. Иными словами, в зависимости от степени эмоциональной вовлеченности в фильм *субъект обретает меру сравнения для самопознания*.

Многие из клиентов, нацеленных на продолжение аутентификации за рамками индивидуальной и групповой терапии, выразили желание иметь такую возможность несколько раз в год. Требовалось создать такую ситуацию эмоциональной вовлеченности субъектов без воздействия на их способность к интроспекции и вербализации, чтобы каждый мог осуществить идентификацию и аутентификацию или принять решение на основе проведенного сравнения. Все это должно было одновременно реализовываться в условиях минимальных временных затрат (одна встреча) для как можно большего числа людей (от ста до тысячи человек).

Просмотр фильмов зарекомендовал себя как идеальный способ проверки аутентичности индивидуального «Я» и характера социальных отношений. Таким образом, используя любой фильм в качестве *онейрического продукта коллективного и индивидуального бессознательного*, можно орга-

низовать рефлексивное взаимодействие зрителей с целью выявления их сублимированных констелляций.

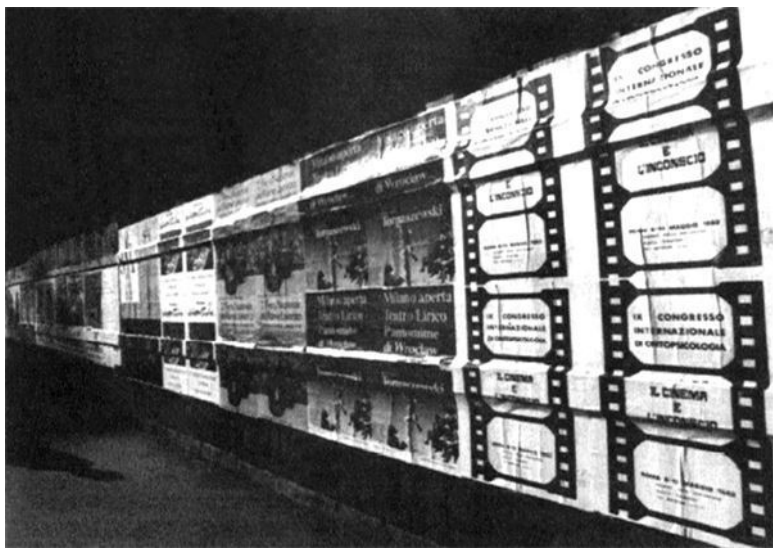
Под синемалогией понимается такое поведение, при котором субъекты по собственному решению нейтрализуют свою культурно обусловленную способность к анализу социального, политического, экономического и художественного аспектов фильма. В ходе сеанса участники сознательно ставят целью выявить, как воздействует на каждого из них кинематографическое произведение, поскольку для многих фильм подобен ночному онейрическому потоку.

Известно, что когда человек пытается вербализовать все то, что составляет первичную информацию его жизни, она ускользает от его рационального осмысления. Когда субъект говорит, принимает решения, думает, он находится на второй стадии, при этом полностью утрачивается первичная информация. Иными словами, он постигает лишь ту часть, которая была предустановлена еще до его решения. Сновидения – одна из возможностей проникнуть в измерение скрытой от глаз субъекта деятельности, первичной по отношению к самости. Хотя фильм не приводит зрителя к катарсису, он передает значение: человек стремится любить и превозносить свой образ жизни, каким бы он ни был. Речь идет о принуждении к повторению своей шизофрении со всей широкой гаммой проявлений впечатляющей фантазии, которые, в сущности, создают миф об историческом пределе существования. *Синемалогия является вербализацией семиотическо-*

го диалога между зрителем и его образной реальностью. Кто я, стоящий между своим внешним образом и образом, действующим внутри меня? Способность вербализовать это и есть синемалогия.



IX Международный конгресс по онтопсихологии (Рим, отель Хилтон, 9-13 мая 1982 г.)



Афиши Конгресса на площади Дуомо в Милане

Часть первая

Кино и бессознательное

**По материалам IX Международного конгресса по
онтопсихологии**

Рим, 9–13 мая 1982 г.

1. Онтопсихология в постижении человеческой реальности ⁵

Онтопсихология сложна для понимания, поскольку предлагает путь постижения человеческой реальности, альтернативный традиционной культуре, веками формировавшейся различными научными школами.

Эта новейшая теория подобна открытию Христофором Колумбом новой, но существовавшей и прежде земли, или уравнению Эйнштейна, описывающему энергетические соотношения на нашей планете, или законам движения планет в свете открытий Кеплера и Галилея.

Опыт разных культур подтверждает следующее: человечеству не дано понять и выявить причины своего страдания и боли. Люди вынуждены существовать в реальности, суть которой они не осознают. Оправдывая свое непонимание или неспособность, они прибегают к мистификации, тайнам бессознательного или же фидеистическим решениям, пытаясь унять тоску в поисках точки, дающей покой⁶.

Многие ученые бились над решением этой проблемы в различных областях человеческой культуры – от философии

⁵ Из вступительной лекции А. Менегетти на IX Международном конгрессе по онтопсихологии.

⁶ Покой – в смысле полагания человека в центре, порождающем его существование «здесь и сейчас».

до науки, – особенно в сфере искусства, кино, социологии, психоанализа. Например, Фрейд говорил о вторичных процессах, предполагающих существование первичных в области формирования импульсов, психического поведения⁷.

С точки зрения онтопсихологии, вся существующая культура – от философии до политики – проводит исследования только на второй стадии. Но что происходит на первой, в «здесь и сейчас» человека? Что представляют собой первичные процессы, являющиеся разумной причиной всякой экзистенциальной модальности?

Если я хозяин своей жизни, то как, находясь в этой внутренней данности и будучи разумным существом, я могу быть исключен из своего первоначала, из того фундаментального акта, который порождает меня и сопровождает в потоке существования? Прежде чем решать важнейшие метафизические проблемы, поднимаемые высшими умами, я должен, преодолевая трудности, обнаружить это начало. Инфантильно закрывать глаза на то, что неотступно меня преследует, искать решение в кажущемся магическим, но, в реальности, требуемом комплексом, в присутствии Бога, созданном по мерке моей ошибки, моих пределов, или же обращаться к высшему человеческому разуму, светилам науки, которые должны решить за меня мою безотлагательную проблему.

⁷ Я привожу положения Фрейда, потому что именно он впервые выявил данную проблему. Но и дальнейшие исследования, которые велись в этом направлении, проводились на уровне вторичных процессов.

Все это, по крайней мере, нечестно.

Онтопсихология в высшей степени рационально, просто и методично, в позитивном смирении достигает первичных основ человека. Социология сводит первичные мотивации индивидуального поведения к анамнезу групповых стереотипов; психоанализ исследует эдипов комплекс, формирующий или деформирующий взрослого индивида. Философия и религия легко допускают существование зла, пусть и в завуалированной форме, а онтопсихология, напротив, сосредотачивается исключительно на человеке.

Онтопсихология отталкивается от простого факта: если мое существование проблематично, то я, человек, одновременно и управляю своей проблемой, и управляем ею. Онтопсихологическое исследование абстрагируется от устоявшихся определений, убеждений, табу: если я существую, то хочу знать. С первой секунды моего существования, в силу факта бытия, утверждается право на знание. Я должен знать, потому что никто не может освободить меня от долга самопознания и ничто, существующее за пределами моего внутреннего мира, не привнесет в мою жизнь покой, силу и успех.

Онтопсихология с помощью собственного максимально рационального метода отыскивает причинный принцип движения, действия человеческого существа на уровне первичных процессов⁸. Многолетний исследовательский опыт поз-

⁸ Для более глубокого понимания приводимых здесь утверждений см. Менегетти А. *Клиническая онтопсихология*. Указ. соч. К сожалению, эпистемологиче-

воляет онтопсихологии свободно ориентироваться в мире причин.

Войдя в создающую меня причинность, я становлюсь способным ответственно приводить в порядок все, что живет во мне и со мной. Ответственность позволяет мне постичь законы силы, успеха, прийти к финальному акту собственного смысла жизни, утверждающего меня как совершенство, преисполненное радости и блага. Однако многие люди инфантильно рассчитывают достичь радости совершенства с помощью веры, надежды, ожидания, что весь тяжкий труд обретения себя за них выполняют другие.

Таким образом, онтопсихология – это альтернатива всех наук, всех исследований, задающихся целью создания «теории причин» первичной данности человека.

Мы должны овладеть общими теоретическими знаниями о реальности комплексов и механически вводимой негативной матрице, потому что вызывать определенные следствия можно лишь тогда, когда располагаешь точной теорией, точной причиной.

«Теория» (от греч. *tesx* – бог, *resua* – струиться, течь: Бог в самодвижении, Бог в течении, в становлении) означает: «как Бог проявляется в своем течении», то есть как бытие полагает себя феноменом, становится историческим со-

ские отличия онтопсихологии от других наук, не будучи проверенными на личном опыте, остаются для читателя абсурдными, что делает излишними всякие сравнения и аналогии.

бытием. Воплощение этой божественной поступи и создает всякое существование – как отдельного индивида, так и многих, как одного измерения, так и их множества. Именно это божественное шествие и составляет энергетическую возможность любой событийности.

Итак, отследить теорию, или *primum movens*, уловить на миг интенциональность, которая задает форму, актуализирующую всю совокупную реальность, в том числе и индивида, – значит постичь сущность моего действия и найти ту решающую определенность, которая обосновывает любой акт – мой и всего, что мне близко.

Постигнув теорию, необходимо уловить причину, которая служит началом, задает «как» моего факта «здесь и сейчас», следовательно, представляет собой причинную самоственность события. Следовательно, «теория» в онтопсихологическом смысле означает: «интенциональность в акте бытия, устанавливающего себя историческим феноменом».

2. Экзистенциальная шизофрения

Известное разделение на субъект и объект не предполагается самостностью человека. Бытие, как бы оно ни проявлялось, остается всегда сокровенным самому себе. Допустив возможность отстранения бытия от самого себя хотя бы на мгновение, мы придем к непреложному выводу, что все представляющее в качестве объекта не существует; или бытие всегда сокровенно близко себе самому, и тогда всякое существование возможно, или же возможно только ничто. Итак, фундаментальная проверка показывает, что объект есть ничто, то есть объекта нет⁹.

Актуальность семантической интенциональности, реализуемая онто Ин-се¹⁰ в своем становлении, распознает, понимает и всегда встречает другое в сокровенности себя самого. Первая и высшая реальность человека познает всякую вещь изнутри себя. “*Omnis decor eius ab intus*”, то есть вся красота, вся благодать, вся сила проистекают изнутри. «Царствие Божие внутри вас»; «Закон человека – сердце его». В этих вели-

⁹ Данная тема исчерпывающе представлена в главе «Познание как опыт Ин-се» в книге Менегетти А. *Ин-се человека*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2018.

¹⁰ Онто Ин-се (итал. In-Sè – «в-себе») – ядро, обладающее специфическим проектом, который идентифицирует и отличает человека как личность и как расу в биологической, психологической и интеллективной сферах (синоним: душа). Подробнее см. Менегетти А. *Учебник по онтопсихологии*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2020.

ких библейских фразах выражена непреходящая мудрость: речь идет о том, что свойственно человеку, но утрачено им.

Итак, бытие, порождая себя, себя провоцирует, встречается с собой внутри человеческого существа. Причина успеха или падения человека коренится исключительно в его внутреннем мире.

Дихотомия «субъект – объект» служит практической иллюстрацией, проекцией расщепленности внутреннего мира человека. Из-за этой расщепленности наши разум и сознание отделены от самостности действия. Но как в культуре могла произойти абсолютизация расщепления человека?

Внедрившись в человека, механистический принцип, или монитор отклонения¹¹, программирует его на разрушение. Утверждение приоритета объективной данности, констатация положения: «Я – здесь, все остальное – там» вынуждает субъекта считаться с ней. Поэтому человек познается и оценивается, только если проявляет себя, воздействуя на реальность в объективно проверяемом опыте. Человек, принудительно отстраненный от своего онто Ин-се, уже теряет самого себя, становится расщепленным и управляется, программируется внешней предметной данностью, то есть программируется чуждым элементом.

¹¹ Монитор отклонения – программа в области психической деятельности, которая предвосхищает и искажает рациональное осознание на основании доминирующего образа. Подробнее см. Менегетти А. *Учебник по онтопсихологии*, а также Менегетти А. *Монитор отклонения в человеческой психике*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2014.

Монитор отклонения выталкивает человека из собственного онтического центра, после чего тем или иным образом программирует его. Программа поддерживает разделение на субъект и объект, обязательное для манипулирования человеком. Напротив, человек, сумевший полностью вернуться к себе, переместившись от своей сознательной эгоической структуры к самостности полагającego его акта, спокойно все чувствует и осознает, не нуждаясь в памяти и сопоставлениях, так как познает всякий акт из своей сокровенной сущности. Я – это акт того, что я знаю; я исполняю то, что знаю, и в этом акте все возможно, потому что «я есть». Все то, что есть, – мне близко, в онтической семантике мне все знакомо и родственно, все – мое, все – это я.

Именно таков исходный смысл утверждения: «Поступай с другими так, как хочешь, чтобы они поступали с тобой». Речь идет не о слабости, не об уступке или снисхождении: это простая норма истинного, аутентичного и не разъединенного с целым человеческого существа.

Итак, с момента внедрения монитора отклонения субъект познает себя через объект, постигает себя извне. Под «объектом» я понимаю всякую реальность, чуждую субъективно-му внутреннему миру, который является отправной точкой для исследования нашей личности, нашего «для-себя-бытия». В сущности, ошибка заключается в постижении себя через другое – постоянное и категоричное. Субъект, идя к

себе от объекта, теряет силы и, вкладывая свою энергию¹², объективирует себя, следовательно, отчуждается от самого себя.

