

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Королева Евгения Владимировна

## ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ ДВОЙНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КИНО

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»  
Профиль «Кино и видео»

Научный руководитель:

Савченкова Нина Михайловна  
доктор философских наук,  
доцент, профессор

Санкт-Петербург  
2018

## **Оглавление:**

Введение.....	1
Глава 1: Двойник в мифологии, литературе и культуре.....	5
Глава 2: Психоаналитическая концепция двойничества и двойник в кино... 26	
Ранк, Фрейд, Долар.	
2.1. Двойничество в психоанализе.....	26
2.2.Создание двойника на киноэкране: общие конвенции.....	37
Глава 3: Философия двойника в кино.....	56
3.1 Диалектика раба и господина: борьба за признание.....	56
3.2.Двойничество и опыт любви.....	61
3.3 Философский двойник на киноэкране: общие конвенции.....	66
Заключение.....	79
Список литературы.....	82
Фильмография.....	87

## ВВЕДЕНИЕ

Мотив двойничества представляет собой сложный и многогранный феномен, который требует пристального внимания. С самых древних времен люди интересовались вторым Я, и давали ему разные имена. Под двойником подразумевалась и душа человека, и его тень, и изображение и т. д. Вся эта вариативность древних времен обрела некую форму в литературных произведениях XIX столетия, когда в период романтизма возродился интерес к мистическому, с которым всегда ассоциировался двойник. В дальнейшем культура народов и в частности мифы и литература были базисом для его создания в кинематографе.

С теоретической точки зрения, психоанализ проявил живой интерес к двойнику как психическому конструкту. Изучая сновидения, эта наука не могла обойти стороной такое искусство как кино, сеансы которого напоминают сны наяву. Таким образом, именно психоанализ стал первой призмой, через которую началось рассмотрение двойника на киноэкране. Самый ранний пример подобного анализа присутствует в книге О. Ранка «Двойник», где автор обращает свое внимание на фильм «Пражский студент» (1913) Пауля Вернера. Доминирующее положение психоанализа как единственной стратегии изучения мотива двойничества с тех пор прочно укрепилась в научных кругах. Однако, данный феномен не сводим к одному способу рассмотрения. Его сущность глубока и вариативна в своих проявлениях в результате чего, сводя анализ к одной лишь психоаналитической теории, невозможно в полной мере раскрыть проявления мотива двойничества на киноэкране.

Альтернативой психоанализу может послужить философия. Она обратилась к двойнику еще в начале XIX века в связи с исследованиями Гегеля в области самосознания. Однако данная теория не берется в расчет при анализе современных киноработ. Феномен двойничества, который зритель

наблюдает на экране, может быть даже не идентифицирован как таковой ввиду того, что учитывается лишь психоаналитическая теория. Таким образом, представление о двойнике оказывается однобоким.

Мотив двойничества не потерял свою актуальность со временем, но, наоборот, переживает сейчас подъем своей популярности в кругах режиссеров. Следовательно, важно рассматривать его с разных точек зрения. В данном случае предлагается уделить особое внимание философской концепции двойника. Данное исследование имеет значение, потому как привносит новизну в исследованную многими тему. Оно будет полезно не только теоретикам и практикам в сфере кино, но и преподавателям философии и психоанализа, которые попытаются объяснить запутанные теории ученикам.

В данной работе теоретической базой для определения сущности двойника в психоанализе использованы труды О. Ранка, З.Фрейда и М. Долара. За основу философской концепции двойничества взяты тексты Г.В.Ф. Гегеля, А.Кожева и Ж.-П. Сартра. Непосредственно о двойнике в кино писали несколько авторов (Мазин В.А, Барстоун Д., Фонсека Т. и т.д.), но все они обращались к психоаналитической стратегии рассмотрения двойничества. О возможности рассмотрения двойника с точки зрения философии, упоминается лишь мельком в статье Андраде П., в связи с фильмом К. Кесьлевского «Двойная жизнь Вероники» (1991). Итак, мотив двойничества в кино разработан лишь в перспективе психоанализа, но не в перспективе философии.

Объектом данного исследования стали фильмы:

- «Черный лебедь», реж. Д. Аронофски, 2010
- «Машинист», реж. Б. Андресен, 2004
- «Двойная жизнь Вероники», реж. К. Кесьлевский, 1991
- «Слуга», реж. Д. Лоузи, 1963

Предметом данной работы является мотив двойничества. Гипотеза такова, что в мотиве двойничества можно выделить два типа его репрезентации,

которые соответствуют психоаналитической либо философской концепции. Цель же состоит в том, чтобы разработать стратегии исследования мотива двойничества в кино.

Для достижения поставленной цели планируется выполнить следующие задачи:

1. Изложить психоаналитическую концепцию двойника и соотнести ее с тем, что показывают на экране режиссеры.
2. Изложить философскую концепцию двойника и провести параллели с фильмами, обращающимися к ней.
3. На основе проанализированных фильмов сделать вывод относительно специфики мотива двойничества на экране с точки зрения каждой теории.

Работа состоит из трех глав. Первая знакомит с традицией мотива двойничества в исторической перспективе. В ней прослеживается его тесная связь с обыденной культурой народов, с их мифами и литературой (преимущественно использован материал литературы периода немецкого романтизма). Обозначен узел между психоанализом и кинематографом, а так же интерес обоих к двойнику.

Во второй главе излагается психоаналитическая теория двойника. На ее основе производится анализ двух показательных фильмов «Черный лебедь» и «Машинист». В результате проступают черты, характерные для репрезентации мотива двойничества на киноэкране в перспективе психоанализа.

В третьей главе аналогично предыдущей осуществляется представление философской теории. Для анализа выбраны также два фильма «Слуга» и «Двойная жизнь Вероники». На их основе проявляются основные особенности показа мотива двойничества с философской точки зрения.

## ГЛАВА 1

### Двойник в мифологии, литературе и культуре.

Феномен двойничества возник в глубокой древности и имеет тесную связь с мифологией, суевериями и обрядами разных народов. Они в свою очередь согласовывались с дуальной структурой древнего мира, которая являлась подходящим способом его упорядочивания. В архаических обществах человек рассматривал окружающий мир как пространство противопоставленных друг другу признаков и явлений (правое и левое, день и ночь, мужское и женское). Достаточно вспомнить китайский космогенез с появлением из хаоса двух начал или же духов: Инь и Ян.\* Оппозиция двух начал выражена в лице противопоставленных друг другу богов в греческой и римской мифологиях, когда один повелевает царством небесным (Зевс или Юпитер), а другой царством подземным (Аид или Плутон). Помимо этого существовал в древнеримской мифологии бог начала и конца, прошлого и будущего, входов и выходов по имени Янус. Он изображался с двумя лицами, обращенными в разные стороны, что выражало его покровительство над полярными явлениями. «Дихотомическая природа сделала его первой двусторонней фигурой в литературной истории и как многие из более современных двойников, несмотря на тот факт, что две его головы обычно идентичны, Янус - это Бог, составленный из противоположностей».<sup>1</sup> Овидий в своем произведении «Фасты» пишет о нем так:

«Что же? Каким божеством назову тебя, Янус двуликий?

90 В Греции равных тебе не было вовсе божеств.

Ныне скажи, почему из богов у тебя лишь способность

---

\* В глубокой древности, когда еще не было ни неба, ни земли, мир представлял собой лишь мрачный, бесформенный хаос. И в этом мраке постепенно родились два больших духа Инь и Ян. Которые с огромным усилием начали упорядочивать мир. Впоследствии Инь и Ян разделились, и установили восемь главных направлений в пространстве. Дух Ян стал управлять небом, дух Инь - землею. (Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Наука, 1987. стр. 35)

<sup>1</sup> "His dichotomous nature made him the first two-sided single figure in literary history and like many of the more contemporary *Doppelgangers*, in spite of the fact that his two heads are usually identical, Janus is a god made of opposites." (перевод мой) Barnstone.D. A, ed. The Doppelgaenger. Bern, 2016. p. 5

Взоры вперед обращать, взором следить позади?» —

Так я тогда рассуждал, вопрошая божественный образ...

Блеском незримых лучей вдруг осветился чертог.

95 Янус явился святой, и увидел я образ чудесный:

Два я заметил лица, четверо пламенных глаз.

Замерло сердце в груди, мои волосы дыбом поднялись,

И ледящий проник холод до самых костей.<sup>2</sup>

Герой у Овидия испытывает чувство ужасающего благоговения перед Янусом не только как перед Богом, но и как перед тем, кто внушает страх своим видом. Он ввиду своей природы с одной стороны напоминает остальных Богов, имеющих человеческие лица, но также чудовище с двумя парами «пламенных глаз». Возможно, именно из изображения этого божества черпала вдохновение Джуан Роулинг при создании образа Воландеморта в первой части своей саги о Гарри Поттере. Противоречивость Януса, вписывается в бинарную концепцию древнего мира, в то же время, указывая на размышления человека о своей собственной психологической природе, пусть они и не употребляли подобных терминов. Стоит обратить внимание также на народы с племенным строем, потому как они ярко наследуют традиции древних.

Иванов в курсе лекций «Дуальные структуры антропологии» рассказывает про работы Золотарева Д.А., который в свою очередь «отмечает, что у меланезийских племен Новой Гвинеи противопоставляются правая сторона, связанная с миром, и левая сторона, связанная с военными функциями, и соответственно есть два вождя».<sup>3</sup> Они равны в своей позиции в племени, но совершают разные функции. «У народа Йоруба в Центральной Африке вождь племени является жрецом, но имеет двойника - башоруна, который заведует светской жизнью».<sup>4</sup> Таким образом, бинарная структура

---

2 Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. стр. 128

3 Иванов В. В. Дуальные структуры в антропологии, М. 2010. стр. 110

4 Там же, стр. 119.

космоса, переносится на социальное устройство человеческого общества.

Подобное распределение обязанностей как у племен Новой Гвинеи или народа Йоруба соотносится с близнечными мифами, существующими во многих культурах. «В мифологии далекого острова Пасхи существует история о первых его поселенцах. Это были два брата близнеца соперничающие друг с другом, за право господства на его территории».<sup>5</sup> Аналогичная история произошла на Апеннинском полуострове. Там Ромул и Рем, выжившие благодаря волчице, не смогли договориться о месте основания нового города, в результате чего первый убил последнего. В определенных местах света рождение близнецов считалось недобрый знак. «У некоторых африканских племен есть запреты, наложенные на близнецов: они не могут есть мясо соответствующего животного, которое в древности рассматривалось как тотемное».<sup>6</sup> Так же табу распространялись на определенные действия членов племени, связанных кровным родством с близнецами.<sup>7</sup> Разные исследователи уделяли внимание данному явлению и приходили к разным выводам. По словам Тэрнера, близнецество для многих африканских племен «представляет собой парадоксальное положение, при котором физически двойственное – структурно едино, а мистически единое – эмпирически двойственно».<sup>8</sup> Л.Я. Штернберг же считает, что рождение двойни, где бы оно ни имело место, – это исключительное явление.<sup>9</sup> Согласно Тайво Оруене, в племени Йоруба наоборот верили, что близнецы имеют божественное происхождение и обладают сверхспособностями. Помимо этого считалось, что они обладают одной душой на двоих и после смерти одного другой не может жить с половиной души.<sup>10</sup> Само же понятие души как таковой можно трактовать в качестве наличия двойника. Отто Ранк в своей книге «Двойник» в связи с гомеровским пониманием сущности человека

---

5 Иванов В. В. Дуальные структуры в антропологии, М.: 2010, стр. 112.

6 Там же.

7 Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М., 2006. стр. 671

8 Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. стр.136-137

9 Абрамян Л.А. Человек и его двойник (к вопросу близнечного культа)// Некоторые вопросы изучения этнических аспектов культуры. М., 1977. стр.60

10 Oruene T. Magical Powers of Twins in the Socio-Religious Beliefs of the Yoruba, 1985. p. 209

пишет следующее: «Внутри живого, одушевленного человека живет чужак, его более слабый двойник, его второе я, его псوخе... которая обитает в мире снов».<sup>11</sup> Далее он проводит параллель с другими культурами, где так же существовал подобный двойник. Ранк лишь кратко упоминает о Ка у египтян, хотя я читаю нужным заострить внимание на этом, как сложном явлении, которое коррелирует с призрачностью кино.

В Древнем Египте также существовала система описания мира построенного дуальным образом. Египет состоит из двух частей – Верхнего и Нижнего, и фараон воплощает обе части, весь мир состоит из двух половин; боги Сет и Гор, или Хор, или Озирис и Гор находятся в символической вражде, которая может быть связана с древней дуальной мифологией.<sup>12</sup> Представление египтян о «Ка», своеобразном двойнике человека, согласно Иванову «служил дополнением к дуальной организации всего сущего»<sup>13</sup>. Такая точка зрения имеет место быть, но более подробно о процессе возникновения «Ка» написал доктор исторических наук А.О. Большаков. Он так объяснял технологию появления двойника: «Египтянин объективировал воспоминание, выносил его из головы вспоминающего субъекта в окружающий мир и превращал его из части психологического мира в часть мира окружающего, благо между двумя этими мирами сколько-нибудь четкой границы древний человек не проводил».<sup>14</sup> Таким образом, согласно автору «Ка» являлся не чем иным, как образом человека в памяти других людей, своеобразным следом. Он обладал зыбкой и эфемерной структурой, каким и является любое воспоминание. Древний египтянин дабы удержать его и сделать его более явным и отчетливым использовал изображение. Хотя двойник воспринимался как любая другая составляющая материального мира и являлся полной копией оригинала как индивида, между ними не ставился знак равно. После запечатления «Ка» в камне он теоретически мог

---

11 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр.106

12 Иванов В. В. Дуальные структуры в антропологии, М.: 2010. стр. 114-115

13 Там же. стр.115

14 Большаков А. О. Человек и его Двойник : Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Спб.: 2001. стр.61

существовать вечно, а именно настолько долго насколько живо было изображение. Именно поэтому в гробницах было несколько уровней защиты от не прошеных гостей, которые могли уничтожить всякую память о человеке. «В прошлом как индивидуальности для нас живут лишь те люди, о которых сохранились хотя бы минимальные сведения, т.е. с египетской точки зрения те, чьи Двойники были каким-либо образом зафиксированы; об остальных миллиардах мы знаем, что они должны были существовать, мы сознаем их историческую роль, но представляем их себе без индивидуальных характеристик...»<sup>15</sup> Таким образом, египетский гробничный культ являлся не чем иным, как культом двойника. «Ка» появлялся с рождением и теоретически был бессмертен, продлевая своим существованием память об оригинале. Феномен двойничества не окружался мистическим ужасом, а был свойством самого мира.