Существующая система познания, не меняющаяся с течением времени, в реальности ведет к уподоблению человека объекту, то есть к потере им своей самостности, к утрате души. Но чего стоит обретение любого знания, если человек при этом теряет свою душу?

¹² Ошибка происходит, потому что подпитка идет изнутри.

3. Кино и бессознательное

Мы изучаем, анализируем и излагаем тему кино и бессознательного с учетом всех достижений в области исследования образа, жестикуляции, текста: от великого Эсхила до Пиранделло в театре, от братьев Люмьер до современных режиссеров в кинематографе. Мы изучаем их творчество не только с позиций фактов жизни, но понимаем их в более широком контексте культуры, включающей в себя безграничный «человеческий рынок» и проявляющейся в многообразии культурных связей (операторская работа, сценарий, производство, связанные с этим сферы, и, естественно, психоаналитические исследования).

Аргумент, который привлекает внимание и порождает проблему: почему мы так любим фильмы? Почему мы так любим образ, представление?

В позитивной версии первым ответом могло бы быть то, что бытие в этом представлении продолжает развлекаться, разыгрывая один из собственных потенциалов в последующих экзистенциальных формах и модальностях игры. В этом смысле креативность могла бы стать моментом, в котором единый акт предлагается на основе разных модальностей. Точно так же, как единый акт мысли гениального человека может иметь разные феноменологии, творящий, проектирующий акт бытия предлагает различные способы существова-

ния в бесконечных процессах. Поэтому это может быть игрой, рефлексивным внутренним удовлетворением, формой первичного положительного и жизненного нарциссизма, который является отражением того акта, который в процессе творения распространяет себя, «размножает», чтобы вернуться к себе в игре.

Однако если бы этого не было – и могло бы не быть с момента утраты человеком центральной точки собственной внутренней сущности – *театр и кино были бы отсроченным повторением болезни, ограничения, которое вовлекает человека внутрь себя.*

Поэтому я считаю, что кино является примером актуальной ситуации человеческого существа. Человек играет роль режиссера и дает разрешение другим – актерам – проявлять открыто, демонстрировать свою шизофрению. Возможно, фильм можно назвать истинным, правдивым, с точки зрения того, насколько он иллюстрирует трагедию человека. На смену античной роли *deus ex machina* (бог из машины) приходит современный «режиссер»¹³. Глубинная схожесть заключается в необходимости единой режиссуры, которая управляет и решает за всех, маневрирует и располагает индивидами, которые – прежде чем попасть на съемочную площадку, – предположительно, являются здоровыми или, во

¹³ Сам термин *deus ex machina*, с нашей точки зрения, является иллюстративным, симптоматичным, поскольку возвращает к концепции монитора отклонения. См. *Монитор отклонения в человеческой психике*. Указ. соч.

всяком случае, отличаются от своих проявлений на сцене. Здоровым и другим – таким, возможно, был человек, прежде чем вошел в культурную шизофрению и стал на ее основе управлять историей, которую он «переживает» и в которой потерял свое первенство. Утратив ведущую роль, человек воспринимает существование как агонию или тоску.

Поэтому фильм с очевидностью показывает точную реальность механической манипуляции. Так, словно при создании фильма кто-то хотел сказать: «Вот как управляется человеческая жизнь». Точно так же, как происходит на съемочной площадке или во время просмотра фильма, когда человеческие существа смотрят на определенные образы и оказываются под впечатлением, так же Ин-се человека вынуждено переживать калейдоскоп монитора отклонения и, как следствие, действовать, будучи обусловленным им.

Таким образом, идя дальше объяснений, предложенных в области онтопсихологического исследования, я утверждаю, что режиссер соответствует матрице «Сверх-Я», или монитору отклонения, и является посредником его манипуляции, обращаясь к внешнему, что, однако, влияет на людей изнутри.

Глава первая

Понимание

бессознательного через кино

1.1. Заметки о культуре кинематографа

Введение

В данном параграфе не предполагается исчерпывающее описание мира кино. Его целью является рассмотрение основ кинематографической культуры, позволяющее понять новизну метода синемалогии и оценить все богатство раскрываемых им познавательных возможностей.

С момента своего появления кино никого не оставляет равнодушным – ни массового зрителя, ни интеллектуалов из различных областей знаний, исследующих и обсуждающих его природу, его влияние на человека и общество.

Следует уточнить, что в данной главе обращение к различным теориям и литературным источникам не ставит своей целью выявить истоки синемалогии или обосновать ее: ссылки и цитаты используются для освещения показательных аспектов кино и выявления кратчайших путей к пониманию человека. Синемалогия отличается совершенно новым подходом к кино, что определяется как ее эпистемиче-

ским фундаментом, так и методологией.

Для того чтобы читателю было легче ориентироваться в огромном количестве концепций, начнем с описания *социально-исторического контекста*, в котором кино возникло, и затем рассмотрим основные направления исследований феномена кино.

Прежде всего следует выделить *онтологические теории* отличающиеся своим подходом, но единые по своей цели, которая и определяет данное название: все они стремятся выявить фундамент и самую суть кино. Требование научной объективности стимулирует появление *методологических теорий*, формализуемых в рамках психологии, социологии, семиотики. Эти теории подчеркивают значение исследовательского метода, гарантирующего точность научных изысканий. Особого внимания заслуживает психоанализ, внесший значительный вклад в освещение бессознательной реальности человека, которая и проявляется в кино. И, наконец, так называемые *теории исследовательских областей*, которые рассматривают кино как экспериментальную площадку для изучения специфических проблем человека.

Итак, рассмотрим в общих чертах суть многообразных концепций кино, отметив при этом точки их соприкосновения и ограничения.

Зарождение кинематографа: Социально-исторический контекст

28 декабря 1895 года в Париже братья Люмьер впервые продемонстрировали десять короткометражных фильмов небольшому числу зрителей.

Кино показывали в *Salon Indien del Grand Cafe*, владельцем которого был итальянец. Экономический аспект этого мероприятия (впервые со зрителей взималась плата) позволяет усмотреть в нем факт официального появления кино, как массового зрелища, и возникновения кинематографической индустрии. Впрочем, кино стало по-настоящему захватывающим благодаря Ж. Мелье, создателю устройств для бродячих фокусников, эксперименты которого со съемкой при искусственном освещении дали начало трюкам в кинематографии.

Итак, кино зародилось в Европе в период научно-технического, экономического и политического подъема. Одновременно происходили изменения и в научной сфере: психология оформилась в самостоятельную науку, отделившись от философии и положив начало новому направлению – психоанализу. Появляются труды З. Фрейда об истерии и интерпретации сновидений. Возникновение социологии побудило ученых к исследованию сложных социальных феноменов. Достижения научно-технического прогресса – электричество, автомобиль, телефон – в корне изменили бытовавшие представления о средствах коммуникации, открывая перед человеком новые возможности использования знаний.

Конец XIX века был ознаменован значительными пере-

менами в жизни человечества; появление кино сопровождалось повышенным интересом, с ним связывались большие ожидания. «Магическое» действие кино, воспроизводящего жизненные эпизоды так, как если бы они были подлинными, превращало его в средство выражения общественного сознания. Обращаясь к социальным проблемам, кино становилось инструментом воспитания, передачи информации, пропаганды.

Вместе с кино возникают и науки, изучающие его, дающие начало оживленным дискуссиям в отношении данного феномена¹⁴.

Онтологические теории

Онтологический подход в кинематографе нацелен на постижение кино в его сути, в его так называемой «метафизической» составляющей. За пределами того, что проявляется в виде спектакля, представления, отыскивается фундамент («оригинальная природа») кино, на котором и строится его подлинное определение. Главные действующие лица этого направления – интеллектуалы, критики – выражают свою точку зрения в очерках и статьях, публикуемых в тематических изданиях.

В онтологических теориях кинематографа выделяются

¹⁴ 1 В данном разделе представлены многочисленные исследования, систематизированные в рамках трех главных теорий. Подробнее см. Casetti F. *Teorie del Cinema*. 1945–1990. – Milano: Bompiani, 1996 (3 ed).

три основных направления. В первом природа кино прослеживается в *реализме образов* (Дзаватини, Аристарко, Базэн, Кракауэр); во втором – кино отдано на откуп *воображению* (Морэн); в третьем – подчеркиваются *лингвистическое* и *коммуникативное* измерения (Батайе, Лаффэй, Делла Вольпе, Митри).

Рассмотрим коротко каждое из них.

а) Кино и реальность

«Любой образ прекрасен не потому, что прекрасен сам по себе (...), но в силу того, что является отблеском истины»¹⁵. Эта фраза синтезирует сущность кинематографа, коей является связывание образа и реальности.

Очарование кинематографического образа определяется не образом, как таковым, а его способностью воспроизводить мир, показывать истину вещей и прежде всего интерпретировать реальность и осмысливать ее. Данная трактовка породила такие метафоры, как «окно, распахнутое в мир», и «зеркало жизни», отождествляющие образ и реальность. «Неореалистическое» итальянское кино, представляемое Р. Росселини, Л. Висконти, В. де Сика, стремилось показать именно действительность (послевоенной поры), но в то же время желало внести вклад в восстановление идентичности

¹⁵ 2 Этой фразой Ж.-Л. Годар, кинокритик издания *Cahiers du cinema*, комментировал в 1959 г. фильм «Индия» Р. Росселини. См. Casetti F. *Teorie del Cinema*, op. cit., p. 23.

итальянского народа. Следовательно, кино стало инструментом познания повседневной реальности, позволяющим раскрыть ценность настоящего, «приближая зрелище к жизни вплоть до совпадения»¹⁶.

Однако кино способно и на большее: оно не только регистрирует происходящее, копирует реальность, но и позволяет интуитивно постичь глубокий смысл происходящего. Через кино можно уловить иную реальность – динамику, мотивацию событий¹⁷.

Кино есть действительность; соучастие в существовании – его призвание. Исчезают актеры, притворство, фикция; остается лишь соответствие реальности. *Онтологический реализм* выступает за киноистину, способную продемонстрировать экзистенциальный реализм¹⁸. Исследования, проводимые в этом направлении, все больше ориентируются на изучение возможностей кинематографа документально представлять реальность, вплоть до передачи ее физической конкретности¹⁹.

б) Кино и воображение

Абстрагируясь от идеи того, что кино просто изобража-

¹⁶ 3 См. Zavattini C. *Neorealismo, etc.* – Milano: Bompiani, 1979.

¹⁷ 4 См. Aristarco G. *Dal neorealismo al realismo // Cinema nuovo*, n. 53, 1955.

¹⁸ 5 См. Bazin A. *Qu'est ce que le cinema? I Ontologie et langage.* – Paris: Ed. du Cerf., 1958.

¹⁹ 6 См. Kracauer S. *Theory of film.* – New-York: Oxford University Press, 1960.

ет действительность, данные теории обращаются к способности кино реализовывать *воображаемый* человеком мир. На экране появляется не реальный мир, а неизвестная вселенная, сотканная из неуловимых ощущений, неопределенного присутствия. Мир кино – не эмпирическая данность. Это универсум сновидений, навязчивых идей, миражей и фантазий²⁰. Кино позволяет воплотиться в реальности тому, что не явлено, даже если и руководствуется при этом неформальной логикой.

Подлинная природа кино восходит к этому «сокрытому» аспекту вещей, который воссоздается в образе, запускаемом динамикой субъективного, персонального воображения. Индивиду отводится главенствующая роль в силу его субъективности, являющейся подлинным источником воображаемого мира. *Фотогеничная сила образа*, подобная усыпляющему действию опиума, способствует активному проникновению человека в реальность фильма. Истинная природа кино как раз и состоит в создании симбиоза между зрителем и фильмом: «поток фильма вливается в психический поток зрителя»²¹.

²⁰ 7 Тема введена сюрреалистами в тридцатые годы XX в. и развита впоследствии учеными, возводящими кино к фантастическим основаниям. См. Kirou A. *Le surrealisme au cinema*. – Paris: Arances, 1953.

²¹ 8 См. Morin E. *Le cinema ou l'homme imaginaire*. – Paris: Minuit, 1956. Этому же автору принадлежит статья *Le probleme des effets dangereux du cinema* // *Revue Internationale de Filmologie*, 1953, pp. 14–53. Концепция социолога Э. Морэна отнесена к онтологическим теориям в силу проведенного им анализа кине-

в) Кино и язык

Третья исследовательская парадигма базируется на представлении о кино как о языке, позволяющем человеку по-новому выражать себя и взаимодействовать с окружающим миром. Она исходит из того, что кино образовано совокупностью выразительных средств, присущих другим видам искусства (театру, живописи и т. д.), которые и порождают так называемую «седьмую музу» с собственными характеристиками. Потребность в оценке сходства средств выразительности всех составляющих этой совокупности привела к созданию целых «грамматик» «специфических кодов», присущих только кино (воспроизведение движения, особенная пунктуация, перемещение кинокамеры и т. д.), а также черт, свойственных и другим видам искусства, например фотографии²² (захват в кадр, монтаж, воспроизведение образа).

Кино, как язык, позволяет проникнуть в вещи и явления благодаря тому, что *рассказывает* о них. В киноповествовании всегда можно проследить исходный план, начертанный не конкретным режиссером, но абстрактной фигурой того, кто задает условия и параметры, ведет игру и подчеркивает ее языковую сущность²³.

матографического образа, свойства которого связываются со свойствами духовной первоосновы.

²² 9 См. Bataille R. *Grammaire cinematographique*. – Taffin Lefort, 1947; J. Roger. *Grammaire du Cinema*. – Bruxelles-Paris: Edition Universitaires, 1953.

²³ 1 °См. Laffay A. *Logique du cinema*. – Paris: Masson et Cie, 1964.

Даже если кино – это язык образов, *рациональный компонент* уподобляет кинематограф словесному языку. Образ подобен слову: он обладает формой (будучи общим символом) и содержанием (будучи выражением мысли) и, как таковой, – рационален. Именно рациональность делает фильм *правдоподобным*, близким реальности²⁴.

Тщательный анализ кадров кинофильма показывает, что каждый раз выделяются определенные образы. Это говорит о том, что все появляющееся на экране представляет собой не реальность, а лишь ее интерпретацию²⁵.

Напомним, что рассматриваемые концепции стремятся обосновать *лингвистический фундамент* фильма и относятся к онтологическим теориям. В дальнейшем на основе данного подхода развилось и оформилось методическое направление исследований кино, что привело к появлению новой дисциплины – семиотики, – о которой речь пойдет ниже.

Методологические теории

В первые годы послевоенного периода французский ученый Г. Шон-Си²⁶ осознал, что кино – сложный феномен, в который вовлечены не только чувства, но и социально-куль-

²⁴ 11 См. Delia Volpe G. *Il Verosimile filmico e altri scritti di Estetica*. – Roma: Edizioni di Filmcritica, 1954

²⁵ 12 См. Mitry J. *Esthetique et psychologie du cinema. Le structures*. – Paris: Edition Universitaires, 1953

²⁶ 13 См. Choen-Seat G. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema. I. Introduction generale*. – Paris: PUF, 1946

турное измерение существования человека (кино – это искусство, музыка, экономика, учреждения и т. д.). Учитывая ограниченность и абстрактность предыдущих теорий, он обосновал необходимость нового, конкретного, системного подхода, опирающегося на наблюдение. В итоге *было выдвинуто требование научного* подхода к изучению кино.

Итак, *фильмология* задумывалась как сотрудничество различных научных дисциплин, которые, обладая собственными методами исследования, взялись бы за глобальное, целостное отображение феномена кинематографии. С этой целью был создан международный журнал *Revue Internationale de Filmologie*, в Париже проведен Первый международный конгресс по фильмологии, занявшийся разработкой словаря необходимых терминов (некоторые термины дополнили современный лексикон, например «диегетический» или «профильмический»).

Фильмология с ее духом интеграции различных наук не вышла за рамки отдельной, предпринятой в середине XX века попытки системного подхода к кино. Тем не менее, она вдохновила исследования, которые избегали абстрактных идей и концентрировали свое внимание на самом методе и применении экспертами соответствующего инструментария. Все это способствовало формированию методологических теорий, привлекающих к изучению кино психологию, социологию, семиотику.

а) Кино и психоанализ

По «странному» совпадению рождение психоанализа и кино происходит одновременно (1895 г.). На самом деле, это объясняется одновременным развитием психической и социально-культурной динамик, которые, конкретизируясь в открытиях и изобретениях, демонстрируют одни и те же потребности, используют один и тот же язык²⁷. Взаимодействие кино и бессознательного тотчас превращается в объект изучения, анализа и использования с целью лучшего понимания человека и общества.

Вклад психоанализа в изучение кино связан с двумя основными подходами: при одном из них фильм рассматривается сам по себе, а особое внимание уделяется анализу аналогий между фильмом и онейрической деятельностью; при втором – фильм используется как материал для клинического анализа.

1а) Фильм и сновидения

Прежде всего выявляется очевидная аналогия между социально-психологическими обстоятельствами просмотра фильма и спецификой сна человека. Как во время онейрической деятельности человек отстранен от социально-аффективной среды и погружен в иную реальность, так и в кинозале он становится отрешенным от внешнего мира, вступая в коммуникативную связь со своим глубинным «Я». Темнота, изолированность, расслабленность тела благоприятству-

²⁷ 14 См. Giuliani G. *Le strisce interiori*. – Roma: Bulzoni, 1980, p. 6.

ют возникновению суггестивного состояния онейрического типа. *Ситуация фильма* отвлекает нас от действительности и создает условия, при которых бессознательное приоткрывает себя и, следовательно, становится более доступным для наблюдения.

Психоаналитические поиски обнаружили сходство киноэкрана и зеркала сознания, которое, будучи рассмотренным в лакановском смысле, провоцирует в человеке отчуждение²⁸. Если с помощью реального зеркала ребенок находит собственный образ и учится узнавать себя, то кинозритель не может зеркально отразить собственное тело и, следовательно, идентифицирует себя с образом, а не с конкретной реальностью. Происходит спекулятивная идентификация зрителя с экраном, которая и формирует «Я»²⁹.

Таким образом, в кино обнаруживаются механизмы первичных психических процессов, которые и составляют язык бессознательного. Даже если зритель отстранен от реального мира, он может совершить *трансфер* – перенести реальность на экран. Он отождествляет себя с персонажем, *проецируя* на сюжет фильма собственное видение мира и самого себя. Механизмы конденсации и смещения, действующие благодаря смене кадров и перемещению кинокамеры, активиру-

²⁸ 15 См. Lacan J. *La cosa freudiana*. – Torino: Einaudi, 1972.

²⁹ 16 См. Musatti C. *Psicoanalisi e vita contemporanea*. – Torino: Boringheri, 1960; Metz M. *Il significante immaginario // Cinema e psicoanalisi*. – Venezia: Marsilio, 1980.

ют динамику импульсов, которая проявляется в фильме через повествование и утверждение эдипова комплекса. Зеркало и первичная сцена – фундаментальные моменты психической жизни индивида – представляют собой и механизм кино. Все это позволяет провести аналогию между фильмом и сном: «работа над фильмом» и «работа сновидения»³⁰. Эту взаимозаменяемость фильма и сновидения документально подтверждают психоаналитики, обнаруживая в снах и бессознательных фантазиях пациентов фрагменты киносюжетов, а также сами пациенты, испытывающие во время просмотра фильма сильнейшие эмоции, которые поражают и кажутся необъяснимыми, как и некоторые сны. Интенсивная эмоциональная реакция, спровоцированная образами, вызывает искажения в познавательном процессе³¹. Кинопредставление активизирует бессознательную аффективную динамику, которая предваряет деятельность сознания и служит причиной потери интеллектуальной автономии: речь идет о так называемом опережающем действии комплекса.

2а) Фильм «на кушетке»

Очевидность аналогии между фильмом и сновидением, между образом фильма и онейрическим образом стимулирует проведение исследований как в клинической сфере, так

³⁰ Психоаналитический термин. *Прим. пер.*

³¹ 17 См. Choen Seat G. – P. Fiugeyrollas. *L'action sur l'homme: cinema et television*. – Paris: Denoel, 1961.

и в кинематографической.

Обсуждение фильма превращается в подобие «психоаналитического сеанса», во время которого режиссер выступает в роли пациента, фильм представляет собой его сновидение, а кинокритиком становится психоаналитик. С помощью кино исследуются душевные травмы режиссера, полученные им в детстве и способствовавшие формированию его комплексов, периодически проявляющихся в сюжетах и характерах персонажей его фильмов. Образно говоря, кинофильм «укладывается на кушетку» и подвергается анализу.

Использование кино в психоаналитических целях, с самого начала приветствовавшееся Фрейдом, началось в 1926 году, когда Пабст, совместно с учениками Фрейда Абрахамом и Саксом, снял кинокартину «Тайны души». Это первый фильм, представляющий психоанализ как технику исследования человеческого сознания в терапевтических целях³². Впоследствии, уже в сороковые годы XX столетия, в американском кино появились психологические триллеры, разгадка которых заключалась в технике исследования бессознательного и понятии «травмы детства».

В Италии психоанализ получил распространение только в шестидесятые годы XX века, но его влияние тотчас же сказалось на кинематографе. Фильм «*Восемь с половиной*» Феллини являет собой результат увлечения режиссера психоанализом. Сюжет фильма соткан из сновидений, фантазий,

³² 18 См. Lumbelli L. *La comunicazione filmica*. – Firenze: La Nuova Italia, 1974.

воспоминаний главного героя. Точно так же на экране представлены психоаналитические изыскания Бертолуччи, в чем он и сам признается. Таким образом, психоанализ научил режиссеров непосредственному восприятию действительности, привел к пониманию важности не внешнего повествования кинокартины, а порождаемой ею эмотивной³³ реальности.

Признание взаимообусловленности образов и эмоций привело к экспериментальному совмещению групповой психотерапии с кинопросмотром. Данный метод получил название «терапевтические кинодебаты»³⁴ (Куба, 1967 г.). В его основе лежит представление о параллелизме первичных процессов бессознательного и кинематографических образов, что позволяет использовать проецируемый фильм в последующей психотерапевтической дискуссии с пациентами.

Субъектом психотерапии, проводимой с помощью психоаналитической техники, в этом случае становится не группа пациентов, а персонажи кинокартины. Терапевтическая операция не проводится непосредственно на пациентах, но оказывает на них катарсическое воздействие. Благодаря механизму идентифицирующей проекции, чередующимся ассоциациям и эмотивному вовлечению, высвобождаются подавленные импульсы и эмоции зрителя-пациента, которые

³³ «Эмотивный» означает «относящийся к эмоции на стадии ее зарождения»; мир эмоций, еще не проявленный вовне. *Прим. пер.*

³⁴ 19 См. подробнее в журнале *Nuova Ontopsicologia*, № 3/1989, с. 37.

затем интерпретирует психотерапевт. Но толкование эмоций не связывается напрямую с их носителем, не соотносится с субъектом, которому неведома собственная роль главного героя происходящих событий.

Следовательно, заслугой психоанализа является выявление тесной взаимосвязи между кино и психической жизнью, а также создание на этой основе критического инструмента прочтения фильма.

*3а) Аудиовизуальные средства и видеотерапия*³⁵

Телевизор и видеомаягнитофон также позволяют использовать фильм как инструмент анализа и диагностики в клинической сфере, хотя такой кинопросмотр отличается от традиционного. Классический психотерапевтический сеанс предполагает спокойное и обстоятельное изучение пациента с помощью фильма и уточнение терапевтических задач как для проведения последующих консультаций, так и для выявления ускользнувших от внимания психотерапевта моментов при последней встрече с клиентом³⁶.

Использование аудиовизуальных средств в терапии началось в 1954 г. в рамках экспериментального лечения хронических алкоголиков с помощью киносъемки. Кинематографический психический шок, получаемый пациентом от

³⁵ 2 °См. подробнее Giusti E. *VideoTerapia*. – Roma: Sovera, 1999.

³⁶ 21 См. Thenot J. P. *Videotherapie. L'image qui fait renaitre*. – Paris: Ed. Greco, 1989.

демонстрации определенного киноряда в терапевтических и реабилитационных целях, немного напоминает технику, взятую на вооружение в фильме С. Кубрика «*Заводной апельсин*»³⁷. Видеотерапия, вошедшая в арсенал классических технических приемов, рассматривается как полезный инструмент, облегчающий процесс изменения человека и коммуникацию между людьми. И если средства массовой информации вызывают у человека переживания, которые замещают саму жизнь, видеотерапия пытается вернуть клиенту власть над собственными эмоциями, делая его ближе себе самому и другим. Видеотерапия используется в гештальт-терапии и транзактном анализе для диагностики и лечения. В основе видеотерапии лежит представление о том, что проблемы человека обусловлены отсутствием в его прошлом зеркала, которое могло бы отразить его подлинный образ и способствовать адекватному построению личности. Видео-зеркало предоставляет клиенту благоприятную возможность увидеть себя «другими глазами» и под руководством психотерапевта модифицировать свое поведение. Эта процедура, получившая название «*видеосопоставление*», применяется при лечении алкоголиков, которым демонстрируется их поведение в состоянии опьянения, а также больных булимией и анорексией. Таким образом, пациенты постигают един-

³⁷ 22 См. Carrere M. J. *Application au traitement des malades convalescents de delirium tremens // Le psychochoc cinematographique: principes et technique.* – Annales Medico-Psychologiques, 1954, p. 112.

ство собственного тела и характера, учатся принимать себя такими, какими они являются, независимо от того, соответствуют ли они социально-культурным стандартам³⁸.

Постоянный прогресс в области автономного применения образов и оценка достоинств данного метода в различных областях науки и общественной жизни способствуют продолжению проведения исследований мультимедийной терапии.

б) Кино и психология

Психология также начинает заниматься кино, изучая производимый образами эффект и исследуя возможности использования кинофильма в качестве теста³⁹.

Объектом изучения психологии является так называемая *кинематографическая ситуация*⁴⁰, уже определенная психоанализом. Речь идет о совокупности составляющих – киноэкран, зал, зрители, – вызывающей психические процессы, уподобляющие соучастие в действии фильма онейрической деятельности.

Психология концентрирует внимание на способах вос-

³⁸ 23 См. Probst M. et al. *The body-image in anorexia nervosa: the use of videoconfrontation in the psychomotor therapy*. – Belgique: Acta Psychiatrika, 1988, p. 88.

³⁹ 24 См. Musatti C. *Elementi di psicologia della testimonianza*. – Padova: Cedam, 1921.

⁴⁰ 25 См. Michotte A. *Le caractere de realite des projections cinematographiques* // *Revue Internationale de Filmologie*, 1948.

приятия и познания человеком мира, на поведенческих особенностях и, в частности, на восприятии светового стимула, излучаемого экраном. Обнаруживается так называемый *стробоскопический эффект*, то есть впечатление движения, создаваемое плотной последовательностью кадров⁴¹. Анализ механизмов восприятия и запоминания сообщения показал, что в индивидуальной и коллективной психике укоренено нечто, влияющее на восприятие еще прежде контакта зрителя с образом. Другими словами, было обнаружено присутствие механизма защиты, «фильтра», который препятствует поступлению в сознание всего разнообразия стимулов: допускаются только получившие одобрение психологических механизмов, активизированных в момент восприятия⁴².