Как бы то ни было в египетской культуре, двойник вселяет опасения, потому как душа, с которой он сопоставлялся, изначально связывалась с понятием смерти. «Под душами понимались духи умерших, в большинстве случаев имеющие форму теней, – не случайно для обозначения мира мертвых у нас и сегодня существует выражение «царство теней»». <sup>16</sup> Иллюстрацию этого можно обнаружить в «Одиссее» Гомера. В произведении Одиссей спускается в подземное царство, дабы поговорить с предсказателем Тиресием. Там же он встречает свою мать, которая покончила с собой из-за известия о ложной смерти сына. Одиссей видит ее как летающую тень. Лосев пишет об этом так: «душа уже мыслится бестелесной (Одиссей поэтому не мог даже обнять свою мать, 204—208), тем не менее, эти души-тени оживают после принятия крови, получают дар речи и мышления и начинают помнить все свое прошлое». <sup>17</sup> Такой древний вариант двойника пусть и зыбок и эфемерен, но обладает всеми индивидуальными качествами живого

---

15 Большаков А. О. Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Спб.: 2001. стр. 111

16 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 107

17 Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. стр. 31

прототипа. Это сближает египетские и греческие представления. Такого не скажешь о бессловесной тени, которая представляет лишь темный силуэт человека. В своем монументальном труде Фрэзер рассказывает о множестве суеверий и традиций первобытных народов. В отношении тени он пишет: «Североамериканские индейцы-хидатса верят, что у всякого предмета природы есть свой дух или, точнее, тень».<sup>18</sup> В результате ее стараются оберегать, так как связь между ней и человеком представляется очень тесной. «Ведь если тень растоптали, ударили или укололи, наносится ущерб личности ее владельца, а если ее отделили от него вовсе (в возможность чего он верит), человек умирает».<sup>19</sup> Иногда преступления против тени даже карались смертной казнью. «На двух экваториальных островах: Амбоине и Улиасе, где в полдень предметы очень малы или совсем не отбрасывают тени, жители придерживаются правила в полдень не выходить из дому, так как воображают, что в противном случае они потеряют тень своей души».<sup>20</sup> Согласно все той же книге Фрэзера, тщательно заботятся о своей тени в Китае в период проведения похорон.<sup>21</sup> Интересно, что тени, не только были подвержены опасности, но и сами могли вызывать неприятности в определенных случаях. Источником бед становились тени некоторых людей: вдовцов, плакальщиков и женщин, в особенности тещи. «Рассказывают, что один австралийский абориген едва не умер от страха, когда узнал, что во время сна под деревом на его ноги упала тень тещи».<sup>22</sup> Так же о тени как о двойнике человека написано у Эдуара Тайлора в его книге «Первобытная

---

18 Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М., 2006. стр. 151

19 Там же, стр. 252

20 «Островитяне Мангаиа рассказывают о могучем воине Тукаитаве, чья мощь слабела и таяла вместе с длиной его тени. Утром, когда он отбрасывал самую длинную тень, наибольшей была и его сила, но по мере уменьшения тени к полудню шла на убыль и сила, пока в полдень не достигала своей низшей точки; затем сила возвращалась по мере того, как после полудня удлинялась тень. Некий герой раскрыл секрет силы Туайтавы и в полдень убил его». Там же, стр. 254

21 «Когда наступает время закрывать крышку гроба, большинство присутствующих, за исключением ближайших родственников, отступают на несколько шагов или даже выходят в другую комнату, так как бытует поверье, согласно которому человек, если его тень забили в гроб, подвергает опасности свое здоровье. А когда приходит срок опускать гроб в могилу, большая часть присутствующих удаляется на некоторое расстояние, чтобы тени не попали в могилу, и это не нанесло их владельцам вред» Там же, стр. 252

22 Там же, стр. 253

культура». «Туземцы островов Фиджи различают “темную душу” человека, или тень, которая идет в Аид, и его “светлую душу”, или отражение в воде и зеркале, которое остается там, где он умирает».<sup>23</sup> Таким образом, отражение было другим древним двойником человека. О нем тоже не мало упоминаний в различных источниках.

«Душа-отражение, будучи внешней по отношению к человеку, подвержена почти тем же опасностям, что и душа-тень. Зулус не станет смотреть в глубокую заводь, потому что, как ему чудится, в ней скрывается чудище, которое может унести его отражение, и тогда он пропал. Если человек увидел во сне свое отражение, греки считали это предзнаменованием смерти. Они боялись, что водные духи утащат отражение или душу под воду, оставив человека погибать».<sup>24</sup> В мифологии бамбара есть бог по имени Фаро, который наделил каждое существо двойником, находящимся в воде.<sup>25</sup> У племенных народов помимо отражений так же существовал страх перед портретами и фотографиями. У Фрэзера описано несколько случаев, когда туземцы отказывались передавать кому-либо свои изображения или же фотографироваться. Считалось, что фото и портреты могли быть использованы для причинения вреда человеку.<sup>26</sup>

Множество суеверий связано с таким магическим предметом как зеркало. Оно представляло собой знакомый мир, но не идентичный, ведь в отражении правое становилось левым и наоборот. Такое свойство отражения побуждало людей думать о мире Зазеркалья, идею о существовании которого позднее воплотил в своей сказке Льюис Кэрролл. «Разбить зеркало считается во всей Германии дурным знаком, предвещающим смерть, хотя смерть и была заменена на семь лет несчастья».<sup>27</sup> «Теперь мы, кроме того, можем объяснить широко распространенный обычай закрывать зеркала и поворачивать их к стене после того, как в доме кто-то умер. Опасаются, что душа человека в

---

23 Тайлор Э. Первобытная культура. Издательство политической литературы [Электронный ресурс]

24 Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М., 2006. стр. 255

25 Котляр Е.С. Фаро / Мифы народов мира под ред. Токарева. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. стр. 1024

26 Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М.: 2006. стр.256-257

27 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 111

виде отражения в зеркале может быть унесена духом покойного, который, как обычно верят, остается в доме вплоть до захоронения».<sup>28</sup> Самый знаменитый миф, содержащий в себе отражение – миф о Нарциссе, который влюбился в самого себя и погиб.<sup>29</sup> Несмотря на то, что существует несколько вариаций, суть остается одной – двойник был источником и наслаждения и смерти. Это противопоставление станет одним из основополагающих, если не основным для феномена двойничества с точки зрения психоанализа.

Далее особое развитие мотив двойничества получает в литературных сюжетах XVIII- XIX века. Не секрет, что многие имеют свои корни именно в мифологии или же в различных сказаниях и народных суевериях, которые были творчески переработаны авторами. Об этом свидетельствует ритуально-мифологическая школа в литературоведении, основной задачей которой была установка подобной связи. «Романтическая философия нач. 19 в. (Шеллинг и др.), придававшая мифу особое значение как прототипу художественного творчества, видела в мифологии необходимое условие и первичный материал для всякой поэзии».<sup>30</sup> Тема двойничества стала одной из центральных для многих авторов романтизма, особенно в немецких землях.

Начать стоит с Жана Поля Рихтера, который первым из романтиков (хотя в русском литературоведении этот писатель считается предшественником романтизма и относится к сентиментальному направлению) ввел термин «Doppelgänger» (двойник) в своем романе «Siebenkiis», опубликованном в 1796 году.<sup>31</sup> «В сносках автор пояснял, что двойники – это люди способные наблюдать сами себя. Под этим Жан Поль подразумевал две вещи: людей, что видели своего двойника идентичного физически, а так же людей, способных к саморефлексии, взгляду вовнутрь с

---

28 Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М.: 2006. стр. 255

29 Почитать о мифе подробнее можно тут: Ботвинник М.Я. Нарцисс/ Мифы народов мира под ред. Токарева. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. стр. 711

30 Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. /Мифы народов мира Литература и мифы. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. стр.599

31 Vardoulakis D. The Doppelgänger in Freud's "The 'Uncanny'" / SubStance, 2006. Vol. 35, No. 2, Iss. 110. p. 100

целью отчетливо себя увидеть».<sup>32</sup> В произведении у молодого адвоката Зибенкеза есть друг Лейбгебер, с которым он поменялся именами, из-за чего происходит постоянная путаница. Помимо этого, друг является двойником главного героя. Жизнь Зибенкеза катится под откос: денег нет, и отношения с женой не ладятся. Выход находится лишь в мнимой смерти, которую предлагает ему его друг. Она становится переломным моментом в жизни героя, после которого он вновь меняет свое имя, т.е. вновь обретает свое изначальное имя. По сути отношения Зибенкеза с Лейбгебером есть не что иное, как отношения со своим альтер эго. Сам Жан Поль описывал своих персонажей как одну душу разделенную на два.<sup>33</sup> «Во многих произведениях писателя свое выражение находит и проблема расщепления и проблема мультипликации я – ни один писатель до и после Жана Поля не посвящал этому вопросу столько внимания», – говорил в своей книге «Двойник» Отто Ранк.<sup>34</sup> Творчество Жан Поля оказало влияние на многих последующих немецких авторов и в частности Э.А. Гофмана.

Он, как никто другой, умел сочетать реальное и фантастическое в своих произведениях. В них мир раздваивался на действительное и вымышленное, как раздваивались его персонажи. Тема двойничества красной нитью проходит через все его творчество, затрагивая как его романы «Эликсиры сатаны» и «Житейские воззрения кота Мурра» так и небольшие рассказы. Автора мучал страх безумия. «Еще задолго до написания «Эликсиров сатаны» он сделал пометку в своем дневнике: «Приступ страха смерти: двойник» (6 января 1804)».<sup>35</sup> Не удивительно, что эта тема прослеживается во многих его произведениях.

Гофман написал «Историю о пропавшем отражении», где уже из самого названия понятно, о чем пойдет речь. Главный герой Эразм Шпикер,

---

32 “In a footnote to *Siebenkös* Jean Paul explained that *Doppelgänger*s were, “People who saw themselves.” By this Jean Paul meant two things: people who saw an identical physical double of themselves but also people who had the power of self-reflection, of looking inwards in order to see themselves clearly”. (перевод мой) Barnstone.D. A, ed. *The Doppelgänger*. Bern, 2016. p. 6

33 Там же.

34 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 46

35 Сафрански Р. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. стр.269

ненадолго решает покинуть свою жену и ребенка с целью отдохнуть в Италии. Там он знакомится с Джульеттой, которая демоническим образом пленила его. Не в силах совладать со страстью он убивает на балу своего соперника, поэтому вынужден уехать. Не подозревая об опасности, главный герой откликается на просьбу Джульетты оставить ей хотя бы его отражение, ведь оно лишь «иллюзорное мерцающее я» и ничего более. В тот же миг как он согласился «на глазах у Эразма его отражение, хоть сам он даже не шевельнулся, шагнуло из рамы в комнату, быстро скользнуло в объятия Джульетты и вдруг скрылось вместе с нею в каком-то таинственном странном тумане».<sup>36</sup> Однако после потери своего отражения он больше не может нормально существовать в человеческом обществе. Каждый, кто видит эту его неполноценность, отвергает героя. Даже его собственная семья не стала исключением. После, дабы помочь герою, внезапно появляется знахарь Дапертутто, давний спутник Джульетты. Он обещает вернуть ему возлюбленную и отражение, но для этого он должен убить своих жену и ребенка. Как бы сильно не было искушение дьявола, Шпикер отказался от сделки. По совету жены, которой открылась вся правда о случившемся с мужем в Италии, герой отправляется на поиски своего украденного отражения. Этот ранний рассказ Гофмана иллюстрирует значимость двойника, возникающего в зеркале. Он – тот другой, без которого жизнь становится неполноценной, лишенной различных общественных благ.

Натаниель Нортона посвятил целый небольшой рассказ единственно своему отражению в зеркале. Его он превратил в Мосье де Зеркалье – другого, что неотступно преследует его везде, обладая магией проходить сквозь стены и странной любовью к воде, в которой он без конца купается, оставаясь при этом сухим. Автор пишет: «Мосье столь безошибочно подделывается под меня, что я готов усомниться, кто же из нас двоих призрак, и подумать, что один – таинственный близнец другого и мы –

---

<sup>36</sup> Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. Минск: Navia Morionum, 1994. Т. 2. стр. 341

роковые двойники из повторяющих друг друга миров».<sup>37</sup> При том, что герой понимает свое сходство и указывает на это, он так же видит и различия между собой и Мосье де Зеркалье. Двойник – не абсолютная копия, но другой я.

В конце своего произведения о пропавшем отражении Гофман ссылается на героя романа Адельберта фон Шамиссо. «Однажды он [Эразм] повстречал небезызвестного Петера Шлемиля, который продал свою тень; они с ним чуть было не договорились составить компанию и путешествовать вместе: Эразм Шпикер отбрасывал бы надлежащую тень, а Петер Шлемиль отражался бы подобающим образом в зеркалах, однако из этой затеи ничего не вышло».<sup>38</sup> Главный герой романа Шамиссо терпит крах из-за того, что по глупости променял свою тень на богатство. Как бы ни старался он наладить свою жизнь, но без тени ни девушки, которые ему нравились, ни общество не принимают его. Тайлор, описывая суеверия в Старом Калабаре, пишет: «Существует такое же отождествление духа с “уклон”, или “тенью”, потеря которой губельна для человека. Таким образом, у примитивных обществ встречаются не только типы тех общеизвестных античных выражений *skia*, или *umbra*, но также и следы основной мысли рассказов о людях, потерявших свою тень, и теперь еще распространенных у народов Европы и известных современным читателям из рассказа Шамиссо «Петер Шлемиль»».<sup>39</sup> Как и в различных племенах, общество в рассказе Гофмана считает пугающим и неприемлемым существование человека без собственного отражения или же тени как у Шамиссо. «Можно сделать вывод о равноценности зеркального образа и тени: в обоих случаях они принимают характер независимых от своего прототипа двойников».<sup>40</sup>

О тени также писал знаменитый датский сказочник Х.К. Андерсен. В своем маленьком произведении «Тень» он ярко описывает комичный случай

---

37 Гортон Н. Мосье де Зеркалье// Большое собрание мистических историй в одном томе / [сост. С. Антонова]. М.: Эксмо, 2015. стр. 50

38 Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. Минск: Navia Morigionum, 1994. Т. 2. стр. 352

39 Тайлор Э. Первобытная культура. Издательство политической литературы, 1989. [Электронный ресурс]

40 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр.41

превращения тени в человека. Главный герой, ученый, отпускает свою тень посмотреть, что происходит в таинственной квартире дома напротив, но она не возвращается. Спустя некоторое время ученый отрастил новую тень. Неожиданно на пороге его дома появилась старая. Она, в отличие от своего бывшего хозяина, добилась успеха и обладала всем, кроме собственной тени, которой, по ее задумке, должен был стать бывший хозяин. Путем тайных уловок и соблазнительных предложений тени удалось осуществить свой план, но ученый воспротивился такому положению, в результате чего был убит. В споре двойников, главным должен быть кто-то один. В данном случае тень поборола человека, заняв его место. Как и полагается второму Я, она знала все о своем бывшем хозяине, поэтому ей не составило труда сыграть злую шутку с добродушным ученым.

Вернемся к мастеру мистических рассказов – Гофману. «В его творчестве наиболее отчётливо проявилась тенденция романтической литературы в отношении к мифу – попытка сознательного, неформального, нетрадиционного использования мифа, порой приобретающего характер самостоятельного поэтического мифотворчества».<sup>41</sup> В своем сборнике новелл «Ночные этюды» он пишет рассказ «Каменное сердце», где двойник возникает как навязчивый губитель главного героя, надворного советника Ройтлингера. Он, будучи человеком весьма впечатлительным верит, что его брат, вероятно очень схожий с ним внешне, пытался его погубить. После его смерти, Ройтлингер стал воспитывать племянника. В то же самое время он строит в своей усадьбе памятник своему сердцу. Однажды, когда главный герой заметил, что мальчик играет с красным камешком в форме сердца, он сказал ему: «Мальчик, ты играешь с моим сердцем, как твой отец!».<sup>42</sup> Он выгнал ребенка, потому как видел в нем воскресшую угрозу. Не случайно также у обеих персонажей, дяди и племянника, одинаковые имена.

---

41 Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. / Мифы народов мира Литература и мифы М.: Сов. Энциклопедия, 1980. стр.595

42 Гофман Э.Т. А. Ночные этюды: [новеллы] / [перевод с немецкого Н. Жирмунской и др.]. Спб.: Азбука Азбука-Аттикус, 2017. стр.118

Освободившись от одного своего двойника в виде брата, Ройтлингер не смог жить и с новым его проявлением, чувствуя постоянную тревогу. Спустя несколько лет герой устраивал ежегодный бал на манер тех, что были в его молодости, куда пришел его племянник. Случайно заметив его склонившимся у камня, он видит в нем будто бы себя. В конце ненависть Ройтлингера перерастает в любовь к своему племяннику, в котором он, находясь почти в бреду, пытается будто бы раствориться. Главный герой испытывает двойственные чувства к своему двойнику, что соотносится с амбивалентностью суеверий по отношению к нему у первобытных племен. В этом рассказе у Гофмана представлена более сложная структура, где двойнический образ проявляется в другом человеке, а не является разделением на человека и тень, человека и отражение. У Жана Поля в «Siebenkiis» двойники так же представлены разными людьми, но там их связь лишена такого психологизма как у Гофмана.

Подобное можно заметить в другом более позднем произведении Гофмана «Двойники». Запутанный сюжет разворачивается в детективной манере, где двойники не являются кровными родственниками, а стали таковыми по стечению мистических обстоятельств. Оба они претендуют на руку и сердце прекрасной Натали, а так же на звание князя. Если последнее решилось благодаря одному из других героев, и позиция была отдана наследнику по крови, то первое соперничество оказалось разрешить куда труднее. Двойники, будучи равными в этом вопросе, не смогли бы мирно разойтись, если бы не Натали. Она заключила, что одной ей будет лучше и ушла в монастырь. В результате ликвидации предметов борьбы, а так же того, что каждый юноша сохранил свою собственную личность, мирное сосуществование двойников в этом рассказе оказывается возможным. О другом рассказе Гофмана под названием «Песочный человек», будет сказано позже ввиду его особой важности в контексте психоанализа.

Продолжая краткий обзор произведений, имеющих мотив двойничества, можно отметить рассказ Э.А. По «Вильям Вильсон», где герой,

как и в «Двойниках», встретился с проблемой сохранения своей уникальной личности. К нему в класс пришел новенький с таким же именем и фамилией как у него самого – Вильям Вильсон. Помимо этого, они оказались похожи внешне и родились в один день. Было лишь одно отличие в громкости голоса: двойник мог разговаривать лишь шепотом. Эта ситуация как сблизила их, так и сделала соперниками. Вильям Вильсон, ведущий повествование, утверждает: «Коротко говоря, ничто не могло сильнее меня задеть (хотя я тщательно это скрывал), нежели любое упоминание о сходстве наших душ, наружности или обстоятельств».<sup>43</sup> После того как он покинул школу его встречи с двойником не прекратились. Второй Вильям Вильсон навязчиво продолжал появляться в жизни героя в самые неподходящие моменты и давать советы, которым тот невольно следовал. Наконец терпение Вильяма Вильсона кончилось, и на карнавале в Риме он положил всему конец. Герой проткнул соперника рапирой. В последний миг ему показалось, что из огромного зеркала вышло его собственное окровавленное отражение, которым оказался не кто иной как его двойник Вильям Вильсон. Таким образом, он победил в схватке, но погубил самого себя.

Уничтожил себя герой романа О. Уайльда Дориан Грей. С безгрешного и красивого молодого человека художник Бэзил Холлуорд пишет портрет. Он настолько прекрасен, что Дориан пожелал никогда не меняться и оставаться всегда таким же, как на этом изображении. Его желание исполнилось. Несмотря на то, что под влиянием порочных идей саркастичного лорда Генри он стал вести распутный образ жизни, лицо и тело его оставались такими же как и прежде. Менялся лишь портрет главного героя, отражающий все изменения его души. Из-за Дориана покончила с собой Себилла – девушка, с которой у него завязались отношения. Он расправился с через-чур любопытным Бэзилем Холлуордом. С каждым днем изображенный юноша становился все уродливее, пока не превратился в гниющего старика.

---

<sup>43</sup> По Э. А. Вильям Вильсон // Убийство на улице Морг. Сборник рассказов. М.: Директ- Медиа, 2016. стр.

Свидетеля своих прегрешений Дориан хранил запертой комнате, куда доступ был закрыт всем кроме него самого. Наблюдая за изменениями портрета, герой понимал, насколько уродлива его душа, невзирая на внешне прекрасную оболочку, которую он видел в зеркале. Несоответствие внешнего и внутреннего и тягость вины за смерть других людей вызвали в нем желание избавиться от ненавистного портрета. Он заколол свое изображение тем же ножом, которым убил художника. Позже слуги нашли старика лежащего на полу без чувств, а на стене висел портрет прекрасного юноши. Убийство двойника оказалось фатальным для Дориана Грея, но в результате он обрел покой. В произведении реализовался страх первобытных племен потерять свою душу, которая останется в изображении. Однако не это является ядром произведения, а гармоничное существование с самим собой.

Не только в зарубежной, но и в русской литературе реализовалась тема двойничества. Ф. М. Достоевский в 1846 году написал повесть «Двойник». Главный герой – Яков Петрович Голядкин, который по ходу действия, постепенно начинает бредить и в результате сходит с ума. В начале повести ему кажется, что его преследуют его враги, о чем он сообщает своему врачу Крестьяну Ивановичу. Он убежден, что племянник его начальника распускает о нем грязные слухи, будто бы он решил жениться на немке Каролине Ивановне в счет уплаты долгов. Он делает это, потому как решил свататься к Кларе Олсуфьевне, дочери статского советника, которая является предметом воздыхания для Голядкина. В тот день у нее был день рождения, по случаю чего устраивали бал. Голядкина туда не пустили, но он тайком все же проник в зал. Однако после ряда неуместных действий его выдворили из дома. Он чувствовал себя раздавленным. «Господин Голядкин не только желал теперь убежать от себя самого, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться». <sup>44</sup> Внезапно на набережной, по которой он шел, герой замечает человека, похожего на него самого. Герой преследует таинственного

---

44 Достоевский Ф.М. Двойник. М.: Мартин, 2015. стр.204

человека. В результате он оказывается у себя же дома, а напротив него в кресле сидит не кто иной, как его ночной приятель – его двойник. На следующий день Голядкин встречает его на службе. Во всем они, кажется, идентичны, кроме характера. Двойник решительный и хитрый, в отличие от робкого и честного Голядкина. Сначала главный герой обрадовался появлению двойника, в котором видел союзника в борьбе со своими обидчиками. Однако, позже он понимает, что именно второе Я и есть его главный соперник. Двойник всюду успешнее его и на службе, и в отношениях с Кларой Олсуфьевной. Он подстраивает ему различные неприятности, выставляя свои проступки за ошибки или рассеянность Голядкина-старшего. «Голядкин-младший разрушал всё торжество и всю славу господина Голядкина-старшего, затмил собою Голядкина-старшего, втоптал в грязь Голядкина-старшего и, наконец, ясно доказал, что Голядкин-старший и вместе с тем настоящий – вовсе не настоящий, а поддельный, а что он настоящий, что, наконец, Голядкин-старший вовсе не то, чем он кажется, а такой-то и сякой-то, и, следовательно, не должен и не имеет права принадлежать к обществу людей благонамеренных и хорошего тона».<sup>45</sup> Герой получает письмо от Клары Олсуфьевны, с просьбой спасти ее от нежеланного брака и встретиться с ней в два часа ночи. После некоторых сомнений, он все же решает выполнить ее просьбу. Перед этим он решил объясниться с его превосходительством, но и там двойник нарушает все планы героя, психическое состояние которого продолжает ухудшаться. Голядкин отправился на спасение Клары Олсуфьевны, однако и здесь его ждала неудача. Обнаруженный у ее дома он был приглашен в залу. Там была приветливая атмосфера и Голядкин-старший начинает любить всех вокруг включая своего двойника. Тем не менее, все, что здесь готовилось, – это его отправление в психическую больницу. Двойник восторжествовал. Достоевский мастерски описывает внутренние переживания и терзания

---

45 Достоевский Ф.М. Двойник. М.: Мартин, 2015. стр.281

героя, его метущийся рассудок, породивший Голядкина-младшего. Дисгармония с самим собой привела к трагедии.

«Двойник исторически репрезентировал зло, несчастье и смерть, предвещая их, или прогнозировал сверхъестественное явление. Он представлял двойственную природу людей и человеческого общества, а также раскол между реальностью и фантазией, содержащийся в каждом произведении искусства».<sup>46</sup> При этом литературные произведения не существуют вне контекста. Так А.М.Панченко считает, что «двойничество есть тема петербургская порожденная и завещанная реформами Петра».<sup>47</sup> Они положили начало расслоению в обществе, которое при Достоевском прекратилось в пропасть между высшим и низшим классом. В начале XIX века вся Европа пыталась оправиться от последствий наполеоновских войн. Люди старались убежать от действительности, поэтому фантастические сюжеты оказались как нельзя кстати. Так же общество негласно поделилось на тех, кто поддерживал монархов и на тех, кто ратовал за власть буржуазии. Не удивительно, что подобное раздвоение европейского общества отразилось на литературных сюжетах.

Позднее в 1886 году выходит роман Р. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», использующий тему двойничества как магистральную. Появление второго Я здесь обусловлено научными экспериментами над личностью. С юности он желал казаться в обществе достойным человеком, что никак не состыковывалось с его тягой к развлечениям. Как он написал в письме своему другу нотариусу: «Я с каждым днем все больше и больше убеждался, что человек не одно существо, а два. Я убедился, что если из двух натур, борющихся на арене моего сознания, одну и можно было назвать истинно моей природой, то лишь

---

46 "The double historically represented evil, misfortune, and death, presaged them, or forecast supernatural phenomena but also represented the dual nature of human beings and human society as well as the split between reality and fantasy contained in every artwork." (перевод мой) Barnstone.D. Ascher, ed. The Doppelgaenger. Bern, 2016. p. 1

47 Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ/ Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. стр.143

потому, что они обе неоспоримо и всецело принадлежали мне».<sup>48</sup> В итоге он решил разделить свою личность. Таким образом, и появился двойник – мистер Хайд. Он выглядел и вел себя совершенно иначе, нежели доктор Джекил. Он был ниже, уродливее и вызывал отвращение. Однако чем больше доктор Джекил предавался развлечениям под личиной мистера Хайда, тем сильнее тот становился, пока не совершил убийство. Постепенно злой двойник брал верх над добрым. Теперь доктору требовалось постоянное употребление специального препарата, чтобы сдерживать Хайда внутри себя. Однако, соль, которую он использовал в его составе, содержала неизвестную примесь, оказавшую этот эффект. Как только она закончилась, он навсегда исчез, уступив место Хайду, но и тот не прожил долго, отравившись. Стивенсон отступает от канона, в котором двойники должны выглядеть одинаково. В произведении в отличие от остальных упомянутых двойник является сменой состояния героя, он не сосуществует с ним одновременно. Такой тип раздвоения не будет далее затрагиваться. Однако интересно, что впервые здесь присутствует научное объяснение происходящему, что отличает его от предшествующих готических романов эпохи романтизма. Начинает проглядывать психоаналитическая теория, которая в тот момент лишь зарождается.

Таким образом, на основе всего вышесказанного можно заключить, что многие сюжеты имеют общие черты. Возникновение двойника – результат работы поврежденного сознания героя. Он похож на героя внешне, но не равен ему как отражение в зеркале. Возникают амбивалентные чувства неприязни и привлекательности одновременно. Часто в центре конфликта появляется женщина, которая становится яблоком раздора. Герой в борьбе с двойником уничтожает его, совершая самоубийство. Без изрядной доли мистики обычно не обходится.

Таинственным и иногда даже пугающим, но, несомненно,

---

48 Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. Спб.: Азбука-классика, 2015. стр.59

привлекательным представлялось седьмое искусство, возникшее в конце XIX века. Во многом сама его природа схожа с природой двойника. Кино, являясь самым правдоподобным, оказывается в то же время самым иллюзорным из всех искусств. Оно скрывает свою материальную основу в виде киноэкрана и вовлекает свой собственный мир, который реалистичен настолько, что вызывает неподдельные эмоции. Кинокамера преобразует окружающий мир в отпечаток на пленке. Остается след того момента, который свершался перед объективом. Мгновение, с одной стороны, больше не существует, а с другой стороны, оживает перед зрителем в кинозале. Кинообраз в результате можно назвать призраком, бытующим в пограничном состоянии. Это напоминает двойника, который будучи порождением психического, вырывается во вне, в окружающий героя мир. Он одновременно и внутреннее и внешнее, что также позволяет говорить о его призрачности. Двойник апеллирует к бессознательному, равно как и кинообразы, пытающиеся проникнуть в глубь души. Кино отражает скрытые порывы, которые зритель может удовлетворить, идентифицируясь с одним из персонажей. Аналогичным образом смотрит на своего двойника как на воплощение своих тайных желаний герой. Кино и двойник это два медиа, через которые я наслаждаюсь. Созерцание кино или же двойника завораживает, зритель не может оторваться от своего изображения, переживая нарциссическую любовь. Будто Нарцисс он полтора часа созерцает, оторванный от остального мира темнотой кинозала. Кино, как и двойник, требует внимания, для чего каждый зритель на время кинопоказа отсекается от других темнотой кинозала. Он переходит на территорию двойника, оказываясь в царстве воображаемого.

Очень быстро первые кинематографисты осознали, что можно снимать не только маленькие сценки из жизни, но и рассказывать истории. Так постепенно кино обзавелось своим собственным языком, посредством которого велось повествование. С появлением инструментария стало возможным создание киносюжетов. Кинематограф обратился к тем искусствам, где сюжеты были уже отработаны: цирк, театр и чуть позднее

литература.<sup>49</sup> Так тема двойничества переключалась на экран. Именно кино стало тем медиумом, через который она раскрывалась в полную силу. Будучи пространственно- временным искусством, оно показывало как изменения и превращения, так и полную картину всего происходящего. Зритель теперь будто наяву видел, как на экране навстречу герою из зеркала выходит его двойник. Сюжет раскрывался с помощью образов.