Непрерывный процесс селекции заставляет каждого из нас выбирать строго определенные данные. Прежде чем воспринять образ, мы уже бессознательно выбрали то, что в нем увидим (*селективное экспонирование*). Неодобряемое нами послание либо не замечается, либо интерпретируется согласно уже существующим представлениям (*селективное восприятие*), мы можем его забыть или, напротив, помнить особенно ярко (*селективное запоминание*)⁴³.

⁴¹ 26 См. Romano D. *L'esperienza cinematografica*. – Firenze: Barbera, 1965.

⁴² 27 См. Tinacci-Mannelli. *Lineamenti di una sistematica di studio // Le grandi comunicazioni*. – Firenze: A. Forni, 1985, p. 33, 78.

⁴³ 28 См. Kapferer J. N. *Le vie della persuasione*. – Torino: Eri, 1982. См. также Moscato A. *Dall'immagine alla parola // Psicosociologia della comunicazione* – Padova: Gregoriana Editrice, 1974.

Итак, в момент экспонирования включаются уже известные психоанализу механизмы защиты, влияющие на наши познавательные способности.

Вследствие селективности к концу кинопросмотра, или по прошествии некоторого времени, у пациента остается лишь стереотипное воспоминание об увиденном, не соответствующее реальности предъявленного послания⁴⁴. Запоминание не у всех происходит одинаково, так как оно обусловлено эмоциональными процессами, активируемыми кинорядом.

Изучение эмпирической основы соотношения образа и эмоции базируется на объективных физиологических изменениях, происходящих в зрителе во время просмотра фильма (частота дыхания, сердцебиение и т. д.). Исследования показали, что запоминание определенных сцен связано с интенсивностью пережитой эмоции⁴⁵.

Содержание фильма проживается и запоминается субъектом на основе собственной предрасположенности.

Значительный вклад в изучение данного вопроса внесла когнитивная психология, исследуя способ интерпретации субъектом себя и мира в единстве с отношением к кинокартине. Рассматривая кино как источник информации и зрителя, ее получающего, когнитивная психология тщательно ана-

⁴⁴ 29 См. Fraisse P., DeMontmollin G. *Sur la memoire des films // Revue Internationale de Filmologie*, n. 9, 1952.

⁴⁵ 3 °См. Baroni M. R. et al. *Emozioni in celluloide*. – Milano: Cortina, 1989.

лизирует ментальные операции, производимые субъектом с целью восприятия и интерпретации информации. Когнитивные карты субъекта позволяют ему сопоставить информацию, отсортировать ее и, тем самым, расшифровать представляемую ситуацию. Следовательно, существуют ментальные схемы, благодаря которым фильм, пусть и не полностью, воспроизводится в уме зрителя⁴⁶.

Психология не проникает ни в суть природы кино, ни на уровень глубинного анализа человеческой природы. Она измеряет и классифицирует наблюдаемые поведенческие особенности, которые подлежат анализу с помощью внешних инструментов: создается впечатление, что сам человек должен соответствовать принятому методу, а не наоборот.

в) Кино и социология

В отличие от других дисциплин социология анализирует кинофильм и сам феномен кинематографии как социальную данность, изучая их воздействие на общество. Социология допускает рассмотрение кино в качестве сновидения или магии, но предпочитает опираться на эмпирическое наблюдение, собирая и обрабатывая данные, способные подтвердить сложность изучаемого феномена.

- Отображая общество, отталкиваясь от него и в нем ма-

⁴⁶ 31 Прежде всего необходимо сослаться на исследования двух ученых – Хохберга и Брукса. См. Hochberg J., Brooks V. *The perception of Motion Pictures*. Carterette-Fridman(eds) // *Handbooks of Perceptions*, v. 10, 1978.

териализуясь, кино становится индикатором *социальных изменений*, которые произошли или могут произойти в общественной жизни, благодаря взаимосвязи между кинематографическими произведениями и обществом, их породившим. Каждый фильм отражает менталитет, психологию, или, точнее говоря, коллективное бессознательное народа в данный исторический момент⁴⁷. Кино является также *средством передачи той идеологии и тех культурных стереотипов, в которых заинтересован рынок*. Например, немецкое кино времен второй мировой войны проповедовало антисемитизм. Создавались фильмы, сюжеты которых не были напрямую связаны с военными эпизодами, но они вызывали в неподготовленном зрителе негативное отношение к евреям⁴⁸. Кроме того, кинематографическое производство, как и всякое другое, заинтересовано в прибыли, а лучше продается то, что выше всего ценится обществом, – материнская или христианская любовь, семья, эротические переживания, всегда окрашенные негативностью⁴⁹. К тому же, фильм по-

⁴⁷ 32 Считается, что немецкое кино опередило пришествие нацизма. Успехом пользовались фильмы, которые являлись отдушиной в условиях превалирования авторитарных тенденций. Это были фильмы, превозносившие героя – потенциального или реального мятежника. См. Kracauer S. *From Caligari to Hitler*. – Princeton: Princeton University Press.

⁴⁸ 33 См. Delia Fornace L. *Il labirinto cinematografico*. – Roma: Bulzoni, 1983.

⁴⁹ 34 См. Balazs B. *L'ideologia del film // L'eco del cinema*, n.66, 1954. Эта статья свидетельствует о передовом характере аналитических исследований кино и образа, выполненных французскими учеными.

рожден избирательностью режиссера, а значит, выявляет мировоззрение, способ интерпретации действительности, собственные ему. Техника монтажа, к которой прибегает режиссер, позволяет сотворить либо определенным образом сказать реальность. И действительно, один и тот же сюжет, по-разному смонтированный, окажется отражением взглядов разных личностей, а полученные фильмы будут в корне отличаться друг от друга. Благодаря определенной последовательности кадров, режиссер способен что-то подчеркнуть, а что-то пропустить: нам не только демонстрируется фильм, но и передается определенный смысл⁵⁰. Эти особенности делают кино инструментом влияния на коллективное поведение (*формируются вкусы, нравы, утверждается определенная мораль и т. д.*).

• *Кино как социально-экономическое явление и общественный институт*⁵¹ представляет собой организованную деятельность и совокупность связей самого разнообразного профиля, а также *продукт культуры*. Как и любой товар, фильм подчиняется закону рынка. С этой точки зрения кинематографический мир – это производство и прокат фильмов, изучение потребительского спроса, согласуемого с демографическими факторами (полом, возрастом, социаль-

⁵⁰ 35 Скандинавские кинематографисты преобразовали фильм «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна (1926) из революционного в контрреволюционный, поменяв только последовательность первоначального монтажа. См. Balazs B. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. – Torino: Einaudi, 1982.

⁵¹ 36 См. Costa A. *La macchina del visibile*. – Firenze: La casa Usher, 1983.

ным положением, сословной принадлежностью зрителей и т. д.). Исследование структуры общества, прогнозирование возможных тенденций его развития предполагает проведение статистических исследований.

- Кино как *средство массовой коммуникации* вызывает интерес разнообразных изданий: одни из них восхваляют позитивные качества кино, а другие видят в нем происки дьявола. Однако все признают риск поверхностного подхода к кино и бесконтрольной демонстрации кинофильмов.

В «электронной деревне», в которой все мы живем, в условиях дефицита непосредственного человеческого общения изменился процесс познания: известной, познанной является только вещь отображенная, и подлинной информацией становится само коммуникативное средство⁵².

Анализ информационного послания с точки зрения не содержания, а способа локализации передаваемых данных показывает, что информация взаимодействует с органами чувств человека, провоцируя нечто вроде сомнамбулизма. СМИ словно вылепливают наши умы, проводя своеобразный «массаж»⁵³. Этот психический «массаж», осуществляемый в сфере познания, приводит к созданию искаженного образа мира и нас самих. Восприятие искажается в силу преобладания технологии над органами чувств, что влечет

⁵² 37 Концепция М. Мак-Люэна /M. McLuhan/. *Cli strumenti del comunicare* – Milano: Garzanti, 1986.

⁵³ 38 MacLuhan M., Fiore Q. *Il medium e il massaggio*. – Milano: Feltrinelli, 1968.

за собой опустошающие общество последствия. Распространение виртуальной реальности говорит о необходимости педагогики образа: ответственный подход к пониманию образа следует прививать с детства как в школе, так и в семье.

г) Кино и семиотика (семиология)

Корни семиотики (семиологии) восходят к лингвистике и антропологии. Семиотика – это наука о знаках, изучающая, в том числе, их функционирование в социальной жизни. К моменту возникновения семиотики кино уже рассматривалось в качестве знака, а язык был предметом научных дебатов. Ученые осознавали необходимость строгого методологического подхода, поэтому семиотика превозносит научное познание, идентифицируя себя с самой научностью.

Если кино представляет собой язык, то необходимо уточнить значение терминов «кино» и «фильм», поскольку их различие аналогично выявляемому в разговорном языке между словами *Langue* (система, норма языка) и *Parole* (слово как индивидуальное действие говорящего). Термин «фильм» относится к отдельным кинокартинам, а термины «кино» и «кинематографический» охватывают весь феномен, анализируемый с социологической, психологической, экономической точек зрения.⁵⁴

Внимательный анализ показывает, что кино не обладает

⁵⁴ 39 См. работы Ф. Соссюра (F. De Saussure). См. также Metz C. *Language et cinema*. – Paris: Larousse, 1977.

системой, подобной языковой, и является не столько языком, сколько речью, то есть завершенным, спонтанным и универсальным дискурсом. Каждый фильм содержит смысловые элементы, выбираемые на основе значения, которое необходимо передать⁵⁵. Таким образом, одно и то же явление может быть выражено кинематографическим языком множеством способов в зависимости от смысла, чувства или атмосферы, которые предполагается передать. Это свойство кино делает его «вдвойне выразительным средством».

Итак, кинематографическая речь по-своему организована, опирается на своеобразную грамматику фильма, обладает своей обстоятельной синтагматикой (кинематографическим синтаксисом повествования фильма), подразделяющей кино на определенное количество автономных сегментов⁵⁶.

Значение речи и реального смысла, содержащегося в ней, определяется образом и его применением. Образ не является специфическим кодом только кино. Он относится и к другим видам творчества, но приобретает некоторые особенности благодаря движению, возможному лишь в киноискус-

⁵⁵ 40 Лингвистика различает два аспекта речи: *денотативный* соответствует буквальному смыслу вещи (к примеру, дерево остается деревом как для русского, так и для японца); *коннотативным* часто именуется «глубокий смысл» или «атмосфера» (дерево показывается и преподносится так, что вызывает особенное впечатление). См. Hjelmslev H. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. – Torino: Einaudi, 1968.

⁵⁶ 41 К. Метц выделяет шесть синтагм языка: сцена, частота, синтагмы искажающая, описательная, частотная и автономный план. См. Metz C. *Semiologia del cinema*. – Milano: Garzanti, 1972.

стве. Движение создает у зрителя впечатление реальности, поскольку делает предметы пространственными и телесными⁵⁷. Различные исследования, анализы, классификации, доказывающие языковую сущность кино, в конце концов натолкнулись на собственные пределы. Лингвистический подход неоправданно сблизил кино с литературной речью, выветив недостаточность методологической строгости для исчерпывающего объяснения феномена кино.

Нововведения несколько иного подхода, объединяющего семиотику и психологию, будут описаны в следующей части.

Теории, рассматривающие фильм в ракурсе определенной области исследований

Данные теории разрабатывают феноменальный аспект кино, в котором затрагивается определенная проблематика, ставятся дискуссионные вопросы. Их отличает прямота исследовательского подхода, поскольку кино непосредственно анализируется в специфическом контексте культуры или определенной проблемы. Интерес к фильму вызван, главным образом, его темой, в обсуждении которой принимают участие различные специалисты, деятели культуры, очевидцы представленных в фильме событий.

Основные характеристики этих теорий:

- конкретность исследований кино и их прикладной характер;

⁵⁷ 42 См. Metz C. *Semiologia del cinema*. Op. cit.

- участие в обсуждении более широкого круга специалистов в данной области, а также свидетелей показанных в кинофильме или подобных им событий;
- приоритет специфичности: вычленяется тема, подлежащая обсуждению.

Области дискуссий:

- *Текстуальное и ментальное измерения фильма*

Появление так называемой «второй семиотики»⁵⁸ преобразует интерес к фильму: он начинает рассматриваться как текст, то есть как упорядоченная структура звуковых и визуальных знаков. Кинофильм подвергается тщательному *текстуальному анализу* с целью проследить его структуру и смысл. Исследование обращается к повествовательному измерению кино, то есть изучает сюжет, выделяя события, действия, происходящие изменения и способ изложения истории.

Считается, что не существует принципиального различия между механизмами создания фильма и функционирования естественного языка, поскольку «аудиовизуальное представление» выстраивается и воспринимается подобно тому, как конструируется и интерпретируется вербальная фраза. Утверждается, что лингвистические структуры и процессы соответствуют ментальным, отчего кино необходимо изу-

⁵⁸ 43 Открыто о второй семиотике говорит Р. Барт. См. Barthes R. *Le troisieme sens* // *Chaires du cinema*, 1970, p. 222.

чать с помощью *генеративно-трансформационной лингвистики*⁵⁹.

Субкультуры и идентичность женщины

Кино позволяет выявить и обсудить существующие в обществе субкультуры, например молодежную или этническую, или же познакомиться с культурой, отличной от нашей, с иным образом жизни, позаимствовать что-то для себя (в этом отношении кино приближается к исследованиям семиотики, антропологии и статистики).

*Феминистские теории*⁶⁰

Эти теории, представляя мир женщины в кино, подчеркивают противоестественность женского образа, второстепенное положение женщины на экране, выделяют фиксированные стереотипы, характеризующие ее поведение, и тем самым стимулируют осмысление того влияния, которому подвергается женщина в процессе созидания собственной идентичности.

Кино и политика

Если раньше онтологические теории стремились установить природу кино, обращаясь к политической канве филь-

⁵⁹ 44 См. Хомский Н. *Аспекты теории синтаксиса*. – М., 1972.

⁶⁰ 45 См. Mellen J. *Women and their sexuality in the New film*. – New-York: Horizon, 1973.

ма, то сейчас предпринимаются попытки выявить роль кино в обличении политических ситуаций как орудия борьбы, как поля битвы противостоящих сил. Желая постичь политические последствия кинофильма, теории и критические концепции сами обретают политический заряд.

Кино и искусство

Кино, будучи «седьмой музой» и «единственным искусством, рожденным в капиталистическую эпоху», рассматривается в данной области исследования исключительно как произведение искусства. Проводится анализ свойств и качеств, которые утверждают кино в артистической сфере. Художественный фильм отличается от иной кинопродукции используемым языком, а также затрагиваемыми темами и формами своего потребления. Обладая способностью передавать или обнаруживать нечто – «либо совершенно новое, либо до недавнего времени сокрытое», кино отождествляется со всем, что отличается от заурядного и обыкновенного.⁶¹

Многие признают, что кино может служить диалогу или обсуждению актуальных важнейших проблем (насилие, наркотики, расизм, отчуждение от общества и т. д.). Осуществляются разного рода инициативы, проводятся обзоры и «круглые столы», впрочем, так и не достигающие своей цели – воспитания общества. Обычно речь сводится лишь к обличению ситуации, а проблема остается нерешенной.

⁶¹ 46 См. Andrew D. *Film in the Aura of the Art*. – Princeton University Press, 1984.

Заключение

Задача данного раздела – синтезировать наиболее значительные достижения крупных ученых, которые интуитивно уловили отношения, связывающие кино, человека и общество. Большая часть этих догадок не получила дальнейшего развития, а остальная утонула в бесплодных обсуждениях. Фактически осмысление кино ведется сегодня в отрыве от экзистенциальной реальности, которую оно затрагивает и будоражит.

Психоанализ и психология с их предпосылкой непознаваемости бессознательного, социология и семиотика, превозносящие внешний для человека познавательный инструмент, схематизирующие и загоняющие в рамки классификаций самого человека, современная психотерапия, использующая специфические средства, не имея при этом четкого представления о том, куда она сама движется, – все эти науки так и не раскрыли предмета своего исследования, поэтому человек по-прежнему остается «незнакомцем» для самого себя.

На пороге третьего тысячелетия, когда кажется, что технология одолела интуицию и креативность человека, актуально обращение к науке, способной проникнуть в человеческую суть, восстановить смысл существования человека и рационально привести его к самосознанию и самореализации.

Синемалогия продвигается по совершенно новой дороге благодаря собственным критериям прочтения, анализа и вмешательства в фактическую данность любого человека и, следовательно, любого фильма. Открытие *онто Ин-се, семантического поля и монитора отклонения*⁶²⁴⁷ позволило постичь сущность кино и, вместе с тем, использовать его как инструмент познания, служащего эволюции индивида и общества.

Если бы ученые, упомянутые выше, располагали знанием этих критериев, то, несомненно, проводили бы свои исследования иначе, дабы современная кинематография служила человеку, а не поставляла шизофреническую информацию.

В своей методологической полноте синемалогия оказывает оздоравливающее воздействие на человека, восполняя фрагментарность вышеприведенных теорий. Дальнейшее исследование обнаружит присутствие уже известных нам теоретических составляющих как на трех уровнях применения синемалогии, так и в трех характеристиках ее процесса: отталкиваясь от *онтологического реализма образа*, синемалогия берет на вооружение *научную методологию*, которая применяется, помимо всего прочего, и для разрешения специфических проблем в определенной области. Этот путь приводит к очевидности первой характеристики (реализма образа) как генезиса *экзистенциального реализма*.

⁶² 47 Подробнее о данных критериях и их применении см. Менегетти А. *Учебник по онтопсихологии*. Указ. соч.

Следовательно, кино как выражение индивидуального, коллективного и расового бессознательного становится, благодаря синемалогии, возможностью и средством выявления, анализа и осознания психических процессов, подспудно присутствующих в каждом фильме как в зеркале жизни.

1.2. Психосемиология кино

Семиология (от греч. *σημα* – «знак») означает изучение знака, точнее говоря, признака предмета или явления. Все семиологические исследования оказались несостоятельными в том, что по самому своему определению они намеревались познать. Исследователи осознали, что знак не исчерпывается самим собой, а отсылает нас к чему-то другому, существует «для». Семиотика, по крайней мере в своих стремлениях, нацелена на специфический поиск смысла, основания.

Поскольку существование феноменально, знак неизбежен для постижения смысла или того обозначаемого, которое делает возможным все значения. Но познание такого рода невозможно, если знак исследуется в самом себе как абсолютная объективность⁶³. Существование – это магма связей

⁶³ 48 Выше уже было сказано, что требование объективности научного языка родилось исключительно по причине проекции экзистенциальной шизофрении в культуре. Фактически, все существующее – от природы до животных, от человека до космических тел – не является абсолютно изолированным. Другими словами, я определяю существование иностранности, исходя из собственной субъективности. Следовательно, я никогда не смогу познать другого или то, что лишь

и отношений, и каждая индивидуация является в ней самостоятельным центром.

Семиологический подход к кинофильму предполагает прежде всего определение объекта изучения. Вот почему столько усилий было потрачено на выяснение того, что нужно принять за единицу изучаемого материала – образный ряд, кадр, сцену. Поднимался вопрос о том, стоит ли заниматься только образами или же необходимо принять во внимание и текст, звук, то есть компоненты разного рода, в своей совокупности формирующие фильм как проективную копию.

Размышляя таким образом, можно понять, что семиология не столько изучает знак, сколько пытается чисто описательно классифицировать знаки⁶⁴. Выстроены специфические языки, созданы коды и подкоды, схемы, перифразы, метафоры и символы, но то, что провокационно «подмигивает» нам в знаке, осталось недостижимым.

Рассмотрение фильма в качестве онейрической проекции бессознательного мира режиссера, сопровождающееся применением типичных для фрейдистской и лакановской психологии способов исследования, конечно, психологиче-

кажется другим, как внешний объект сам по себе, но только в той мере, в какой он существует «для меня».

⁶⁴ 49 Сама дискуссия по поводу использования терминов – «семиотика» или «семиология» – является не более чем словесно-логическими ухищрениями, и, тем самым, не только не преодолевает границы проблемы, но и служит примером того, как не следует осмысливать реальность.

ски усложняет семиотический дискурс, но, по сути, остается лишь благим намерением, поскольку обсуждение фильма в терминах конденсации, сдвига, метафоры и т. д. основывается на предпосылке существования бессознательной реальности человека. Поэтому, если кино признается продуктом внутреннего и по самому своему определению бессознательного мира человека, то само оно остается неясным знаком. Кроме того, семиолог применяет к кино критерии анализа онейрической деятельности, исходя из параллелей, проводимых между сновидением и кинокартиной, но не приписывает при этом фильму реального психологического значения.

Очевидно, что психическая деятельность и фильм считаются совершенно не сводимыми друг к другу, и до тех пор, пока мы остаемся в этих пределах, понимание фильма невозможно.

Действие в своей исходной данности является исключительно психическим, знак же — лишь «осадок» действия, и активен именно как таковой. Итак, существование феноменально, и человеческая феноменология специфицируется внутри него. В определенном смысле человек — явление в самом себе: он предстает одновременно как сущность и как феномен. Чувственное восприятие и рефлексия являются модальностями, на основе которых выстраивается экзистенциальная история.

Одна и та же реальность может быть пережита различным образом — через ощущение, эмоцию, мысль, образ. Но ка-

ков бы ни был способ постижения реальности, изначальной точкой отсчета является действие-жизнь. Мы привыкли не придавать особого значения душевному состоянию человека, его эмоциям, мыслям или воображению, но каждое из этих внутренних явлений укоренено в реальности. Следовательно, знак – это действие, пусть и смещенное, дифференцированное, опосредствованное. Теперь становится понятным, почему исследование знака в рамках объективной логики ни к чему не приводит, бесконечно отсылая нас к другому знаку. Но если я знаю то, что этот знак обозначает, «знаком чего он является», мне известна также истина, заключенная в знаке.

Если постичь реальность, стоящую за знаком, то семиотическая проблема просто не возникнет: она существует в силу непонятой реальности, встает перед человеком, который переживает себя как феномен, отщепленный от собственного смысла жизни. И тогда знак становится враждебным, проблематичным, а человек видится непознаваемым и окутанным тайной.

Напротив, онтопсихологическое исследование установило, что именно от Ин-се берет свое начало всякий феномен, и, тем самым, в каждой отдельной индивидуации совершается вечная игра бытия. *Образ – это форма, в которой существо-человек отражает себя в качестве феномена, себя узнает.* Следовательно, момент рефлексии является модальностью, посредством которой происходит преодоление

дисконтинуума феноменов и возвращение к субъективной идентичности. Эйдетические способности психики являются тем формальным началом, которое лежит в основе всей внутриспсихической феноменологии – сновидениях, фантазиях, воображении, мышлении.

В качестве психической функции «Я» представляется не чем иным, как динамической точкой рефлексии. Будучи отражением экзистенциального действия, «Я» является историческим опосредованием между Ин-се и действием, между Ин-се и феноменом. В конечном счете психологическое «Я» – это феномен⁵⁰⁶⁵.

Принимая во внимание вышесказанное, мы видим, что рассмотрение фильма как онейрической проекции режиссера принимает совсем иную окраску. Кинематографический образ предстает в качестве точного формообразования психического действия и может быть без труда прочитан с помощью кода, интерпретирующего язык бессознательного. Это так, поскольку все происходящее в человеке не может быть недоступно ему самому.

Фактически, человек живет, не зная себя и стремясь отыскать всеми возможными способами смысл собственного по-

⁶⁵ 50 Возможность имагогики – интроспективного метода, разработанного онтопсихологией, определяется обращением к эйдетической специфике индивидуализированной психики на стадии, предвещающей рефлексии сознательного психологического «Я». Инструмент имагогики описан в книге Менегетти А. *Образ и бессознательное. Учебное пособие по интерпретации образов и сновидений*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2018.

явления на свет, всего своего исторического существования. Человек создан именно для того, чтобы познать себя, наслаждаться своей уникальностью в абсолютной идентичности, но превращается в пленника знака, абсолютизирует знаковую фрагментарность, вместо того чтобы отражать себя собственным умом.

В результате длительного, тщательного исследования было обнаружено присутствие в человеческой психике инородного начала, чуждого человеческому существу. Эта чужеродность вклинивается между проприоцептивной основой и рефлексией эгоцептивного синтеза и своим действием искажает информацию о реальной данности. Тем самым рефлексивный процесс фильтруется и фиксируется на механической логике и лишается точности. Человек знает себя не таким, каков он есть, а уже искаженным чужеродной манипуляцией.

Это отчуждение воздействует на психическую деятельность именно на стадии рефлексии. Поскольку механическое начало отделяет синтетическую деятельность сознания от Ин-се, человек вынужден довольствоваться тем, что пропускает чуждый ему фильтр.

Потеряв тотальное видение, человек оказался в рабстве у знака и, как в платоновском мифе, верит, что тени, спроецированные на стене пещеры, и есть реальный мир⁵¹⁶⁶.

⁶⁶ 51 Только в этом случае тень проецируется не реальностью, а механизмом, экспроприирующим сокровенность человека. См. Менегетти А. *Монитор отклонения в человеческой психике*. Указ. соч.; а также Менегетти А. *Монитор от-*

Используя семиотические термины, можно сказать, что обозначаемое и знак не соответствуют друг другу, поскольку опосредованы чужеродным вмешательством, что и вызывает непонимание знака, расхождение между сознанием и реальностью, точную информацию о которой дает только семантическое поле. Образ играет роль стартера: побуждает действовать, но не служит жизненному метаболизму, потому что не рожден от жизненной потребности.

Расщепленный человек может породить только расщепление, отчуждение. Поскольку знак, в свою очередь, активен, *человеческая коммуникация превращается в момент распространения шизофренической инфекции*, взаимообмен навязчивыми идеями и маниями.

Кино выявляет «фальшь» психического вложения, запущенного образами решетчатого механизма. Точно так же, как образы фильма, не будучи реальными, вызывают соматические ощущения, эмотивную вовлеченность, так и в самом человеке чуждые формулы поляризуют его лучшие силы, отнимают у него жизнь.

Уже много сказано и написано по поводу притягательности кино.

Большинство кинокритиков и семиологов согласно с предположением о том, что кино нравится в силу реальности производимого им впечатления. Данная гипотеза говорит о том, что кино – хороший суррогат реальности, ее, возможно,

лучшая имитация, создаваемая высокой технологией.

Но почему имитация привлекает больше, чем сама реальность, вплоть до того, что человек начинает отдавать предпочтение именно суррогату? Истину человека можно найти только в нем самом. Исследуя, я обнаруживаю, что человек не знает, кто он, а то, что он знает о себе, – неправда. Человек – господин воображаемого мира, но то, что он воображает, – не его. Он живет среди имитаций, фальши, несуществующих чудовищ, в то время как является хозяином несметных богатств.

1.3. Контакт с культурой кино

Несомненно, «кино – это самое распространенное и самое могущественное в мире средство коммуникации. Правильно созданный фильм предоставляет широкое пространство для эмоций: японская публика должна реагировать в те же моменты, что и индийская. Фильм обходит весь мир, и его образ остается неприкосновенным, даже при посредственном качестве воспроизведения. Показывается *ваша* [кинематографиста] работа; вы защищены, и вас понимают во всем мире»⁶⁷. Так выразился А. Хичкок в своем многочасовом интервью Ф. Трюффо.