Одной из первых картин, где появляется двойник является «Пражский студент»(1913). Фильм заимствует мотивы рассказов «История о пропавшем отражении» Гофмана и «Вильям Вильсон» По. Режиссер и по совместительству исполнитель главной роли Пауль Вернер также использовал поэзию Мюссе в интертитрах, для усиления воздействия на зрителя, а также как прямую отсылку к литературной традиции. Как пишет Кракауэр: «Эта картина открыла для немецкого кино сокровищницу старых сказаний и впервые утвердила на экране тему, которая превратилась в наваждение немецкого кино,- тему глубокого, смешанного со страхом самопознания».<sup>50</sup> Двойник в этом фильме стал символом расколовшейся личности. Главный герой бедный студент Балдуин заключает сделку с итальянцем Скапинелли, который обещает ему богатство и расположение графини. Взамен он забирает его отражение, которое магическим образом выходит из зеркала. Впоследствии второе Я преследует Балдуина, из-за чего тот никак не может устроить свою новую жизнь с графиней. Ее жених, узнав об ухаживаниях главного героя, вызывает его на дуэль, несмотря на то, что последний лучший фехтовальщик в городе. Отец девушки просит Балдуина не убивать соперника, на что тот соглашается в отличие от своего двойника, который убил противника. После, преследования второго Я довели героя до отчаяния, и он выстрелил в него. Смерть двойника означала собственную смерть Балдуина. ««Пражский студент» показывает: от себя не уйти; и весь ужас в том, что собственное я — это образ, призрак, двойник. Собственное я

---

49 Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин : Александрия, 1994. стр. 120

50 Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино : От Калигари до Гитлера: [Пер. с англ. с сокр.]. М.: Искусство, 1977.стр.13

– не совсем собственное, и совсем даже не собственное».<sup>51</sup>

Так как тема двойничества и кино, связаны с психикой человека, с его внутренним миром, самопознанием, то на это не могли не обратить внимания психоаналитики. Отто Ранк первым решил проложить путь к долгой и крепкой связи между кинематографом и психоанализом, этими двумя способами познания мира. Несмотря на его интерес к литературному воплощению двойничества, он отдает предпочтение новому медиа, что неудивительно. Между кино и психоанализом есть некоторые сходства, которые позволяют назвать их двойниками. Помимо того, что продолжительность сеанса в кинозале и в кабинете у психоаналитика укладывается примерно в одни временные рамки, кино, как и психоанализ, обращается к психическому в человеке, его внутреннему миру. Пусть они говорят на разных языках (язык образов и словесный язык), однако сеансы в обоих случаях не несут в себе ничего материального. Как и психоанализ кинематограф отказывается от идеи единства личности, которая стала испытывать на себе новый опыт именно после изобретения кинематографа. «Может оказаться, что кинематограф, по своей технике во многом схожий со сновидением, с помощью ясного и наглядного языка образов дает выражение определенным психологическим фактам и связям, которые писатель часто не может выразить с использованием словесных средств, – и облегчает их понимание».<sup>52</sup> «Пражский студент» – первый прецедент, когда два новых культурных явления сплелись между собой. В кинофильме показан мир Балдуина, в котором есть и мечтания, и определенные представления о происходящем. В картине исследуется его душа, отделившаяся от героя, но в то же время неотступно преследующая его. То, что было скрытым, стало явным. Над этим и работает психоанализ: над раскопкой скрытой под слоями сознания части человеческого Я. Таким образом, кино и психоанализ благодаря этому фильму образовали крепкий узел. Как пишет Дебора

---

51 Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. Скифия-принт, 2012. стр.26

52 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 32

Барстоун «все художественные формы XX века, в которых исследовано понятие двойника в равной степени в долгу перед психологическим характером термина, изучаемом Фрейдом, Ранком и Лаканом, а также литературным исследованном в немецкой литературе с начала восемнадцатого века».<sup>53</sup> «Пражский студент» дал старт целой череде различных фильмов о двойниках.

## ГЛАВА 2

Психоаналитическая концепция двойничества. Ранк, Фрейд, Долар.

### 2.1 Двойничество в психоанализе.

Феномен двойничества, столь популярный в эпоху модернизма, глубоко укоренен в психологической жизни человека. В начале XX века этот феномен детально исследовался в психоанализе. С точки зрения Фрейда и его коллег встреча с двойником происходит уже в младенческом возрасте и является важнейшим способом конституирования собственного Я. Зеркало – вот постоянный источник образов моего тела. Зеркальное отражение предлагает мне проекцию моего тела и моего Я в некий внешний образ, который становится объектом моей любви, и с которым я идентифицируюсь. Происходит столкновение фрагментарного переживания мною моего собственного тела и его внешнего, еще чужого целостного образа. Теперь существует расщепление психики: я и Другой, которого я вижу в своем отражении. С ним у нас есть отношения, которые носят амбивалентный характер. С одной стороны, он – тот, кто создает меня, но, с другой – именно ему я адресую свою агрессию. Достаточно вспомнить миф о Нарциссе, который, несмотря на то, что любит собственное отражение также испытывает к нему злобу, потому как тот другой не желает выйти к нему из

---

<sup>53</sup> “All twentieth-century artistic forms in which the notion of the *Doppelgänger* is explored owe an equal debt to the psychological dimensions of the term studied by Freud, Rank and Lacan, as well as the literary dimensions probed in German literature since the early eighteenth century.” (перевод мой) Barnstone.D. Ascher, ed. The *Doppelgänger*. Bern, 2016. p. 2

воды. Таким образом, свое собственное Я отчуждается, воспринимаясь как некто, с кем я непосредственно взаимодействую. «Нарцизм оказывается перенесенным на это новое идеальное Я, которое, подобно инфантильному, обладает всеми ценными совершенствами».<sup>54</sup> Мой образ оказывается сконструированным на теле двойника. Следовательно, второе Я, двойник, появляется практически с самого начала психической жизни и принимает в ней ключевое участие.

Для О. Ранка принципиальным в моменте двойничества является соединение двух аспектов: нарциссизма и смерти. Их он выводит все из того же греческого мифа о Нарциссе. Юноша будто пропадает для остального мира, будучи замороженным своим отражением. Очарование своим Я, делает невозможным любовные отношения. Так Дориан Грей, полностью сосредоточенный на себе, уже не в состоянии влюбиться в кого бы то ни было. Никто из его окружения не может дать ему того наслаждения, которое он получает от своего прекрасного образа в зеркале. По контрасту со своим стареющим портретом зеркальный двойник героя является средоточием всех совершенств. С двойником никто не может сравниться, потому что это – другой Я, осуществивший мои сокровенные желания. В мифологическом сознании двойник и есть душа, субстанция, способная жить вечно. Достаточно вспомнить египетское представление о Ка, почитаемое за его способность потенциально обеспечивать бессмертие своему владельцу. Второе Я воплощает то, что обычно оказывается недоступно для человека. Оно отсылает к истокам культуры, а вместе с ней и к нарциссической стадии развития, в результате чего «двойник становится аллегорией прошлого, от которого невозможно избавиться».<sup>55</sup> Влечение к нему бессознательно, герой никогда не замечает привязанности к своему образу, а потому, отношения с двойником часто принимают форму паранойи. «Причиной данного заболевания является «фиксация на нарциссической стадии», которая

---

54 Фрейд З. О нарциссизме //Очерки по психологии сексуальности. Минск: Поппури, 2003. стр. 126

55 Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017.стр.135

объясняет типичную в этом случае манию величия, сексуальную переоценку собственного «я».<sup>56</sup> Тем не менее, паранойя является расстройством, вызывающим страх и постоянную тревогу.

Аспект любви тесно соприкасается с аспектом смерти, так часто фигурирующим в различных суевериях народов с первобытной культурой, где причинение вреда двойнику в виде тени расценивалось как угроза жизни. Нарциссу была предсказана гибель от своего отражения. Во многих литературных произведениях, использующих мотив двойничества, встреча со вторым Я является для главного героя началом конца. Он видит в двойнике угрозу собственного поражения, будь то карьера или любовь. Из-за того, что второе Я кажется агрессивным и претендующим на власть над моей жизнью, оно вызывает ответную агрессию. Букет негативных эмоций не может не разрушать обладателя двойника, поэтому гибель оказывается неизбежным следствием. Кроме того, с момента появления второго Я «воплоти», герои все чаще размышляют о конце своего существования. «Мысль о предстоящей смерти Я, которая в нормальном состоянии не осознается и является наиболее общим примером вытеснения невыносимого знания, терзает таких несчастных, давая им осознанное представление о вечном, вечном невозвращении, единственным спасением от которого является смерть».<sup>57</sup> То есть, это изгнанное знание о своей смертности неизбежно выходит на первый план с появлением двойника в жизни героя. Он выступает разрушителем той сладостной иллюзии бессмертия, что есть с начала веков у каждого народа как у каждого ребенка на начальной стадии его развития. Отсюда возникает интенция защитить свое собственное Я от этого невыносимого знания. Подобное намерение приводит к убийству двойника, что одновременно приравнивается к самоубийству. Таким образом, вытесненная мысль о будущей смерти возвращается в сознание с помощью спроецированного вовне второго Я. Бессознательное через двойника начинает проявлять себя,

---

<sup>56</sup> Там же, стр. 46

<sup>57</sup> Там же, стр. 130

чем вызывает страх или же ужас.

На основе идей Ранка, Фрейд вписал двойничество в разновидность исследуемого им феномена «жуткого» в одноименной статье. Он, дабы выяснить его сущность, прибегает к лингвистическому анализу антонима слова «unheimlich» (жуткий) – немецкого слова «heimlich»(уютный). С первого взгляда оно ведет себя, как полагается, и означает полную противоположность «unheimlich», однако Фрейд замечает двойственность его значения. Иногда «heimlich» может выражать нечто скрытое или же потаенное, тем самым приближаясь к своему антониму, но при этом сохраняя в себе представление о чем-то привычном. Ключевым для Фрейда становится замечание Шеллинга: «Жутким называют все то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу».<sup>58</sup> Итак, «heimlich» в определенных случаях представляет собой «unheimlich». В поле словообразования скрытое превратилось в жуткое. Из этого Фрейд выводит, что жуткое не являлось, как считали, чем-то новым, неизвестным или же посторонним. Наоборот оно воплощает в себе что-то издревле знакомое, но подвергшееся процессу вытеснения. На основе нескольких примеров из жизни и литературы он замечает, что все «затрагивающее остатки анимистической душевной деятельности или побуждает их к проявлению можно считать жутким».<sup>59</sup> Двойник является наиболее ярким примером тому возвращению к давно изгнанному в себе. Для Фрейда он, прежде всего, тот, кто обнажает что-то известное, но намеренно сокрытое. Двойник вписывается в концепт жуткого именно за счет того, что является образованием раннего этапа становления человеческой психики. Возможно, благодаря этому первобытное представление о нем, как о положительном феномене во многом ушло, уступив место страху. Однако двойник вбирает в себя больше, чем просто отсылку к древней структуре психики. «В него может включаться не только предосудительное для Я-критики содержание, но равно и все оставшиеся

---

<sup>58</sup> Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр.267

<sup>59</sup> Там же, стр.275

варианты формирования судьбы, на которых еще будет задерживаться фантазия, и все “стремления Я”, которые не смогли добиться успеха в результате внешних неблагоприятных условий, как и все подавленные волеизлияния, доказывающие иллюзорность свободы воли». <sup>60</sup> По сути, здесь Фрейд собирает в одно предложение разрозненное описание двойника, сделанное Ранком, и дополняет его. Однако, идея о том, что двойник «претворяет в жизнь тайные порывы своей души, которые подвергались постоянному подавлению» <sup>61</sup>, не принадлежит ни одному из двух исследователей. Тем не менее, Фрейд, встраивая двойничество в контекст жуткого, выводит сказанное Ранком на новый уровень. Мир героя, в который вторгается двойник, рушится. Привычное течение жизни ломается потому, как возвратившееся вытесненное невозможно встроить в него, оно ему не принадлежит. За счет этого герои оказываются обескуражены и дезориентированы, когда видят двойника впервые. Они могут мысленно задаться вопросом: «Кто ты?». Или даже озвучить его вслух по отношению к двойнику, как это сделал Балдуин. Об этом емко высказался В. Мазин: «Жуткое вызывается возвращением неузнаваемого вытесненного, странного, того, что претерпевает радикальную трансформацию: превращение знакомого, узнаваемого, родного [Heimlich] в незнакомое, нераспознаваемое, выпадающее из привычной символической матрицы». <sup>62</sup>

Помимо вышесказанного, феномен двойничества у Фрейда оказывается связан со страхом кастрации. Аналогично тому, как создание двойника в первобытных культурах было способом защиты от смерти, Фрейд видит в удвоениях, к которым прибегает сновидение способ изображения кастрации («на языке сновидения, предпочтение изображать кастрацию путем удвоения и умножения символов гениталий»). <sup>63</sup> Он обозначает сцепление между нарциссическим дублированием и страхом кастрации. Этот страх, равно как и

---

60 Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр. 272

61 Ранк О. Двойник - Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 126

62 Мазин В. Введение-3: Жуткое и первожуткое // Лакан в кино. Спб.: Сеанс, 2015. стр.286-287

63 Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр.272

тема двойничества, ярко показан в произведении Гофмана «Песочный человек». Новелла рассказывает историю молодого человека по имени Натанаэль. Она начинается с его писем к другу Леотару, который по совместительству приходится братом его возлюбленной по имени Клара. Однако эпистолярный жанр вскоре трансформируется в привычное авторское повествование. Такое соединение якобы документальных свидетельств этой истории (писем) и слов рассказчика заставляет читателя зависать между пространством фикции и реальности. В самой новелле Гофман до конца не проясняет, какие же события действительно имели место быть, а какие были лишь плодом воображения героя. Правда и вымысел сливаются. Главный герой рассказывает в своих письмах, о беспокоящих его детских воспоминаниях о Песочном человеке. О нем он впервые услышал от матери, которая иногда рано уводила детей спать, перед тем как на лестнице раздавались пугающие, тяжелые шаги. Несмотря на то, что она отрицала реальное существование Песочного человека, няня оказалась более сговорчивой и ответила на вопросы Натанаэля по этому поводу. Она сказала, что Песочник кидает детям, что не ложатся спать, пригоршню песку в глаза и те лезут на лоб... От подобного рассказа мальчика в последующем стали мучать кошмары. Однако, однажды он набрался смелости и спрятался в кабинете у отца дабы посмотреть на Песочного человека. Им оказался адвокат Коппелиус, которого дети время от времени дети видели в качестве гостя за обедом. Они боялись и ненавидели этого человека. Маленький Натанаэль услышал, как Коппелиус просит глаза и в ужасе выбежал, но гость схватил его. Он хотел бросить Натанаэлю в лицо горсть угольков, но отец вымолил пощаду для сына. Этот эпизод надолго отпечатался в памяти у Натанаэля, потому как после него он слег с горячкой на несколько недель. После очередного визита Коппелиуса, год спустя отец погиб. Теперь будучи студентом, герою кажется, что он узнал этого ужасного человека в итальянском оптике по фамилии Коппола. Это вызвало в нем бурю воспоминаний, и стало причиной развития его помешательства. В то же

самое время он обучается у профессора Спаланцани, у которого есть прекрасная дочь Олимпия. Натанаэль странным образом влюбляется в девушку. Она на самом деле является лишь автоматом, механистичной куклой, созданной Спаланцани и Копполой. Первый сделал механизм, а второй вставил глаза. Натанаэль узнал об этом в ходе ссоры двух персонажей. Спаланцани бросил в него окровавленные глаза Олимпии и сказал, что они были украдены у самого Натанаэля. После ужасного припадка безумия главный герой спустя какое-то время оправился и вернулся к Кларе. Однако, когда они прогуливались по городу невеста предложила взобраться на башню. Там Натанаэля захватил очередной припадок безумия, после которого герой покончил жизнь самоубийством.