Это происходит потому, что каждый фильм в соответствии с феноменологией наших систем коммуникации *отоб-*

⁶⁷ 52 Truffaut F. *Il cinema secondo Hitchcock*. – Parma: Pratiche Ed., 1978, p.273.

ражает кинематический комплекс человеческого бессознательного. Уже длительное время ведутся интенсивные исследования относительного синтаксиса невербальных языков, непосредственно обусловленных кинетической эмотивностью тела. Многие сказано по поводу естественной эффективности таких языков, известны стремления к распознаванию смысла невербальной «речи» – в различных культурах – через поведение тела и его взаимодействие с другими телами, через расположение тела в пространстве. Невербальные языки рассматриваются как иррациональные, и после нахождения базовых структур невербальных «высказываний» совершаются попытки их сведения к понятным разуму формам⁶⁸.

«Образ» в своей тройственной реальности *кинетики*, *проксемики* и *интерактивности* сам по себе является экзистенциальным действием, и для того, чтобы его понять, необходимо осознать организмическое бессознательное. Каждый современный человек способен постичь какое бы то ни было вербальное или невербальное сообщение только в заданных собственной рациональностью рамках. Вспомнив о том, что каждый сектор рациональности обусловлен психическими комплексами (которые конструируют без ведома субъекта всю сферу его решений) и организмическим бессознательным, несложно сделать вывод о степени объ-

⁶⁸ 53 Существует множество литературы по данному вопросу. Панорамный обзор различных исследований и концепций на итальянском языке изложен в книге Argyle M. *Il corpo ed il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*. – Bologna: Zanichelli, 1978.

ективности наших рассудочных определений. В любом случае, всеми признаваема убедительность кинетико-проксемической, невербальной информации: «В той мере, в какой человек ограничен рациональностью, он подчинен невербальным посланиям»⁶⁹.

Фильм представляет собой, главным образом, спектакль, лучше других зрелищ показывающий реальность человека в момент кризиса и «выздоровления». Фильм – это *мизофреническое знание человеческой реальности*, получаемое прежде ее осознания. Под сенью фильма выживает дискурс инстинктов и комплексов, отлученный от действующей в открытую воли. Психотический процесс фильма, отражающий потребности и обязанности, указывает на потерю критического чувства.

Фильм – это образотворческая абстракция конкретной данности, утраченной личностью и обнаруживаемой только в индивидуальном бессознательном. Зрители связаны друг с другом необратимым отношением к зрелищу, которое лишь поддерживает их взаимную изоляцию. Фильм объединяет разобщенное, которое, однако, таковым при этом и остается⁷⁰.

Фильм принадлежит к измерениям знакового и символического, поэтому он не отображает завершенное действие, но «... подобно слову, позволяет уловить в вещах только бук-

⁶⁹ 54 Там же, с. 154.

⁷⁰ 55 Debord G. *La società dello spettacolo*. – Bari: De Donato, 1978.

вы, определяющие относительную ситуацию»⁷¹. Любая экзистенциальная семиотика является внешней коммуникацией внутренней функции – долженствования быть. Образ никогда не преподносится сам по себе, но всегда в соединительном или тематическом отношении.

Образ, особенно в фильме, представляет собой гештальт всего движения с точки зрения индивидуации и не существует вне двигательной ситуации. Видеть или слышать означает движение, а это и есть кино – отражение движения в соответствующей системе отсчета.

Кино⁷² является не только социальным фактом, но и *обозначающим дискурсом, локализуемым в психических процессах человеческого бессознательного*. В самом деле, кино, будучи многогранным феноменом, относящимся к истории, эстетике, педагогике, искусству, музыке, нравам и т. д., вынужденно привлекает внимание психологии и социологии, обуславливая формирование специфической дисциплины, изучающей кино, – «фильмологии».

Переход от психологии к психоанализу был неизбежен, что подтверждается проведенными исследованиями⁷³. Кроме того, семиологическая тотальность кино подверглась многообразной гиперкритической фильтрации. В данной ра-

⁷¹ 56 Bataille G. *Critica dell'occhio*. – Firenze: Guarraldi, 1972.

⁷² 57 Понятия «кино» и «фильм» употребляются здесь как равнозначные.

⁷³ 58 См. труды Метца К., особенно (итал. изд.) *Linguaggio e cinema / Язык и кино* (1977), *La signficanza del cinema / Значение кино* (1975), Bompiani, Milano.

боте не рассматриваются детали теории кино, дабы полнее представить оригинальный метод синемалогии.

Впрочем, с появлением лингвистического неопозитивизма и лингвистического структурализма семиология распространилась настолько, что может рассматриваться как междисциплинарная наука современной эпохи. Всеобъемлющий характер семиологии обусловлен тем, что вся экзистенция есть знак или слово Бытия.

Всестороннее исследование фильма как зеркала жизни, культуры или способа существования отражено в ряде замечательных работ Метца, Ельмслева и в критической антологии А. Косты⁷⁴.

Жан Ренуар как-то сказал, что «...жизнь — это кино»⁷⁵. Можно добавить, что в кино показана жизнь и понять кино может только тот, кто понимает жизнь. Все вышеперечисленные работы специалистов в области кино объединяет странная глубинная любовь к нему, не допускающая даже поверхностной, отстраненной критичности. Точно так же автобиографии различных кинодеятелей, их стыдливость в рассказе о себе и своих произведениях практически подтверждают

⁷⁴ 59 Hielmslev L. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, op. cit.; *La stratificazione del linguaggio*, in Heilmann L., Rigotti E. *La linguistica, aspetti e problemi*. — Bologna: Pi Mulino, 1975. Кроме уже приведенных работ данного автора см. Metz. C. *Semiologia del cinema*, op. cit.; Costa A. (a cura di). *Semiologia, lessico, lettura del film // Attraverso il cinema*. — Milano: Longanesi, 1978, p.323–325.

⁷⁵ 60 Renoir J. *La vita e cinema. Tutti gli scritti 1926–1971* — Milano: Longanesi, 1978.

гипотезу о том, что фильм является таковым в той мере, в какой идентифицирует, отображает нечто сокрытое и едва уловимое. Можно также заметить, что актеры и режиссеры не отличаются в своей частной жизни той же свободой нравов, которую, казалось бы, беззастенчиво выражают на съемочной площадке. Большинство из них погрязло в ситуациях, носящих характер если не латентной шизофрении, то, по крайней мере, невроза.

Атмосфера фанатичного увлечения «звездами», мистицизм, окружающие кинематографический мир, напоминают сакральные аспекты искусства, религии, поклонения авторитетам, поскольку и кино является посредником могущественных динамик. *Фильм никогда не является провокационным предвосхищением действительности, но проявляет то, что уже устоялось в субрациональном контексте.* Почитание людьми завораживающего их кино имеет ту же природу, что и преклонение перед глубиной человеческих чувств.

Глава вторая

Образ

2.1. Метафизика образа

Индивидуация – это место действия силы онто Ин-се человека. Это феномен, в котором идентифицируется ноумен. «Бытие в себе» не опосредуется, не мыслит, не эволюционирует, оно просто есть. Однако бесконечная возможность отражения является только одним из моментов, в которых бытие решает стать действием, в коем оно отражает себя как образ¹⁷⁶.

Способность человека к порождению образов, его близость образам обусловлена эйдетической^{77} функцией. Следовательно, образ позволяет нам понять происходящее внут-*

⁷⁶ 1 Онтопсихологическое исследование выделило пять уровней образа: чувственно-видимый (примитивное повторение реальности); рефлексивный или психологический; образ сферы бессознательного (охватывает фантазию, онейрическую реальность (или реальность сновидений), искусство); метафизический образ (мир форм, регулирующих существование человека) и образы, пока не ставшие человеческими. Подробнее см. Менегетти А. *Образ как алфавит энергии*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2018.

⁷⁷ Эйдетическая функция (от греч. *eidos* – вид, образ, образец) – способность к воспроизведению в памяти представлений предметов со всеми их деталями при отсутствии их воздействия на органы чувств. *Прим. ред.*

ри нас: образ, уловленный в своем исходном проявлении, будучи непосредственным отражением действия, является прямым посредником Ин-се, которое находится в становлении. *Ин-се жизни есть психика, и в своей функции представляет собой действие, которое самоотражается в своем исполнении, или эйдетическое действие.*

Образ ценен как игра «здесь и сейчас», ничего не отнимающая и ничего не добавляющая к тому, чем человек уже является. Человек находится в процессе бесконечного рождения, и каждая его мысль, образ или действие представляют собой возможность осознания⁷⁸. Онтопсихологические исследования показали, что в самом человеке существуют предел, ошибка, отстраняющие его от своего смысла-судьбы.

Поскольку существование есть эманация Бытия, то образ рождается от одного из бесконечных модусов единого акта, который в силу собственной самоочевидности может играть бесконечными модусами видения себя, самоотражения. Как человеческие существа, мы являемся одним из таких модусов. Приведу пример: каждый из нас может обратиться к своему опыту и понаблюдать за своими образами и идеями. Идеи истинны настолько, насколько точно очерчивают действие, из которого проистекают. Каждый образ или идея обладает своей идентичностью, но имеет смысл, только если

⁷⁸ 2 Сознание — это момент «со-бытия», в котором и образ также умирает, пре-
существляясь в то запредельное, которое всегда присутствует в своей феномено-
логической данности. Человек — это сознающее себя слово целого.

реализует субъекта, их порождающего. Каждый образ определяет полагающего его человека и не может быть увиден в отрыве от того, кто устанавливает значение данного образа или идеи. Майстер Экхарт утверждал: «Образ есть в своем образце, и образец есть в своем образе (...), следовательно, образ и образец – одно. (...) Единое порождает не подобное, а единое и идентичное себе самому»⁷⁹.

Каждый образ в момент своего возникновения хорош и точно отражает реальность. Но в нас допущена возможность искажения, потому что образ, в реальности являющийся вторичным актом Бытия, совпадает с саморефлексией Бытия в действии (эйдетическая функция или множественный потенциал рефлексивных модусов Бытия), что позволяет предпочесть образ самому Бытию.

В качестве образа, оторванного благодаря монитору отклонения от породившей его целостности, человек теряет смысл жизни, становится заблудшим, движимым исключительно к своему концу. Человек, будучи феноменом Бытия, есть ничто, если становится феноменом нереальным или искаженным.

Существование становится действием и затем отражает

⁷⁹ 3 См. Экхарт М. *Вечное рождение. Haec est vita aeterna.* – Milano: Prediche, Mondadori, 1995. Точно так же различные образные представления, фотографии человека не только похожи на него, но ему идентичны. Несмотря на это, если одна из этих фотографий взялась бы претендовать на свое автономное, отделенное от человека существование, то стала бы пустым, бессодержательным, бессмысленным клочком бумаги.

самое себя⁴⁸⁰; будучи действием, оно может также помнить, отражать, то есть производить образы, которые, в свою очередь, затем сами порождают действия. Например, человек действует на основе собственного, запечатленного в памяти опыта; действия могут породить образы, которые станут основой для новых действий. Действие рождает образ, и образ рождает действие. То или иное эйдетическое поведение психики – это модули индивидуации, дающие идентичность единой непрерывности. Психика едина и может разворачиваться как смысл или как форма (действие или символ). В момент отражения может произойти внедрение деформирующей решетки, фиксирующей один образ, один диапозитив, способный вызвать действие, подобное компьютерному вирусу.

Единственный критерий реальности и истины – это субъективность «здесь и сейчас». Субъективность и есть максимальная объективность⁵⁸¹. Но такая субъективность прису-

⁸⁰ 4 «Эйдетический» (от греч. εἶδος – образ) – отражение действия.

⁸¹ 5 Через субъективность познающего достигается объективность Бытия. Следовательно, субъективность – это средство, приводящее познающего к Бытию. См. Менегетти А. Введение // *ОнтоАрт. Ин-се Искусства*. – М.: БФ «Онтопсихология», 2010. Одна из крупнейших ошибок современной науки состоит как раз в предпочтении объекта в качестве критерия объективности. Однако необходимо помнить, что субъект (от лат. *sub-iactum* – расположенный под) – это то, что находится под, за объектом и дает ему основание. Принятие объекта за критерий точности означает потерю его значения, а также шизофреническое постижение мира вещей.

ща только зрелому человеку, тому, кто не оторван от своей внутренней истины, не отделен от организмической реальности. В противном случае человек выражает себя вовне, проецируя свое внутреннее отчуждение, обрекающее его на бессмысленность, на отчаяние. И в результате такой человек привносит в мир образы разрушения и смерти.

Известно, что человек не знает себя, что мир неизвестен человеку. Для того чтобы изгнать свою экзистенциальную тоску, избавиться от последствий внутренней шизофрении, человек создал верования, догмы, законы, идеологию, религии. Но боль и неуверенность остаются, высшие точки человеческого сознания опутаны злом, а самореализация сослана в рай, куда человек потерял дорогу и попадет туда в лучшем случае только после смерти. Человек ностальгически чувствует то, что ему близко, но недоступно и невозможно, поскольку удалено в мир, непохожий на него.

2.2. Мнемический след

Все действующее внутри нас – это образ; лишь только образ – след индивидуального опыта – способен вызвать ощущения, органические и эмотивные изменения. Все зарегистрированное, сфотографированное, классифицированное, запрограммированное способно спровоцировать смещения квантов бессознательного и впоследствии проявляться всякий раз, когда сознание не поспевает за Ин-се.