Герой новеллы Гофмана с самого детства подвержен страху кастрации, который выражается через представление о похищении глаз. Образ двойника Копеллиуса, оптика Копполы, навеял воспоминания о детской травме. Они представляют собой разделенный образ Песочного человека, однако он также содержит в себе амбивалентный характер. Это проявилось тем, что в детстве фигура отца была разделена на плохого и хорошего. В настоящем Натанаэля образывается зеркальная структура его прошлого. Копеллиус соотносится с образом Копполы, а образ доброго отца со Спаланцани. «С помощью этой фигуры [Песочника] кастрацию можно зафиксировать и сделать видимой, представимой: то есть, так долго как эффект жуткого (по словам Фрейда) "ограничен непосредственно фигурой песочного человека"». <sup>64</sup> Удвоение происходит и в прошлом, и в настоящем героя, что связано с угрозой самому ценному. Однако теперь прекрасная кукла оказывается отсоединившейся частью собственного Я героя. «Олимпия – это так называемый отделившийся от Натанаэля комплекс, противостоящий ему в виде личности». <sup>65</sup> Она – его защита против реальной угрозы. Пусть лучше ей вырвут глаза. Словно в

---

64 "By means of this figure castration can be fixed and made visible, representable: as long, that is, as the uncanny effect is (in Freud's words) "bounded directly to the figure of the Sand man"(перевод мой) Weber S. The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment// MLN. – The Johns Hopkins University Press, 1973. Vol. 88, No. 6. p. 1120

65 Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр. 271

одной из вариаций мифа о Нарциссе она представляет собой сестринский образ. С одной стороны Олимпия является объектом его нарциссической любви, а с другой – предвосхищает его смерть от помешательства. Таким образом, страх кастрации вызывает собой удвоение. «Непонятное сообщение Спаланцани, что оптик похищает глаза Натанаэля, чтобы их вставить кукле, обретает, таким образом, смысл как доказательство идентичности Олимпии и Натанаэля».<sup>66</sup> Тем не менее, принесение в жертву куклы не становится спасением для героя. Он, находясь на башне с Кларой, достает подозрную трубку, которая была куплена у Копполы. Натанаэль, охваченный припадком, вознамерился сбросить свою невесту с башни именно потому, что его объял ужасный страх. Воспоминания вновь вернулись. «Деревянная куколка, кружись!» – повторяет он. Безумный Натанаэль видит в Кларе Олимпию, которая в прошлый раз отдала свои глаза за него. Теперь свой комплекс, герой переносит на Клару. Однако защиты от вдруг появившегося на рыночной площади Коппелиуса нет, поэтому герою ничего не остается, как покончить с собой. Опять же в новелле Гофмана четко прослеживается связь двойничества и с нарциссическим аспектом и с аспектом смерти.

Младен Долар утверждает: «Удвоение само по себе, даже в минимальной форме подразумевает кастрацию».<sup>67</sup> Он говорит в данном случае о лакановской стадии зеркала, при которой человек теряет свое самобытие, но приобретает возможность субъект-объектных отношений. «В результате удвоения происходит отсечение от существа некоторой, наиболее ценной, части, представляющей собой непосредственное самобытие наслаждения, *jouissance*».<sup>68</sup> Двойник же является тем, кто содержит в себе идеальный образ. Он тот, кто лишен этой утраты. Таким образом, двойник не только возрождает мысли о собственной смерти, но и воспоминание о той ситуации, при которой конституировалось Я. Однако, как утверждает Долар,

---

66 Фрейд З., Жуткое // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр. 271

67 Долар М. Я буду с тобой в твою брачную ночь: Лакан и Жуткое // Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр.174

68 Долар М. «Двойник» Отто Ранка // Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр 19

опираясь на Лакана, двойник не вызывает страх потери чего-то, а наоборот страх перенасыщения. Действительно, с ним приходит все, от чего так хотело избавиться «я», поэтому мир рушится и герой, встретивший двойника, переживает психический разлад.

Как уже говорилось ранее, Ранк и Фрейд, оба делают акцент на том, что двойничество тесно связано со смертью. Субъект встает на путь саморазрушения, сам того не подозревая. Бессознательно он убивает самого себя, различными способами. Гибель двойника – это не победа над соперником и не спасение от него, а собственная смерть. «...Эта бессознательная иллюзия отщепления дурного, заслуживающего наказания я, составляющая, по-видимому, предпосылку любого самоубийства».<sup>69</sup> Ранк первым обращает внимание на то, что одним из аспектов двойника, является чувство вины в субъекте. Во второе Я помещаются все тайные желания, стремления и постыдные поступки, дабы переложить ответственность. Двойник в результате есть некое подобие шкафа со скелетами, который очень навязчиво напоминает о себе. Все, что сделано вторым Я отторгается от героя. Тем не менее, оно все так же связано с ним, поэтому страдания персонажа не прекращаются, то опять-таки провоцирует стремление к саморазрушению. Субъект, наказывая Другого, занимается в большей степени самонаказанием. Двойник напоминает о существующих проступках и вызывает к жизни те жуткие вытесненные воспоминания. Иногда это второе Я, раскрывающее постыдное поведение героя, можно расценивать как «совесть» (Портрет Дориана Грея), которая препятствует всем аморальным поступкам персонажа (Вильям Вильсон). Продолжая мысль своего коллеги, Фрейд добавлял, что помимо предосудительных вещей со стороны Я идеала, в двойника включаются все подавленные или неудавшиеся стремления. Достаточно вспомнить историю со студентом Балдуином, который согласился не убивать своего соперника на дуэли и тем самым подавил свою волю. Как известно, двойник рассудил по-своему, и противника ждало поражение от

---

<sup>69</sup> Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр.131

фехтовальщика. Или же в «Истории о пропавшем отражении» Эразм Шпикер так хотел остаться с новой возлюбленной Джульеттой, что его отражение вопреки обстоятельствам сделало это за него. В последствии отсутствие двойника в зеркале становится для него показателем своей ошибки, своей вины в содеянном.

Долар обобщает предыдущие исследования и пишет о двойнике следующее: «...Он, кажется, поддерживает все три инстанции фрейдовской «второй топки»: он конституирует важнейшую часть *я*; он осуществляет вытесненные желания, возникающие в *оно*; к тому же он с типичным для *сверх-я* злорадством, мешает субъекту осуществлять его желания...»<sup>70</sup> Двойник не только мешает герою в достижении желаемого, но сам является фигурой наслаждающейся. Он делает все то, что оказывается недоступно для субъекта. Его появление часто обусловлено приближением к желаемому, чем обычно является любовная связь, которую двойник призван разрушить. Истинная радость наслаждения передана второму Я, которое довольствуется всеми порывами Оно, но в то же время функционирует по отношению к герою как «идеальное я». Из-за этого у субъекта образуются противоречивые чувства по отношению к двойнику. Я люблю его, потому что он – мой способ получения наслаждения, и я ненавижу его, потому что он тот, кто наслаждается вместо меня. Все эти противоречия переплетаются внутри субъекта. Окружающие же до конца не в состоянии понять, что происходит.

В своей статье «Я буду с тобой в твою брачную ночь: Лакан и Жуткое», Долар указывает на то, что не было замечено предыдущими исследователями, а именно невидимость двойника. Второе Я является только герою, делая его единственной причиной своего появления. «Объект не может стать признанной частью интерсубъективного пространства. Это – привилегированный частный объект, доступный только герою, его

---

<sup>70</sup> Долар М. Я буду с тобой в твою брачную ночь: Лакан и Жуткое // Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. стр. 173

инкорпорированное самобытие».<sup>71</sup> Даже если двойник оказывается доступен для взора других, он не позиционируется как второе Я. Для остальных он все тот же субъект, что делает невозможным его познание с объективной точки зрения. Этим активно будет пользоваться кино, потому как невидимость для остальных означает лишь одно: двойник – это субъективный феномен и зритель находится в поле воображаемой реальности героя. Из-за того, что второе Я кажется ему объектом отличным от него самого и помещенным в реальное пространство вокруг него, он не понимает его невидимости для остальных. Таким образом, субъект находится один на один с двойником.

Частые встречи со своим вторым Я заставляют субъекта думать о том, что двойник его преследует. Чувство жуткого исходит из воспоминания о прошлом, в котором весь мир вращался вокруг него. Следовательно, преследование двойника обусловлено взаимным интересом, взаимной любовью. Этим отчасти объясняется навязчивое появление отражения Балдуина в «Пражском студенте». Так как двойник есть часть феномена жуткого, где основой является возвращение вытесненного. Он показывает в действии эту природу. Отделившись от субъекта, он стремится к нему назад, несмотря на то, что встречает понятное сопротивление. Этими двумя вещами обусловлено столь пугающее субъекта преследование второго Я.

Другим аспектом, сопровождающим феномен двойничества, является постоянное повторение. Самого двойника можно назвать фигурой, копирующей субъект. Через повтор, возвращается знание о вытесненном, погребенном под слоями сознания. Фрейд в своей статье пишет: «Фактор неумышленного повторения делает жутким то, что в ином случае является безобидным, и навязывает нам идею рокового, неизбежного там, где иначе мы сказали бы только о случае».<sup>72</sup> Так в «Песочном человеке» и Коппелиус, и оптик Коппола воспроизводят одни и те же фразы: «Кроши глаз, кроши глаз». Помимо этого, субъект может быть вовлечен в рутину повторяющихся дней и

---

71 Там же. стр. 177

72 Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. стр.274

действий. Он возвращается в то состояние детства, когда навязчивое повторение было его целью. Как утверждает Фрейд: «Ребенок не устанет требовать повторения показанной взрослой игры...»<sup>73</sup> Однако это присущее с раннего детства влечение так же является частью влечения смерти, которое предполагает повторение генетически заложенной программы. В итоге повторение, оказывается неизменной дорогой к гибели. Выполняя систематические действия, субъект будто предвосхищает появление своего двойника как того, кто осуществит желание смерти. В литературе не заостряется внимание на подобном повторении. Чего нельзя сказать о кино, где оно присутствует чуть ли не в каждом фильме, который включает в себя феномен двойничества.

#### 1.2. Создание двойника на киноэкране: общие конвенции.

*Даррен Аронофски «Черный лебедь» 2010*

В этом мрачном и пугающем фильме главная героиня по имени Нина Сейерс (Натали Портман), в шизофреническом сознании которой зритель находится большую часть фильма, работает в балетной труппе и мечтает получить главную роль в постановке. Такая возможность предоставляется, когда прима-балерина покидает балет из-за своего возраста. Хореограф Тома Лерой (Венсан Касель) решает поставить «Лебединое озеро» в новой, более чувственной интерпретации. Прима должна сыграть двух персонажей: белого и черного лебедей. Лерой сомневается в том, что Нина действительно лучший кандидат на эту роль. Тем не менее, она получает ее. Об этом она сообщает своей матери (Барбара Хёрши), которая в прошлом решила отказаться от карьеры балерины ради дочери. Мать с одной стороны желает успеха своей дочери, а с другой – не может смириться с тем, что она осуществит ее собственное желание. Несмотря на то, что Нине, мягкой и кроткой девушке,

---

<sup>73</sup> Фрейд З. По ту сторону удовольствия// Тотем и Табу. М.: АСТ Астрель, 2012. стр.306

удается соответствующий невинный белый лебедь, она испытывает трудности с воплощением черного, злого и похотливого. Для того, чтобы добиться успеха ей нужно пробудить в себе скрытые подавленные порывы, дать выход своему второму Я. Хореограф путем соблазнения пытается раскрепостить Нину. Этому процессу так же способствует Лили (Мила Кунис), новая балерина в труппе, единственная из труппы завязавшая дружеские отношения с главной героиней. Нина из-за этой роли королевы лебедей планомерно сходит с ума и видит своего двойника практически всюду. На протяжении фильма навязчивые галлюцинации лишь усиливают свое влияние на героиню. Отделившееся от нее второе Я становится причиной двух вещей: ее гибели и ее триумфа на сцене.

Момент появления двойника в фильме обозначен как момент желания своего идеального воплощения, что соответствует главной роли в постановке, совершенству. Однако дабы этого достичь, нужно перед этим пережить расщепление своего я. Описанные события могут быть поняты с помощью фрейдовской оптики конституирования Я с помощью двойника. Героиня будто взрослеет на протяжении всего фильма, благодаря двойнику начиная общаться с кем-то помимо матери. Желание любовных отношений также дает толчок для появления двойника, который стремится устранить показавшуюся на горизонте угрозу нарциссической любви. Стремления героини отражены в первой же сцене фильма через фантазматическую реальность сна, где бессознательное имеет возможность вырваться и показать себя. В своем сновидении героиня танцует в роли принцессы лебедь, которая переживает трансформацию в результате взаимодействия с демоном. Он показывает желание героини быть захваченной темными силами, которым очевидно в ее реальной жизни соответствует хореограф, и «опериться», переродиться в новую Нину, танцующую в свете софитов, наслаждаясь триумфом. Сон вызывает сладостное головокружение у героини из-за собственного вращения и захватывающих событий, а у зрителя из-за кругового движения камеры. Это единственный сон, который показан

режиссером как таковой. Далее все фантазии героини перемещаются в ее воображаемую реальность, где уже не удастся различить, что было на самом деле, а что было лишь иллюзией. Появление двойника спровоцировано не только внутренними движениями психики Нины, но и воздействием на нее извне, со стороны матери. Она формировала в дочери противоположные стремления и оказывала давление, что медленно разрушало героиню. «Ее [Матери] отношение к своей дочери снято с роковой двойственностью: с одной стороны, она может жить через свою дочь, которая способна достичь того, чего она сама не смогла; с другой стороны Нина – ее соперница, которой нельзя позволить быть успешнее.<sup>74</sup> В данном случае героиня вынуждена жить, балансируя на границе между порывами исходящими от матери. Они вторят тем, что потом испытывает сама Нина по отношению к своему двойнику. Именно мать закладывает в дочь те строгие порядки, по которым нужно жить: с утра грейпфрут, оттачивание движений каждый день, после тренировки идти сразу домой и т.д. Устанавливая столь неукоснительные негласные правила, мать сама того не понимая провоцирует появление в дочери чуждого, что бросит вызов системе. Порядок, который заведен в жизни этой небольшой семьи, и есть способ вытеснить всю возникающую чуждость, но рано или поздно приходит «ее очередь»\*. Суммируя все сказанное выше, в жизни героини было сразу несколько поводов для того, чтобы двойник заявил о себе.