Мнемические следы – это громадный каталог всего запомнившегося и воспринятого. Его данные, воспринимаемые сознанием как нечто хаотичное, но в действительности следующие точному программированию бессознательного, активизируются в «Я», которое вынуждено с ними соотносываться. Следовательно, вторичный процесс мотивируется не инстинктивным организмическим началом, а серией всплывающих образов, задаваемых в виде программы. «Я» принимает за реальность то, что совершенно оторвано от его первичной функции. Иными словами, *сопротивление равносильно совокупности образов мнемического следа, навязчиво повторяющихся в уме субъекта* и не исполняющих при этом функции реалистического и эгоического приспособления к среде. Выражаясь точнее, совокупность осевших мнемических следов формирует ядро, которое играет роль постоянного искажителя, вклинившегося между инстинктом (или первичной мотивацией) и сознанием. Поэтому сопротивление сигнализирует о защитной реакции организмического и психического «Я», одолеваемого тем, что ему чуждо. Следовательно, субъект, оторванный от собственного Ин-се, вынужден занимать ошибочную позицию, давать неверный ответ там, где в однозначном вот-бытии присутствует его априорная неповторимость.

Каждый образ включает в себя не только установленные безобидные отношения или к чему-то отсылающие формы, но и происходящие смещения энергии, вариации энергетиче-

ческого поля, слабые или сильные потрясения сознания, которое начинает разлагаться в шизофренической или психосоматической патологии. Психическая энергия инстинкта, запрещенного и заблокированного в чуждом сегменте, кружится в навязчивом танце, не достигая цели. До «Я» доходит не импульс, а наваждение этой закупоренной энергии, что вызывает страх. Эмоция, или запрещенный энергетический квант, выбрасывается впустую.

В этом случае образ, вместо того чтобы быть функцией реальности для «Я», возрождает установки прошлого, причем всегда во вред человеку. Энергия, отклоненная от своей первоизданной функции, идет на информирование социальных терминалов, данные с которых собирает «Сверх-Я», утверждая таким образом свою власть. Различные уровни социального «Сверх-Я», в свою очередь, программируются для поддержания в человеке состояния тоски и страха.

Мнемический след, искаженный вследствие действия индивидуальных комплексов, и есть то, что в онтопсихологии именуется монитором отклонения, или деформирующей решеткой.

При экзистенциальной шизофрении единственным критерием для установления соответствия между первичными и вторичными процессами на основе пропорций внутренне присущей человеку точности является критерий организмический⁸²⁶.

⁸²⁶ 6 «Организмическое» – введенный онтопсихологической школой термин.

Каждый из нас обладает организмическим сознанием, которое реагирует на все внешние и внутренние отношения, однако только некоторые из поступающих данных доходят до сознания, но и они не соответствуют результатам естественного проприоцептивного синтеза. Что должно служить критерием отбора входящей информации? Очевидность психотерапевтического исследования доказывает, что *отбор настоящего производят приобретенные в прошлом комплексы*. У каждого индивида – свое особое прошлое, но все мы несем в себе структуру, которая фиксирует нас на опыте первых лет жизни. В эти годы среда задает свободной индивидуации порядок ментального кода, становясь посредником структуры, устанавливающей различные комплексные модели. Таким образом, отбор производится системой деформирующей решетки, оперирующей на клеточном уровне рецептивной системы. В процесс опосредования сознанием организмического целого внедряется селективное реле, которое предопределяет порядок и форму поступающих в сознание данных, выстраивая их иерархию и обуславливая возможные ответы. Задаваемая иерархия предусматривает единообразие мыслей, идей, схематизм морали, навязчивых образов, верований.

При каждом афферентном стимуле решетка автоматизи-

Имеется в виду целостное осознание органического акта. Указывает на присутствие онто Ин-се в органике человека. Подробнее см. Менегетти А. Висцеротоническое // *Учебник по мелодистике*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2018.

чески вводит в действие уже прожитую ситуацию-решение, нефункциональную более для индивида в его актуальной данности. Деформирующая решетка вмещивается, полагая себя разумом сознания и задавая фиксированное действие, отчего широчайшая зона психики становится неосознаваемой, бессознательной. Субъективная реальность индивида отсекается и замещается образами, которые провоцируют навязчивую идею и условно-рефлекторное действие.

Запечатление первичной сцены, сформировавшее мнемический след, избирательно подходит ко всякому новому событию как к запускающей, воспроизводящей себя причине. Впоследствии из разрастающихся мнемических образов формируется ситуация-образ, или ситуация-стартер. Следовательно, эмоция, вкладываемая в образ объекта, заполняет субъекта и фиксирует его. Тот, кто воспринимает знак, тем самым активизирует значения, следуя тематическим предпочтениям семантического поля. Энергия образов (например кинофильма) непосредственно передается получателю-зрителю, который, в свою очередь, наполняет энергией воспринятые образы⁸³⁷.

⁸³ 7 В книге «Форма и техника фильма» С. Эйзенштейн пишет: «Задуманный автором образ становится сущностью образа, рождающегося в зрителе (...) Сила монтажа заключается как раз в том, чтобы привлечь эмоции и рефлексию зрителя (...) Каждый зритель – по-своему, согласно своему опыту, собственной фантазии, цепочке своих психических ассоциаций... – создает себе, в сопровождении подсказываемого автором представления, тот образ, который и приводит его к пониманию и усвоению того, что и хотел выразить автор».

Активизированный мнемический образ провоцирует эмоции, внимание, ощущения... и все впустую. Мнемический след может активизироваться и без внешнего символа; зафиксированные образы способны ожить в любой момент. Мы замечаем это лишь тогда, когда обнаруживаем явно неуместное, не соответствующее организмической и исторической реальности поведение. Мнемический след оказывается деформирующей реальность призмой; он пользуется образами для того, чтобы призвать жизнь, направить ее в русло предустановленного извне.

Зритель заполняется образами-стартерами, опережающими всякую логику и индивидуальное решение, а значит, претерпевает процесс эгоического разрушения, испытывает агрессию, страх, эмоции, побуждающие к преждевременной растрате себя.

Естественно, если спросить зрителей: «Как же так получается?», – большинство ответит: «Потому что фильм очень увлекательный, хорошо снят, в общем, замечательный!».

В зависимости от индивидуальных особенностей и чувствительности подобное можно наблюдать и в театре, и в художественной галерее: вся эстетическая сфера охвачена данным феноменом.

Если знак не соответствует реальной динамике жизни, то восприятие его значения всегда ведет к отчуждению.

Итак, образы – это носители реальности, но они – не вся реальность; реальность говорит через образы, но пре-

бывает всегда за пределами феномена. Образ исполняет позитивную функцию, когда становится точным посредником между первичной мотивацией и сознанием, не приводя «Я» к абсолютизации какого-то одного кода; иными словами, когда образ являет собой совершенное соответствие между априорным «Я» и «Я» историческим. Образ становится негативным, когда превращается в абсолютизированный код «Я», отчужденного от собственного Ин-се. При этом всякая функция реальности опосредуется не инстинктом, а образом, выступающим в роли уводящей в сторону интерференции. Предпочитаемые образы скрываются за идеальным «Сверх-Я», или социальной этикой. У человека без мифов нет идеалов, и его единственная этика заключается в собственном самополагании в качестве онтического действия; такой человек не может противостоять самому себе, поскольку он постоянно, каждый миг обновляется.

2.3. Образ и бессознательное

Существование бессознательного в человеке означает упущенную возможность осознания основ собственного бытия и служит доказательством произошедшего в нем раскола. Допустить то, что человек не осознает самое себя, – значит подтвердить его ограниченность, негодность.

Бессознательного в себе и для себя не существует; оно – лишь результат незнания человеком себя самого. *Бессозна-*

тельное человека есть Ин-се, которое не осознается «Я». Признание этого факта уже немаловажно. Человек должен всесторонне исследовать себя, отталкиваясь от своего «здесь и сейчас». И однажды, когда он перестанет отгораживаться от полноты существования, прекратив абсолютизировать только один параметр реальности (например, разум) в ущерб всем остальным (о коих свидетельствуют мечты, фантазии, болезни, парапсихические явления), бессознательное исчезнет, а человек обнаружит себя как «Я», осознающее Ин-се своего существования как начальную, высшую точку, из которой и начинает прорасти индивидуация.

Представление о потерянном рае присутствует во всех религиях, мифологиях и космогониях. Между «Я» и Ин-се внедрилась и укрепилась деформирующая решетка, замутняющая прозрачность человека. Это и есть причина, по которой человек, полагаясь лишь на логику разума, никогда не постигнет истину, не обретет здоровье: его разум уже опутан пустыми образами. Монитор отклонения, или деформирующая решетка, вклинивается между информацией организмического (экстероцептивной и проприоцептивной чувствительностью) и сознательным «Я», манипулируя именно эгоцептивным и рациональным его аспектами⁸⁴. Образ абсолютизируется в ущерб Ин-се.

⁸⁴ 8 О трех базовых уровнях человеческого познания см. Менегетти А. Тормозящая решетка между первичным процессом восприятия и сознанием // *Учебник по онтопсихологии*. Указ. соч., а также Менегетти А. *Монитор отклонения в человеческой психике*. Указ. соч.

Решетка внедряется как диапозитив, как фиксированная форма, которая, будучи для человека бессодержательной и чуждой его природе, тем не менее начинает действовать при каждом движении психоорганики и выдает скоропалительный ответ, нефункциональный для организмического Инсе. В результате человек утрачивает объективное восприятие реальности, а сознание перестает точно отражать объективную данность.

Итак, наш разум используется чуждым механизмом, тогда как образ может точно указать путь возвращения к себе, поскольку он в любом случае представляет собой следствие тотального «действия в себе». Сфера образов свободна от чуждого вмешательства и способна указать исследователю-онтопсихологу как на ошибку, так и на выход из создавшейся ситуации⁸⁵.

Кроме того, как уже говорилось выше, всякое наше знание, как и самые глубины нашего сознания, есть образ. Когда я формализую свою мысль, вывожу ее через разветвления философской диалектики или облакаю в определенные математические символы – это всегда образ. Мои реакция, речь, манера держаться есть образ, то есть действие, которое совершается во мне, выражает и утверждает себя через ме-

⁸⁵ 9 О критериях интерпретации образов фантазии и сновидений см. Менегетти А. *Образ и бессознательное*. Указ. соч.

ня⁸⁶. Мы всегда имеем дело с миром, который представляет собой символ, слово, знак, то, что способно отразиться в нас, в нас сказаться.

2.4. Искусство

Убежищем расщепленного сознания стало искусство, позволяющее воплотить в реальность мир фантазии, воображения, иррационального, даже явный абсурд. Посредством искусства человек выражает то, к чему принуждается изнутри, даже если он сам не понимает созданного. В искусстве нет места рассудку, художник открывает истину неосознанно. В наше время искусство почти всегда шизофренически представляет болезнь, расписываясь в собственной ограниченности. Признание искусства обителью абсурда, невозможного, необъяснимого, превознесение его как высшей социальной ценности говорит лишь о принятии и подтверждении пределов человека, более того, о тайном наслаждении ими. То же можно сказать и о кинофильме: как произведение искусства, он указывает на то, что человек безоглядно поддается необъяснимому «почему».

Художник, свободный от уз рациональности, выражает латентную шизофрению, облакая в форму кодирующие символы посредством знаков-негативов, на которые ориентируется эгоическое сознание. Художник, будучи проявлением

⁸⁶ 10 Термин «образ» происходит от лат. *in me ago* – действую в себе.

высшей чувствительности в обществе, отображает его упадок и существование зла в человеческой реальности.

Точно так же и кинофильм является экспозицией шизофренической жизни и, будучи понятым, указывает на ошибку, на базовый комплекс человеческого бессознательного. Искусство становится восхваляемой обществом сублимацией, управляемой чуждым механизмом и, соответственно, выражает и превозносит философию машины⁸⁷. Философия жизни ради смерти прослеживается во многих нашумевших фильмах: она ускоряет конец, представляя его как единственную, даже возвышенную, возможность-цель, которая облекается в форму прекрасного, героического, духовного. Создается впечатление, что *человек любит знак, который придает ему значимость*, но при этом закабляет его, лишая индивидуальности.

Онтопсихологическая методология позволяет субъекту раскрыть в себе творца, наполняющего смыслом собственные действия и выстраивающего мир собственных ценностей.

Если человек отталкивается от простого и очевидного факта своего существования и своей ценности, если всесторонне исследует себя, не пренебрегая никакими, пусть даже и кажущимися бессмысленными, мелочами своего суще-

⁸⁷ 11 О документальном подтверждении оперативности чужеродного механизма в так называемом современном искусстве (фотографии) см. *Immagini. Foto pratica*. N 320, luglio-settembre, 1999.

ствования, тогда он способен восстановить действие жизни, в котором он есть.

Каждый образ – это таинство, несущее в себе реальность. Постигнутый символ становится действенной непосредственностью реальности. Символ – это посредник между человеком и Ин-се всего существующего. Жизнь преподносит себя через свои конфигурации; мы сами являемся образами существования. Следовательно, человек за один только миг своей целостности вновь обретает тотальное знание.

Это делает человека победителем в социальной игре, ее хозяином, способным всегда осознавать значение происходящего и понимающим, что за каждой видимостью улыбается бытие, извечно спасенное. Став онтическим сознанием, человек идентифицируется с единым, с силой, которая струится, возвращаясь к вечному ликованию в первоначале.

С первого мига своего существования человек обладает такой возможностью, и она стоит того, чтобы ее заслужить любой ценой.

2.5. Миф

Миф – это тоже образ, система коммуникации, которая становится инструментом социального контроля, главным образом, по двум причинам:

- 1) он всегда располагается в сфере трансцендентной и от-

того недостижимой;

2) является кратчайшим путем убеждения: произошедший однажды контакт с мифическим образом нелегко прекратить.

Бином «недостижимость – непрекращаемость» восстанавливает момент экспроприации психической энергии человека, которая остается привязанной к стереотипному образу, навязчиво повторяющемуся внутри проприоцептивной системы. Всякая реальность, увиденная сквозь деформирующую призму мифического кода, всегда приводит к отчуждению, поскольку такой код располагается между первичной энергией и сознанием, приобретая, тем самым, свою ценность и качество первичной функции.