Впервые встреча Нины со своим двойником происходит в метро, на утро после своего вдохновляющего сна. Через стекло в другом вагоне, она обращает внимание на девушку с боку очень похожую на нее, лишь одежда у них отличается по цветам. Нина одета в белое, а та, другая – в черное. Такое цветовое различие сразу маркирует героиню и ее двойника. С первых минут фильма режиссер дает зрителю определенные ориентиры. Двойник одет в

---

74 “Her attitude toward her daughter is shot through with deadly ambivalence: on the one hand, she can live through her daughter, who can achieve what she herself could not; on the other hand, Nina is a rival who cannot be allowed to do better than she did”. Fisher M., Jacobes A. *Black Swan Gender and Horror// Film Quarterly*. University of California Press, Fall 2011. Vol. 65, No. 1. p. 58

\* В финале картины Нина пытается убить своего двойника, который повторяет без конца: «Моя очередь!»

темное не только потому, что воплощает в себе какие-то аморальные, животные порывы, которые расцениваются как нечто плохое или злое. Он – пришел из темного места, что значит трудно доступного, куда не проникает свет сознания, где любой цвет превращается в черный. Однако двойник задан не только через цвет, но и монтажно. Кадр с Ниной, смотрящей на свое отражение в боковом стекле вагона метро, склеивается с кадром, в котором показана напоминающая ее саму девушка. Двойник явлен через стекло, что делает его отделенным некой преградой, которую предстоит преодолеть, дабы добраться до вытесненного. Прозрачная граница, лежащая между Ниной и ее двойником, угадывается в сцене в ванной. Героиня погружается под воду, открывает глаза и видит второе я, нависшее над ней по ту сторону водной глади (сразу вспоминается миф о Нарциссе). Теперь она будто бы стала собственным отражением, заняла место двойника. Кажется, чтобы разобраться в себе надо стать другим, принять второе я.

Другая поверхность, что неустанно кричит о раздвоении личности – зеркало. Оно, кажется, есть повсюду, где бы ни была героиня. Дома у нее зеркала в гостиной, в ванной, в коридоре, у нее в комнате, словом в каждом уголке. На работе также повсюду она наталкивается на свое отражение. Места отдыха, в которых Нина почти не бывает, также оказываются напичканы этой отражающей поверхностью. Везде она не одна, странным образом с ней постоянно ее отражение, образующее «мы». О том, что зеркальный образ приравнивается к самому человеку, свидетельствуют разговоры танцоров. Они часто общаются друг с другом через зеркало. «Множество отражений погружает нас в лабиринт женских тел и лиц, не давая нам возможности найти "реальное" тело, отделенное от отражений».<sup>75</sup> Перед зрителем разыгрывается бесконечный спектакль двойников, каждый раз как Нина появляется в театре. Действительный мир в помещении смешивается с миром зазеркалья, что содействует прогрессирующему

---

75 “The multitude of reflections immerses us in a maze of feminine bodies and faces, giving us no way of locating the “real” body as distinct from the reflections”.(перевод мой) Fisher M., Jacobes A. Black Swan Gender and Horror// Film Quarterly. University of California Press, Fall 2011. Vol. 65, No. 1. p. 60

психическому расстройству героини. Помимо этого зеркала часто искажают отраженное тело Нины. Это будто бы свидетельствует о ее внутренней девиации, проблеме с собственным я. Все манипуляции с зеркалом осуществленные режиссером, так или иначе, передают внутреннее состояние героини. Именно зеркало является проводником в мир другого Я. Оно будто обладает магическими свойствами и поглощает фантазмы героини. Интересен в частности эпизод с замерах для костюма. Зеркала помещены напротив друг друга и образуют своеобразный портал. Бесконечно повторяющиеся отражения Нины указывают на глубину ее собственного я, где двойник оказывается уже совсем близко. Он раскопал то, что было скрыто в бездне «оно» и теперь норовит вернуть вытесненное, что, несомненно, пугает Нину.

Ощущение жуткого неустанно сопровождает главную героиню. Оно создается от того, что она не может быть уверена в какой момент и где появится второе Я. Так же если посмотреть на тона фильма, то можно заметить, что там мало светлых мест. Освещение всегда будто приглушено. Вторая встреча Нины с двойником произошла в темном переулке, где на какой-то миг лицо проходящей девушки стало ее собственным лицом. Очевидно, что героиня ходит домой по одному и тому же маршруту, но жутким кажется то, что в знакомом смогло притаиться нечто чуждое, разрушающее привычный ход вещей. Режиссер сделал его появление пугающим, заимствуя приемы фильмов ужасов: бросающая в дрожь музыка и звуки, быстрый монтаж, крупный план. Двойник не появляется в совершенно новых местах, он являет свое лицо в привычной для героини обстановке. От него становится жутко, потому, как он отсылает к уже пройденному этапу психики, в котором еще не произошла идентификация со своим отражением. Достаточно упомянуть, что он расчесывает спину Нины, напоминая о детской привычке и одновременно реализует ее тайное влечение, ведь к вредным привычкам всегда, так или иначе, тянет. Двойник и есть само жуткое, что возвратилось из недр подсознания. Он постепенно захватывает власть над

сознанием Нины, являясь все чаще и чаще. Галлюцинации усиливаются, как и влечение к саморазрушению.

В первую очередь влечение к самоистязанию задано в самой профессии главной героини. Будучи балериной, она всячески пытается свое собственное тело. «Пуанты, которые являются одним из основных инструментов этого мучения, также кажутся суррогатами и козлами отпущения; они исцарапаны, искалечены и изуродованы танцорами в символическом восстановлении насилия, которое они совершают над собой в своем безжалостном преследовании совершенства».<sup>76</sup> Нина на протяжении всего фильма озабочена своими пальцами, что на руках, что на ногах. Они становятся объектом постоянных ран. Профессия балерины требует непрекращающегося повторения упражнений, занятий и репетиций на протяжении многих лет, и расчесывание своей спины самой Ниной есть мутировавшая замена и дополнение к этой практике.<sup>77</sup> Дабы избежать причинения вреда самой себе, она подстригает ногти. Это становится почти еженедельным ритуалом. Она не делает это сознательно, этот порыв к саморазрушению скрытый где-то глубоко, проявляется лишь с двойником. Несмотря на то, что есть какие-то реальные раны, многое из того, что показано на экране есть галлюцинации героини, ее фантазии по поводу собственного самоистязания. Крупные планы искалеченных кровоточащих пальцев в совокупности с преувеличенно громкими звуками подстригания ногтей, бросают в дрожь. Якобы внешние увечья есть лишь проекция внутренних страданий героини.

Нина не уверена в себе. Добившись много, она все еще считает себя «ником». Это ярко демонстрируется в одной из сцен ближе к концу фильма. Героиня приходит в больницу повидать Бет (Вайнона Райдер), бывшую приму ее балетной труппы, которая сломала себе ноги в ДТП. Ее она считает

---

<sup>76</sup> «The toe shoes that are among the principal tools of this torment also seems to be surrogates and scapegoats; they are scraped, mutilated and disfigured by the dancers in symbolic re-enactment of the violence they perform upon themselves in their ruthless pursuit of perfection». (перевод мой) Osterweis A. *Disciplining Black Swan, Animalizing Ambition*. NY. : Oxford UP, 2014. pp. 69-70

<sup>77</sup> «The ballet profession requires unending repetition of exercises, classes and rehearsals over many years, and Nina's back scratching is a mutated substitution for and the supplement to that practice». (перевод мой) Osterweis A. *Disciplining Black Swan, Animalizing Ambition*. NY. : Oxford UP, 2014. p.73

совершенством, к которому пыталась приобщиться, забирая некоторые вещи, принадлежащие Бет (помада, пилка для ногтей, сережки, духи). Нина теперь понимает чувства бывшей примы, которую сместила она: более молодая и привлекательная. Чувство вины заставляет ее извиняться и вернуть все взятые без спроса вещи. Героиня ощущает, что оказалась на месте Бет. Незамедлительно это воплощается в ужасной галлюцинации. Пилкой для ногтей Бет прокалывает себе лицо. Неожиданно на месте раздавленной горем балерины, сидящей в инвалидном кресле, появляется двойник. Героиня в ужасе бежит к лифту и пытается нажать на кнопку, но из кровавых рук выпадает пилка. Камера, будучи в начале эпизода статичной, становится все подвижнее к его концу, вплоть до того, что становится трясущейся как при съемке документальных событий. Однако же на экране зритель наблюдает фантазматическое, которое помещено в регистр правдоподобного с помощью техники съемки эпизода. Итак, героиня в данной сцене проецирует свои внутренние терзания вовне. Двойник занимается самонаказанием, что отражает сущность героини и ей же говорит о том, что происходит у нее в голове. «Единственный человек, мешающий тебе, - это ты сама» – слова балетмейстера перед спектаклем, которые звучат как вывод из того, что происходит с Ниной. Ее ненависть к самой себе, неприязнь навязчивого двойника достигает апогея в конце фильма. Нине кажется, что это Лили, а не ее двойник изводит ее. Однако под рациональным конструктом ее я проглядывает истинное положение дел. Двойник предлагает выйти на сцену вместо нее, что становится последней каплей, и она толкает второе я в зеркало, которое разбивается на сотни осколков. Из-за этого боя в зеркальном пространстве организованным режиссером усиливается эффект от борьбы героини со своим вторым я. Символически Нина убивает соперницу одним из них. Она будто бы убила двойника, но именно с собой она и соревновалась все это время. Очень похоже на то, как студент Балдуин заявлял, что только его отражение может с ним сравниться в фехтовании. Героиня также не желает знать о том, что ее можно заменить, что ее время может закончиться.

Это отрицание той информации, что принес со своим появлением двойник, провоцирует желание избавиться от него, что и сделала героиня. Тенденция к самоистязанию заданная через привычную жизнь Нины, с появлением двойника приводит лишь к усилению влечения к смерти, к суициду. Она, отрицая разрушение собственной жизни, вторым Я и пытаюсь спастись от гибели, в то же самое время добровольно принимает ее.

Инстинкт смерти проявляется и в многочисленном повторении, что присутствует в жизни героини. Вся ее жизнь, словно одна большая копия, с которой она старается справиться. В первую очередь она повторяет ту же самую программу, что выполняла ее мать. Она так же по ее стопам идет в балет и мучается, пытаюсь вырваться из кордебалета. Бесконечные одни и те же движения, репетиции, тренировки, рутина жизни, ничего нового. Нина будто выполняет программу, заложенную в ней генетически и ориентированную на собственную гибель, о чем писал Фрейд. Фильм также содержит в себе геральдическую конструкцию, где героиня повторяет судьбу белого лебедя. Она не репрезентирует его, как это обычно подразумевается на сцене, но становится им, что напомнило мне о картине Джаспера Джонса «Флаг» (1954-1955), который работает с подобной проблемой. Собственно сам двойник Нины является ее повторением, которое неоднократно появляется повсюду в различных зеркалах и вне их. В ее балетной труппе все выглядят одинаково, занимаясь в темной одежде. Множество отражений организует игру повторов. Лишь Нина занимается в белом, пока не приходит ее время поддаться своим желаниям и переодеться в темное.

Не удивительно, что героиня начинает страдать паранойей, ведь везде ей является двойник. Он, будто шпион, следит за ней, скрываясь за многочисленными телами и их отражениями, и уже не понять, где действительно он, а где кто-то другой. Нина думает, что именно Лили преследует ее, пытаюсь заменить. Таким образом, она пытается отстраниться от осознания собственного психического расстройства. Она резко воспринимает известие о том, что Лили будет ее дублершей. У героини

случается истерика, в результате чего хореограф вынужден ее успокаивать. Крупным планом показано отчаяние на лице героини. Ей никуда деться от преследователя, ведь вытесненное страстно стремится к вытесняющему. С какой силой происходило вытеснение с такой же идет процесс возвращения.

Помимо того, что внутри Нины есть Я идеал, снаружи оно воплощается в фигуре матери, которая сформировала то, кем является героиня. Она возникает в конце второй сцены фильма в отражении в зеркале как второе я героини, которое следит за ней, запрещает и выступает цензором, что собственно переключается с двойником, возникающим как постоянное препятствие для осуществления намерений Нины. Именно мать осуществляет контроль над Ниной, которая позиционируется как маленькая девочка, живущая в своем розовом плюшевом царстве. Достаточно вспомнить тот эпизод, когда героиня со стыдом прекращает мастурбировать, видя в кресле напротив свою спящую мать, лицо которой резко зуммируется. Если ее можно условно назвать в понятиях Фрейда Я идеалом Нины, то балетмейстер Лерой будет ассоциироваться с «оно», а Лили с другим Я. Она – соперница, двойник героини в реальном мире. Включает в себя то, что содержит «оно» Нины – желание расслабиться, эротические фантазии, уверенность в себе, долю наглости. Опять же становиться тем, кем хотела бы стать она. Возможно, именно поэтому двойник так часто проецируется на ее образ.

На протяжении фильма происходит отчуждение Нины от ее и без того малого окружения. Зритель погружен в ее воображаемую реальность, но никто из тех, с кем она общается, не может пробраться к ней в сознание. Она оказывается отрезана от людей в пространстве фильма, что соответствует полному ее одиночеству. Или почти одиночеству, ведь двойник никуда не делся, он образует, то необходимое «мы». Тем не менее, никто кроме нее самой не в состоянии увидеть мир ее глазами, в результате чего она находится в полной изоляции. Помимо этого, двойник способствует прекращению любых отношений, с кем бы то ни было. Он стремится

защитить нарциссическую любовь, которая может быть разрушена путем любовных отношений с Лероем. Героиня влюбляется в него, но именно он, как ни странно, подталкивая на раскрытие собственной сексуальности, также стимулирует нарциссизм. Ее попытки мастурбировать в обоих случаях заканчиваются неудачей. Лишь когда весь процесс перенесен в пространство воображаемого, наслаждение становится достижимым. Именно двойник является объектом любви Нины, а не Лили, с которой она якобы вернулась домой из клуба. Второе Я не желает обретения другого объекта любви, нежели оно само, поэтому проецирует на образ Лили себя, перенимает ее черты. ««Черный лебедь» можно рассматривать как трагедию фригидности в гиперсексуализированном мире, каковым в сознании обывателя выступает мир искусства, тем более балета».<sup>78</sup> Интересно, что сублимация эротических порывов происходит именно посредством отдачи всех сил на балет. Так же делает ее мать, которая бесконечно рисует свои портреты, перенося свое либидо в творческое русло. Нина повторяет мать, находящую удовлетворение в себе самой, в своих изображениях и дочери, которую воспитала как свое подобие. С первой же мимолетной встречи с двойником, Нина проявляет интерес к своему второму Я. Камера следит за передвижениями девушки в темном пальто, воплощая следящий взгляд героини. Влечение к двойнику оказывается сильнее, чем интерес к хореографу. Любовный объект как преграда в конце фильма почти устранен, в частности посредством галлюцинаций, в которых Лерой и Лили застигнуты за поцелуем, осуществляющимся с животной страстью. Так сработал защитный механизм нарциссизма, направленный на воссоединение с двойником, которое происходит, но лишь после самоубийства.

*Брэд Андерсон. «Машинист» 2004*

Фильм повествует о рабочем с фабрики по имени Тревор (Кристиан

---

78 Кровавая баня// Искусство кино. 2011. № 2 [Электронный ресурс]

Бейл), который не спит уже целый год. Во время вступительных титров, зритель наблюдает за героем из-за окна. Таким образом, сразу оказываясь включенным в пространство отличное от реального, огражденного стеклом, искаженного, потому как Тревор двигается в расфокусе камеры. Его жизнь трудно назвать обычной. Герой не спит уже целый год, а свободное от работы время проводит либо в объездах проститутки по имени Стиви (Дженифер Джейсон Ли), либо в компании официантки Марии (Айтана Санчес-Хихон) из кафе в аэропорту. Однажды герой встречает своего двойника (Джон Шэриан), который внешне, кажется, не имеет никакого с ним сходства, и позиционируется Тревором как новый сотрудник завода по имени Айван. Тем не менее, второе Я знает все его тайны. В центре внимания оказываются вытесненные героем воспоминания о психологической травме, сопряженной с чувством вины. Двойник насильно заставляет вспомнить, что герой сбил мальчика и уехал с места происшествия. Его скрытые душевные терзания сопровождаются внешней потерей веса. Он уже очень давно находится в процессе нездорового похудения, что свидетельствует о его психических проблемах. Это дополняется галлюцинациями об официантке Марии, существующей лишь в его воображении. Под воздействием двойника, Тревор возрождает в сознании события годичной давности и сдается в тюрьму, провожаемый своим улыбающимся вторым Я. Во многом фильм напоминает вышедший ранее «Бойцовский клуб» Д.Финчера, потому как там также все повествование является флешбеком, а персонаж, мучаясь от бессонницы, не осознает грань между реальностью и конструкцией своего воображаемого. Кинокартина Б. Андерсона – путешествие героя в глубины своего подсознательного. Как говорит сам режиссер в одном из своих интервью: ««Машинист» – это история человека преследующего свой собственный хвост».<sup>79</sup>

Появление двойника в жизни героя сопоставлено режиссером с

---

79 «I mean essentially The Machinist is the story of a man chasing his own tail». Canfield D. Brad Anderson: an interview with the director of Season 9 and The Machinist. ScreenAnarchy, 2004. [Электронный ресурс]

прибытием бури. Она должна смести со своего пути установившийся порядок жизни Тревора, который показан зрителю до встречи со вторым Я. Герой снят супер общим планом, идущим по парковке до своего автомобиля в сопровождении мистической музыки. Громада синих туч, кажется, может в любой момент обрушиться на него и стоящие в ряд машины. С одной стороны, этот пейзаж надвигающейся бури предвосхищает знакомство с двойником, другого рода штормом. С другой стороны, он отражает внутреннее состояние Тревора, подозреваемого в наркозависимости из-за его внешнего вида. Не подкурив сигарету из зажигалки, он идет до машины. Там крупным планом показан прикуриватель, который является ключевым предметом в событиях прошлого, а теперь показан режиссером, будто проводник к вытесненному. Герой засыпает, ожидая пока тот нагреется, в результате чего первая реплика двойника звучит, словно в голове у него самого. Однако именно от слов второго Я он просыпается. Они знакомятся, сидя в машинах, что примечательно, потому как случай, от которого сознание Тревора пытается всеми силами избавиться, связан именно с машиной. Граница между воображаемым и реальным этом эпизоде встречи с двойником (и не только в нем, а на протяжении всей кинокартины) очень тонкая, потому как герой не спит, но и не бодрствует, он завис где-то посередине. Подозрение, выдвинутое в сторону Тревора, который вступился за коллегу перед начальником смены, сработало как спусковой механизм для появления двойника. Желание отстоять справедливость, вызвало к «жизни» собственную совесть Тревора. К тому же похудение персонажа дошло до такой степени, что в серьез стало беспокоить окружающих его людей, о чем они ему сообщают. Тем не менее, Тревор не реагирует на их замечания. Его тело находится в состоянии истощения, что может стать причиной смерти. Это, отчасти, второй повод для появления двойника, который считался не только предвестником смерти, но и защитником от нее.

Второе Я в этом фильме сыграно другим актером. Что представляет собой не первый случай не совпадения внешности главного героя и его

двойника. Несмотря на это, между ними больше общего, чем кажется. Второе Я внешне напоминает главного героя в прошлом, в тот момент, когда случилась авария. Не случайно, Тревор путает свое изображение на фотографии с двойником. Он больше себя не узнает, он изменился до неузнаваемости. Двойник всем своим видом и манерами воплощает то, от чего отрекся Тревор. Акцент не делается на полной внешней идентичности, потому как герой потерял себя, он больше не живет, а существует. У него, кажется, нет никаких стремлений. Все, что ему нужно – купить новый отбеливатель и заплатить за свет. Тревор выглядит как привидение, он, как и двойник, существует где-то в пограничном состоянии. Герой не хочет признавать, свою причастность к трагедии, произошедшей по его вине. Травма оказалась настолько глубокой, что его двойник выглядит по-другому, нежели сам Тревор на данный момент. Второе Я – концентрация вытесненного. Он полностью отчужден, и на него переносятся все проступки, которые я герой отторгает.

Не досмотрев до конца, не подготовленному зрителю трудно понять, кто же такой этот Айван. Полностью картинка пазла складывается лишь в конце повествования. Тем не менее, в начале картины мы наблюдаем сцену из будущего героя, когда отношения Тревора со вторым Я приняли критический характер. Далее повествование развивается как флешбэк, куда впоследствии встраивается этот первоначальный эпизод. С помощью него герой задан как убийца. Визуально зрителю уже дан ответ на вопрос «Кто ты?», мучающий героя на протяжении всего фильма. Помимо этого, обозначается наличие двойника и психологически не стабильное состояние персонажа. Отражение Тревора рассечено зазором между стеклами, камера движется, дабы показать стикер позади, пока персонаж все так же пристально вглядывается в свое отражение. Позже крупный план со стикером, на котором обрывается первая сцена, соединяется с кадром, где Тревор отражается уже вместе со своим двойником. Зеркало не часто фигурирует в фильме, но играет важную роль, потому как именно, глядя на свое отражение, герой размышляет о себе.

Таким образом, второе Я с первых же минут фильма связывается со смертью.

Двойник становится причиной того, что Миллеру (Майкл Айронсайд), коллеге главного героя по цеху, отрывает руку вследствие неосторожности Тревора. Он отвлекся на иллюзорного двойника, что показано через летящие искры и жар от машин, создающих нечеткое его изображение. Второе Я проводит пальцем по горлу. Жест означает не что иное, как угрозу убийства. Крупным планом показано замешательство героя, который отстранился и облокотился на машину, чем включил ее. Двойник буквально источает опасность. Он и есть напоминание о смерти, которое герой так старательно прятал глубоко внутри, но смерти не своей в данном случае, а маленького мальчика. Для того чтобы о ней вспомнить, Тревору нужно пройти путь признания вины. Он и хотел бы переложить вину за произошедшее на другого, но двойник знает, что виноват лишь сам Тревор, и указывает ему на это.

На протяжении года героя буквально убивает собственное чувство вины. К тому, что он худеет, в то время как уже выглядит как живой труп, можно добавить курение и недостаток сна. Психическое еще до своей проекции во вне запустило программу самоубийства. Тревор бессознательно занимается самонаказанием. Он моет руки с порошком и чистит до блеска пол в квартире, будто безуспешно пытается очиститься. Вся его рутина неявно связана с событиями, которые были вытеснены сознанием.

Выбор литературы, которую он читает, также оказывается не случайным. Настольной у него оказывается книга Достоевского «Идиот», где главный герой, князь Мышкин, постепенно сходит с ума. Однако, сам фильм отсылает на другое произведение классика – «Преступление и наказание», где краеугольным для главного героя становится осознание собственной вины, ее переживание и дальнейшее раскаяние. Сами реплики Тревора: «И у маленькой вины долгий путь», – резонируют с содержанием романа Достоевского. Здесь наблюдается не только сходство главных героев, но и второстепенных. Кто такая Стиви, как ни вторая Соня Мармеладова.

Интертекст служит для более глубокого понимания происходящего. Ссылаясь на Достоевского, режиссер будто кричит, что это кино о психической жизни героя и двойниках. Поэтому, даже не досматривая фильм до конца, лишь по визуальному языку, можно догадаться, что происходит с Тревором.

Смерть уже в его доме героя, в его холодильнике. Там находится огромная рыба, которая очевидно была поймана еще до аварии, случившейся год назад. В определенный момент из морозилки начинает литься кровь. В тот день герой чуть сам не лишился руки и не смог доказать коллегам существование Айвана. Именно тогда Тревор встает на путь интенсивного саморазрушения. К нему приходит осознание, что двойник есть не кто иной, как его заклятый враг и соперник. Он строит против него заговоры. Если до этого герой разрушал себя постепенно, приближался к смерти планомерно, то благодаря второму Я стремление к самоистязаниям усилилось. Доходит до того, что Тревор бросается под колеса машины лишь бы узнать информацию о двойнике. Его полуживое тело добивает и ментальная истощенность, абсурдность ситуации, в которой машина его врага оказывается его машиной. Привычное течение жизни, в котором он существовал после аварии, рушится с приходом двойника. Воображаемый мир рассеивается как облако после грозы, теперь ясным становится подлинное положение дел, где большинство людей и событий – это порождение его психического расстройства. Двойник доводит Тревора до отчаяния, где единственным выходом из ситуации герой видит убийство злосчастного соперника. Он считает, что второе Я расправилось с сыном Марии, в результате чего Тревор в борьбе перерезает двойнику горло. Однако, этот бой с тенью оказывается тщетным. Двойник жив, посредством ножа от него не избавиться.

Кроме того можно говорить о наличии у Тревора страха кастрации. Чувство утраты полового члена заменяет представление о потере руки. Несчастный случай с Миллером повергает Тревера в шок. Коллега стал инвалидом и потерял свою преимущественно мужскую профессию механика. Теперь он находится дома, занимаясь садом. После этого случая рука

Тревога, застрявшая в механизме на фабрике, вызывает у персонажа истерику. Он думает, что это все заговор и желание расплаты со стороны коллег. Он сходит с ума, нарциссически воображая собственную исключительную значимость. Позднее Миллер при встрече с Тревором не бьет его и не кричит, после того как слышит обвинения в заговоре. Он хватается за самое дорогое, дабы припугнуть. Тревор с ужасом убегает, отпущенный по милости Миллера. Стоит так же вспомнить наличие у двойника видимого дефекта, связанного с рукой. У него нет на ней пальцев. Туда пересажены два с ноги, которые крупным планом показываются зрителю, на фоне недоумения Тревоги. Это условно подтверждение страху потери конечностей или же их деформации. Помимо того, что сам двойник вызывает неприятные ощущения, так вид его пальцев, над которыми тот смеется, усиливает этот эффект. Напоминание об оторванной руке возникает и в парке развлечений. Тревор вместе с сыном Марии идет на аттракцион «Шоссе 666», что представляет собой альтернативу дому ужасов. Там одним из экспонатов, мимо которых он проезжает, является индеец, показывающий чужую оторванную руку. Поначалу веселый, герой теряет все свое хорошее настроение, после того как видит эту двигающуюся восковую фигуру. В него вселяется страх. Теперь его эмоциональное состояние полностью соответствует данному месту, и ему больше не до шуток.

Сцену в аттракционе можно назвать квинтэссенцией того, что творится в голове у Тревоги. Она выглядит скорее как сновидение, в котором соединилось и настоящее и прошлое героя. На протяжении всего пути в аттракционе ему предстают образы из прошлого, напоминающие о его виновности. Рука, которую показывает индеец, отсылает к недавним событиям в жизни Тревоги, когда он невольно стал причиной трагедии. Тут же после этой фигуры возникает черт, выкатывающий грешников, горящих в котле. Это будто бы та участь, которая ждет героя. Именно сын Марии указывает Тревору на эту фигуру. Он в свою очередь есть проекция убитого героем мальчика. Вытесненное Тревоги пробивается и указывает ему на вину,

что иногда происходит слишком явно (на дереве с висельником, надпись «виновен»). Так же есть экспонат, показывающий ужасные последствия автомобильной аварии. В сознании Тревора все будто преувеличивается и становится устрашающим. Как писал Фрейд: «Психоаналитическая теория права, что всякий всплеск эмоционального побуждения, безразлично какого рода, путем вытеснения превращается в страх, что среди случаев пугающего нужно выделить группу, в которой можно показать, что это пугающее является, видимо, возвратившимся вытесненным».<sup>80</sup> Мерцающий свет, полутьма, напряжение – все это атрибуты комнаты страха. Как выясняется, таким местом является собственный внутренний мир героя, в котором скрыты его тайные переживания. Через пелену фантазий прорываются реальные события, будто сознание отключило свой фильтр. Поистине апогеем сцены становится эпилептический припадок сына Марии, что оказывается финальной ужасающей точкой «Шоссе 666». В этом моменте устанавливается центральное вытесненное желание героя: спасти мальчика, сознаться в своей вине и не трусить. Это стремление будет в полной мере воплощено в двойнике, что всеми способами пытается обратить внимание Тревора, на то, кто он есть на самом деле.

Ключевым в фильме оказывается осознание вины, потому как только после этого двойник оставляет героя. Тревор смог заснуть лишь в тюремной камере, где его больше не мучает совесть, которой в данном случае выступил двойник. Герой возложил ответственность за содеянное на второе Я, но двойник в данном случае возвращает ему знание о вытесненном, что ведет его не к смерти, а к спасению. Тревор перестал существовать на грани сна и бодрствования, фантазии и реальности. Режиссер изменил типичную для историй о двойнике смерть персонажа от самоубийства. Тревор принял свою вину, свое вытесненное, в некотором смысле подружился со своим вторым Я, и этим сохранил себе жизнь, пусть даже только в физическом смысле, а не в социальном.

---

<sup>80</sup> Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М. : Республика, 1995. стр.275

Так как двойник копирует субъекта, то фильм так же активно использует аспект повторения, как один из сопутствующих феномену двойничества. Как и Нина из «Черного лебедя» Тревор выполняет механистичную работу, предполагающую постоянный набор одних и тех же действий. В начале фильма крупным планом показаны механизмы, двигающиеся в заданном ритме, словно каждый человек на фабрике тоже должен превратиться в часть огромной машины. Тревор будто отлаженный механизм измеряет свой собственный вес и клеит стикеры с изменениями. Далее повторяются фразы персонажей. Мария вторит Стиви: «Будешь худеть дальше, исчезнешь вовсе». Использован тот же прием, что и в «Песочном человеке», где разные герои повторяют одни и те же слова. Сказанное Стиви, эхом произносятся Марией. Она – собирательный образ в голове у героя, в который включаются черты и Стиви, и собственной покойной матери Тревора, и внешность женщины, потерявшей своего сына по вине героя. В кафе и не только, внимание заостряется на часах, зацикленных на одном значении – 1:30. Время для героя будто остановилось. Прошел год, но все дни похожи один на другой, поэтому нет никакого движения вперед. Эти цифры на часах – бессознательное напоминание о событиях прошлого, что так терзают Тревора. 1:30 – время происшествия. Такой же повторяющейся деталью в фильме, что режиссер показывает зрителю крупным планом, является прикуриватель. В дополнение Тревор постоянно проезжает по тому перекрестку, где сбил человека. Выбор 2х дорог в туннеле аттракциона дублируется позже подземкой, разветвленной на 2 тоннеля. Кроме этого, игра в виселицу на холодильнике вторит висельнику в аттракционе, как и уже упоминавшийся индеец напоминает об оторванной руке Миллера. Повтором можно назвать всю историю с коллегой. Она представляет собой несчастный случай, где Тревор опять-таки фигурирует виновным, с той разницей, что в этой ситуации ему не скрыться на автомобиле. Очевидно, повторяется и постоянное появление двойника.