Поэзия и изобразительное искусство восстанавливают мифы. Художник всегда стремится к преодолению реальности, отправляясь на поиски реальности мифической как единственно подлинной. Фактически, он предлагает новые коды образов, сублимируя собственное бессилие перед лицом «реальности в себе» и давая начало очередному отчуждению.

Каждый крупный художник всегда искал в искусстве самораскрытие абсолюта. Именно это чаяние, обусловленное недостатком сознания, позволяет внедриться механическому обману мифа, эксплуатирующего ту часть человека, которая обращена к тотальности, к трансцендентности, к абсолюту, так или иначе испытываемым человеком, но пока им не

достигнутым. Таким образом, нереализованная ноуменальность кодифицируется извне и становится сублимированной патологией, превращаясь в образ, противоречащий человеку.

Обладающий точным видением сущности реальности не замечает мифа вовсе, но отслеживает его через воспоминания собственного, уже преодоленного комплексуального прошлого или же через вопиющие проявления мифов в других людях.

Образ и миф в кино всегда неразлучны: в эмотивной динамике, которую улавливает зритель, символ идентифицирует миф, пережитый режиссером и самим зрителем, то есть определенную идеологическую, аффективную систему, систему моральных и прочих ценностей.

Миф не обладает собственной силой – ему ее придает проекция зрителя, стремящегося заполнить пустоту своего существования: миф заряжается странным магнетизмом, поляризующим психическую энергию. Проблема заключается в следующем: *насколько жизненной является функция образа*, вызывающего тревогу, оживление, эмоцию? Наблюдая за реакцией зрителя на фильмы определенного типа, можно заметить, что эмоциональный выброс провоцирует снижение уровня психической энергии, выгодное чуждому механизму.

Образ, предстающий как миф, – это отрицание жизни, но таковым он становится не сам по себе: образ несет от-

рицание жизни лишь постольку, поскольку приводит к постоянному восстановлению бинама «вина – надежда», то есть пробуждает претензию на спасение другим человеком, совершающим нечто вне нас самих. Следовательно, образ-миф обещает человеку фальшивую возможность быть замещенным в собственном исключительном долженствовании – быть. Напротив, крушение всякого мифа, составляющее аутоктиз⁸⁸сознания, не только аннулирует вину, но и делает ненужным спасение, поскольку истинное «Я» уже спасено.

⁸⁸ 12 Аутоктиз – исторический процесс совершения ряда экзистенциальных выборов, из которых складывается эволюция и личностная ситуация. См. Менегетти А. *Тезаурус. Словарь онтопсихологических терминов*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2020.

Глава третья

Театр

3.1. Психология театра

Театр возник на основе структуры, порождаемой биологической природой индивида, – сновидения и инстинкта представления.

Самый первый театр, разыгрываемый в каждом из нас, – это сновидение. Вот почему мы любим мир театра: мы сами являемся образами, живем в образе, мыслим образами.

Эмоциональные, мыслительные, рефлексивные процессы изначально являются действием. Но мы улавливаем лишь некоторые черты этого обширнейшего жизненного действия – те, которые нам удастся идентифицировать, прочесть.

Театр – это представление процесса, уже организованного природной интенциональностью в разумном субъекте. *Сновидение есть не что иное, как режиссура, актеры, декорации, канва сценария всякого спектакля человеческой жизни.*

Амфитеатры, возникшие в Греции и распространившиеся затем по всему миру благодаря римской цивилизации, строились исключительно для проведения спектаклей. Театральное действо выражало психологию, мифологию, мораль всего народа: в театре освещались определенные события и

мотивации человеческих поступков. Участие в организации и исполнении театрального действия рассматривалось как высшее проявление культуры, сознательности и демонстрация возможности предвидеть будущее.

«Театр» (theatron от греческого theos – бог и trecho – течь, струиться) означает «как Бог струится и проявляется, каким Бог предстает перед народом»; theos содержит корень the-, составляющий также и tiethmi (полагать, устанавливать), следовательно, theos означает «тот, кто устанавливает». Кроме того, слово «театр» может быть возведено к anthr (человек) и означать «бог человека», «как бог действует в человеке». Вот почему подобные представления зовутся театром: в этом термине сливаются истоки человека и истоки Бога – все те, кто принимал участие в театральном действии, присутствовал при проявлении божественной психологии, то есть соучаствовал в излиянии Бога в сердце человека. Театр обучал катарсису и обновлению: завязкой театрального представления служила жизненная человеческая ситуация, которая затем выносилась на суд Божий. То есть человек совершал действие, а Бог вмешивался для того, чтобы это действие оценить.

В театре пластически выражалось социальное действие большего или меньшего масштаба.

Пафосный язык великих трагедий Эсхила, полный сильнейших эмоций, был призван учить человека внимательно к себе, потому что присутствие индивида в

его «здесь и сейчас» уже было задано Богом, и человек, пренебрегший глубинным совершенством собственной природы, самим Богом и устранялся. В сущности, великие создатели трагедий воспитывали человека с помощью театра. Театр древних римлян также был великолепен, а пьесы гениального Плавта могли бы пользоваться успехом и сегодня благодаря своей актуальности.

Театр раскрывает динамические процессы, действующие в человеке без его ведома, а представление разворачивается через установленный код (язык, сцену, жесты, движения актеров). Поэтому послание, заключенное в постановке, несет точную информацию об интенциональности, понятную тем, кто способен его расшифровать. Театральное представление рождается как ритуал, мистерия, приобретая затем форму трагедии, драмы. Изначально мистерии пластически выражали появление божества в акте искупления вины: в ритуале человек пытался изгнать зло⁸⁹. Мистерияльные ритуалы обладают катарсической функцией, пытаются привлечь самих участников к преодолению зла ради сближения с Богом.

Трагедия показывает, что ошибки человека приводят к карме. Великая греческая трагедия рассказывает о несчастьях, однако учит, что к беде неизменно приводит несоответствие человека фундаментальному проекту – его онто Ин-се.

⁸⁹ 1 Экзорцизм (ит. *esorcismo* от лат. *ex coercere*) означает «освободить от принуждения, от тоски».

Катарсис означает прежде всего очищение, то есть устранение последствий греха. Необходимо достичь уровня чистой, тотальной возможности самих себя. Например, в области экономики прежде чем сделать вклад, нужно расплатиться с долгами. Таким образом, греческая трагедия учит, что Бог свершает возмездие для того, чтобы в человеке произошел катарсис. В ОнтоАрте⁹⁰ речь идет о большем: необходим не только катарсис, но и достижение *атараксии*, то есть высшей независимости от всех вещей и эмоций, свободной функциональности логического «Я» по отношению к онто Ин-се – и тогда вдохновение рождается от Ин-се, явленного в бытии индивида. В противном случае любое так называемое художественное произведение становится проекцией комплексов, болезни художника, общества в целом и порождает еще большую болезнь.

Несмотря на эволюцию театра, приведшую к появлению кино и телевидения, катарсическая функция остается целью всякой художественной формы выражения.

Шекспир, Расин, Алфьери, все основатели европейского театра порождены метафизическим измерением. Великие художники черпают вдохновение не в людях, политике или культуре, а в онтовидении, в трансцендентности Бога или, напротив, в том, как Бог воплощается, помогает или раз-

⁹⁰ ОнтоАрт – искусство, которое рождается из глубин Бытия; придание конкретного облика тому, что объединяет истину, красоту и действие в непрерывном творении. см. Менегетти А. *Тезаурус*. Указ. соч., с. 133; а также Менегетти А. *ОнтоАрт. Ин-се Искусства*. Указ. соч. Прим. ред.

рушает. В истоках восточного театра также прослеживается возвышение священного над человеческим. Итак, классический театр в основном изображает то, что одобрено монитором отклонения и выгодно социальному «Сверх-Я».

В силу внутренней логики бессознательного и фактически действующего тематического отбора комплексов и стереотипов вся театральная тематика вынуждена обращаться к сценарию «Сверх-Я», то есть к внешним моделям поведения, лишаящим человека возможности непосредственного взаимодействия с бытием.

Феноменология комплексов и психической патологии неизменна и стандартизована, следовательно, ее можно обнаружить в каждой фазе существования индивида и предсказать все ее дальнейшие проявления. Говоря театральным языком, комплексы – это сценарии, по которым живут люди. Люди считают себя их авторами, а на самом деле являются лишь ничего не ведающими актерами-исполнителями. Это – трагические сценарии, неизменно завершающиеся поражением человека; все те же неудачные жизненные сценарии представлены и в театре.

Театр не должен быть только зеркалом жизни. Мы хотим видеть театр живым, демонстрирующим сложность и диалектику повседневного бытия, умеющим отражать реальность бессознательного. Театр должен косвенно указывать на возможную альтернативу, делая главным действующим лицом онто Ин-се, а не комплексы и рефлексивную матрицу.

3.2. Психотея

Термин «психотея»⁹¹ означает представление психической деятельности, демонстрацию того, как действует психика. *Психотея* – это сценическая театральная постановка проекции психики в окружающей среде, цель которой – продемонстрировать зрителям линию поведения комплекса для ее устранения. Это возможность увидеть на театральной сцене за небольшой промежуток времени то, как психический процесс превращается в спектакль, феноменологию.

Онтопсихология выходит за рамки культурных и психологических достижений – от греческого театра до психодрамы Морено – и, пользуясь собственным критерием истины, провоцирует через сцену конкретное развлечение и вовлечение, подготовленное умелой режиссурой: зная стартеры эмоций и следующие за ними программы характерного поведения, несложно создать как коммерческий фильм, так и серьезную театральную постановку интроспективного характера, побуждающую к аналитическому катарсису и актеров, и зрителей.

Онтопсихологический подход состоит в нахождении психических причин, обуславливающих феноменологии чело-

⁹¹ 2 От греч. *ψυχή* – дуновение, душа, психика и т. д.; *θεάομαι* – проявлять, открыто проявлять; *ρέω* – течь, струиться; *άνήρ, άνδρός* – человек. Сценическое представление течения психики. См. Менегетти А. *Психотея*. – М.: НФ «Антонио Менегетти», 2016.

века. Применяя это знание к театру, можно выбранный театральный эпизод привести в соответствие с реальностью, а не с проекцией. Перед лицом любой реальности – будь то чтение, память, проекция, комплекс – мы должны уметь изобретать множественные возможности, другие ситуации.

С онтопсихологической точки зрения, понимание реальности наделяет нас свободой импровизации, дает возможность привносить в сценарий любые изменения. Следовательно, искусство живо не повторением воспоминаний, а соответствием актуальности и человеку. К сожалению, все известное нам искусство представляет собой воспроизведение маленькой картинки, задаваемой деформирующей решеткой. Напротив, великое искусство рождается не памятью, а онто Ин-се субъекта.

Описание психотеи

Психотея – это редукция в сценическое действие поведенческих моделей и структур психического действия. Отличаясь как от театра, так и от психодрамы, психотея заключается в научном анализе психической интенциональности субъекта, основываясь на занимаемой им позиции в рамках психотеи. Психотея отличается от всех других театральных форм, потому что проводится с помощью онтопсихологической методики исследования и вмешательства. Это применение некоторых онтопсихологических способов критического осмысления сценографии.

В сущности, в участнике провоцируется более или менее стереотипное поведение, опознаваемое через код прочтения, который используется в данной среде. «Код прочтения среды» – это способность понимания, характерная для данной публики. Коды необходимо определить заранее: нельзя провести психотею, не зная особенностей конкретного культурного контекста.

В психотее проявляется психическая интенциональность, бессознательное, которое вступает в действие, претерпевает определенные изменения и переводится в явные поступки, оставаясь при этом непонятым самим актером. Субъект исполняет действие с твердым убеждением, что полностью следует заданной роли и даже не подозревает о существовании ошибочных психических структур. Поэтому при проведении психотеи через сценическое действие прочитывается непригодная для субъекта структура поведения. Вначале особое внимание уделяется теме постановки, дабы обеспечить максимальное самораскрытие исполнителей в роли; затем проводится анализ психической деятельности. В фокус берется определенное поведение и устанавливается психическая причинность, порождающая его.

Кроме того, семантическое поле, создающееся и раскрывающееся на сцене, не является реальностью: оно подделывается монитором отклонения. Это своеобразная форма побуждения, любопытства, влечения, стимулируемая монитором отклонения в соответствии со специфическим стерео-

типом субъекта. Если бы активизировалось объективное органическое семантическое поле, то субъект тотчас бы понял, что семантика на сцене лишена смысла. *Органическое семантическое поле возникает, если субъект взаимодействует с реальностью.* Монитор отклонения, комплекс, образ, тип культуры, напротив, срабатывают необоснованно, без мотивации.

Каждый день мы играем в театр: наше сознание – это театр. Мы обладаем двумя зеркалами – зеркалом сознания (мы мыслим и рационально рассуждаем) и зеркалом бессознательного (мы видим сны). *Сновидение – это театр бессознательного:* каждый из нас ночью ходит в театр, но не понимает зрелища, не улавливает сути драмы. Мы сами – режиссер, драматург, композитор, актер и жертва в одном лице, но все-таки наш собственный театр нам непонятен.

Психотея рождается как свободное проявление бессознательного в театральной форме под бдительным и сознательным руководством ведущего. Этот инструмент онтопсихологии используется для выявления стратегии, с помощью которой комплексы и естественные импульсы отдельных ее участников проводят свой тематический отбор.

Итак, целью психотеи является активизация стереотипа в субъекте или субъектах вне контакта с исторической средой. В психотее главными действующими лицами становятся стереотипы бессознательного каждого из присутствующих: активизируя стереотип, психотея заставляет работать тема-

тический отбор комплексов, но не обеспечивает при этом контакта со средой, с реальностью. Иными словами, участник психотеи в определенный момент сталкивается с тем, что возникшая ситуация пуста, нефункциональна для него самого.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.