Второе Я преследует героя, появляясь на работе, на улице и дома у

героя. Они изредка разговаривают, но присутствие двойника, от которого никак не избавиться сводит героя с ума. Тревор всерьез озабочен тем фактом, что второе Я вмешивается в его жизнь. Реализуя функции Я идеала, двойник чинит герою препятствия. При разговоре с официанткой на вопрос преследует ли его кто-нибудь, герой отвечает: «Пока нет, но скоро будут». Эти слова оказались для него пророческими, и двойник никак не отстанет от героя, который в порыве злости убивает его. Тем не менее, второе Я все так же рядом с героем, отражается в зеркале над раковиной. В этом фильме не только двойник навязчиво появляется в жизни героя, но и сам Тревор жаждет с ним встречи. Он преследует свое второе Я, дабы прояснить, что ему нужно. Герой полагает, что против него творится заговор. Тревор полагает, что это двойник виновен во всех его неудачах, что он разрушает его жизнь. Такое преследование отсылает к нарциссической любви, которая присутствует между героем и его вторым Я.

Тревор страстно желает встречи с двойником. В начале повествования он замороженно смотрит на то, как работает его двойник, проявляя интерес к новому знакомому, который на самом деле является частью его самого. Герой то и дело преследует его на своей машине, дабы разобраться, что же это за человек и как он связан с его жизнью. Тревор не может не привлекать двойник, ведь в нем заложены воспоминания о его прошлой жизни, где он как любой крутой парень носил косуху, темные очки и разъезжал на модной красной машине. Их воссоединению никто не должен мешать. Нарциссическая любовь нуждается в защите. Мало того, что Тревор живет один, так двойник становится причиной его отчуждения от других людей. Лишь он захватывает все внимание героя, лишь ему принадлежат все его мысли. Тревор перестает общаться с коллегами, которые после несчастного случая с Миллером отвернулись от героя. Постепенно рушатся отношения с проституткой, которую Тревор подозревает в связи со своим двойником. Одержимость последним оказывается сильнее, чем вера в слова ни в чем не повинной Стиви. Далее исчезает и воображаемый образ Марии, которая

осталась последней надеждой героя. Он оказывается оторван от общения практически со всеми, за исключением своего двойника. После того как убить второе Я мистическим образом не удалось, остался лишь второй вариант – принять его и отдаться во власть нарциссической любви. Герой прощается с двойником и отправляется в одиночную камеру, где он, действительно, будет один, лишенный взаимодействия с внешним миром, но и, избавившись от вырвавшегося наружу второго Я.

### ГЛАВА 3

#### Философия двойника в кино.

##### 3.1 Диалектика раба и господина: борьба за признание.

Феномен двойничества не чужд философии, которая обратилась к нему в начале XIX века. Благодаря мысли Гегеля, появляется философская пара двойников: Господин и Раб. Они возникают как персонажи в его «Феноменологии духа» и являются следствием рассуждений о самосознании. Оно представляет собой результат особой негации, совершенной в сознании, которую можно так же назвать удвоением. Теперь существует два сознания. Одно в терминах Гегеля вожделеет определенную вещь, а другое вожделеет само вожделение как таковое.\* Эти желания тождественны, так как оба являются предметами сознания, но в то же самое время различны, ведь желают разного (вещественного и абстрактного). Например, «я хочу воды» (первое), «я знаю, что я хочу воды» (второе). Сознание в данном случае свидетельствует самого себя. Тот, кто хочет воды и тот, кто знает об этом желании, являются одним и тем же, и одновременно различным.\* Такая своеобразная рефлексия, является основой субъективности и дальнейшего

---

\* «Сознание как самосознание имеет отныне двойной предмет: один – непосредственный, предмет чувственной достоверности и воспринимания, который, однако, для самосознания отличается характером негативного, и второй – именно само себя, который есть истинная сущность и прежде всего, имеется налицо только в противоположности первому». Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Спб.: Наука, 1999. стр 94

\* В фильме Б. Фосса «Весь этот джаз» (1979) можно наблюдать подобное в сцене со сном главного героя в больнице.

становления человека. С помощью нее Я устанавливает свою достоверность, но не истинность этой достоверности. Для того, чтобы доказать последнюю, самосознанию нужен другой. Оно должно удвоиться, чтобы произвести второй уровень рефлексии и удостовериться в себе самом. Таким образом, получить признание от другого, что означает «желать, чтобы ценность, которую я собой являю или “представляю”, была бы ценностью, желаемой этим другим»<sup>81</sup> Самосознанию необходимо подтвердить то представление о себе, которое оно составило, лишиться себя постоянно возникающей негации, посредству другого. Самосознание стремится к воссоединению, и в этом стремлении обнаруживается как вождление. Для восстановления собственного единства, оно желает, чтобы другой понимал его так же, как оно само, дабы самому установить эту логику. Следственно, без другого не будет самого самосознания.

Другой в данном случае представляет собой такое же самосознание. Он не кто иной, как Я, потому как единственное самосознание, которое мне известно – мое собственное. Как пишет Гегель: «Самосознание есть для самосознания». Мы одно, но мы различны. Точнее, тождественны, как  $A = A$  в логике. Они, будучи симметричными, все же не являются идентичными ввиду их разного положения (одна слева, другая справа). Другой представляет собой отличного от меня, в той мере, в какой я рассуждаю о нем в перспективе негации. Однако оба самосознания желают друг от друга одного – признания. «Весь смысл жизни в другом, я ищу его, потому как именно он может дать мне мою человечность, я весь “вовне себя”».<sup>82</sup> Я желаю только того, что желает другой во всей непредсказуемости и случайности этого желания. Мне нужно завладеть его желанием, во всей его свободе, подчинить себе другого. Так как это вождление признания другого оказывается обоюдным, оно неизменно вытекает в борьбу, в которой каждый должен рискнуть своей жизнью, дабы заполучить желаемое. Для обоих важно

---

81 Кожев А. Введение в чтение Гегеля: лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе. Спб.: Наука, 2013. стр.15-16

82 Там же. стр. 22

«показать себя чистой негацией предметного модуса, или показать себя несвязанным ни с каким определенным наличным бытием,..., не связанным с жизнью».<sup>83</sup> Итак, работа негативности обнаруживает себя как риск, готовность погибнуть в смертельной схватке с другим.

Исход данной борьбы может разворачиваться по трем сценариям: оба погибнут, один погибнет, один уступит другому, в страхе за собственную жизнь. Первые два имеют место быть, но тогда сама схватка потеряет всякий смысл, ведь в итоге ни один из ее участников не получит желаемого. Следовательно, остается лишь третий вариант, при котором один получает признание, а другой так и остается непризнанным. Осуществляется распад самосознаний на два концептуальных персонажа: Господина и Раба. Происходит порабощение одного из участников борьбы другим, которое оказывается признанным обоими. «Побежденный подчинил свое *человеческое* желание признания биологическому стремлению сохранить свою *жизнь*; тем самым определилось и раскрылось — ему самому и победителю — его подчиненное положение. Победитель поставил на карту *жизнь* ради достижения не-жизненной цели; тем самым определилось и раскрылось — ему и побежденному — его превосходство над биологической жизнью и, следовательно, над побежденным».<sup>84</sup> Для господина признание есть абсолютная ценность, для раба – жизнь, которой нельзя пожертвовать, потому как это то, что и есть Я.

Господин предпочел своей биологической жизни, нечто духовное, чем подтвердил свое право на превосходство. Оно выразилось в признающем его Рабе. Как пишет Гегель: «Истина самостоятельного сознания есть рабское сознание».<sup>85</sup> Господин является таковым только, имея Раба. Он осуществляет различную работу и опосредует связь Господина с природным миром. Господин в свою очередь обязал Раба исполнять все его желания, отрешиться

---

83 Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Спб.: Наука, 1999. стр 101

84 Кожев А. Введение в чтение Гегеля: лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе. Спб.: Наука, 2013. стр 216

85 Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Спб.: Наука, 1999. стр. 104

от результатов своего действия, своего труда, в его пользу. Он теперь вынужден нести Господину приготовленную пищу, а не потреблять ее сам. Так Господин существует среди наслаждений, не прикладывая при этом никаких усилий, а лишь довольствуясь результатом произошедшей схватки. Он больше непосредственно не подчиняет себе природу, а живет, как и полагается, по-господски. Несмотря на то, что Господин приобрел субъективность его нельзя назвать тем, кто в полной мере удовлетворил свое желание. Исход борьбы оказался не таким, какого он ожидал. Все его действия были направлены на признание со стороны равного, что обеспечило бы ему его человечность в полном смысле слова. Однако, он Господин лишь над признающим его Рабом. Каждый раз он идет на схватку с другим, и каждый раз получает одно и то же. «Господину никак не достичь цели, той самой, ради которой он рисковал жизнью. Господин найдет удовлетворение только в смерти и посредством /dans et par/ смерти — *своей* или своего противника».<sup>86</sup> Единство самосознания возможно только, в равном взаимодействии, когда равный признает равного, но это на данный момент оказывается невозможным. Таким образом, Господин попадает в замкнутый круг, в бесконечное повторение одного и того же сценария. Господин не взаимодействует с противоположностью и поэтому не может развиваться, он попадает в ловушку, сам ее конструируя. В итоге, Господин перестает получать удовольствие от наслаждения, его жизнь оказывается несчастной. Он не может меняться и оказывается Рабом своего собственного положения.

Именно Раб согласно Гегелю является двигателем истории. Он, несмотря на свое зависимое положение, имеет доступ к развитию, главным образом благодаря труду. Раб из-за животного страха смерти познал свою ничтожность. Ему нужно преобразовать себя в нечто, осуществить некий проект, действовать, трудиться. «Следовательно, Раб, который благодаря страху смерти постиг Ничто (человеческое), составляющее основание его

---

<sup>86</sup> Кожев А. Введение в чтение Гегеля: лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе. Спб.: Наука, 2013. стр. 221

Бытия (природного), понимает себя и Человека вообще лучше, чем Господин».<sup>87</sup> Он, изначально поддавшийся животному желанию, затем ограничивает его, передавая результат своей деятельности господину. Раб делает это из-за страха, который приобретает характер некоей неестественной идеи. Точнее Раб и есть страх, ведь именно так он переживает теперь свою жизнь. Он борется со своими инстинктами, дабы удовлетворить желание другого, которого он честно признал. Таким образом, Раб, как и Господин, достигает господства над собственной природой, но другим путем. Он избавляется от зависимости с помощью труда, который подчинен определенной идее. Раб преобразует природу и делает это согласно своей мысленной свободе. Итак, он становится Господином своего рабства. В реальности он не свободен, но именно его рабское положение привело к осознанию понятия Свободы. Достижение ее в действительности становится целью Раба, к которой он стремиться. Для Господина подобный прогресс невозможен. Он может преобразиться только благодаря Рабу, который в свою очередь должен путем образования и труда завоевать себе наличную свободу. Раб превращается в полноправного человека только после того, как он пройдет путь преобразования природы и укрощения собственных животных инстинктов. «Только после того как он произвел искусственный предмет, человек сам реально и объективно становится чем-то большим, чем природное существо, не таким, как природное существо».<sup>88</sup> Лишь Раб способен обеспечить путь к подлинной человечности. Однако без Господина это было бы невозможно, потому как именно он инициатор появления страха и дисциплины служения.

Итак, философия самосознания Гегеля, имея предпосылки еще у Декарта, дала толчок к развитию дальнейшей научной мысли. Говоря о Господине и Рабе, Гегель создал уникальную систему оппозиций, которые представляют собой одно и то же. Она оказалась применима почти к каждой

---

<sup>87</sup> Там же, стр.223

<sup>88</sup> Там же, стр. 34

сфере деятельности человека: экономической, социальной, политической и так далее. Такие деятели как Маркс, Ницше, Сартр и другие основываются на идеях Гегеля, хотя пишут о разном. Тяготая к всеобщности, гегелевская диалектика не могла обойти кино, которое в свою очередь охватывает все возможные проявления мысли человека.

### 3.2. Двойничество и опыт любви.

Проблему Я и Другой раскрывает в своей книге «Бытие и Ничто» Жан Поль Сартр. Он продолжает рассуждения о феномене двойничества с точки зрения философии. Между этими философами прослеживаются определенные параллели. Сартр опирается на Гегеля в том плане, что человек существует как сложная структура, которая включает негацию (бытие-в-себе и бытие-для-себя). Он также считает, что самосознанию для его существования необходим некий Другой. То есть субъект не может конституироваться как таковой без «иного». У Сартра, Другой должен увидеть во мне больше чем обычную вещь, а именно наивысшую ценность, что является также необходимым условием для гегелевского признания. «И если у Гегеля речь идет о сознании, которое становится духом и, в конце-концов обретает свое единство в религии и философии, то Сартр пишет о человеческом проекте под названием “любовь”». <sup>89</sup> Необходимость в Другом можно найти в фильме Майка Фиггиса «Покидая Лас-Вегас», где главный герой, вместо того, чтобы выполнить свой план по совершению суицида приглашает проститутку для задушевного разговора.

Каждый из взаимодействующих друг с другом субъектов обладает тайной бытия Другого. Ему отдана роль того, кто привнесет новое в мою жизнь, изменит и потрясет мое существование. Сам я не могу взглянуть на себя со стороны и понять достоверно ли мое представление о себе. Именно поэтому Другой должен помочь мне разобраться в том, кто я есть. Однако, я

---

89 Леденева Е. В. Ничто у Сартра и Гегеля // Credo new, 2013. [Электронный ресурс]

хочу быть именно тем, кем я себя представляю, поэтому я всячески пытаюсь навязать это представление Другому. Ему следует подтвердить мои суждения о самом себе. Тем не менее, такового не случается. Бытие-для-другого не совпадает с тем, что я есть в бытие-для-себя. В результате, «я являюсь проектом отвоевания для себя моего бытия»<sup>90</sup>. Мне важно вобрать в себя Другого, быть и собой и им одновременно, дабы составить полную картину. В этом синтезе тот Другой должен остаться собой, не потерять свою природу, иначе вся затея окажется бессмысленной. Мне нужен его взгляд в полной его свободе. Из-за этого мое бытие оказывается хрупким и постоянно ускользающим от меня. Я хочу поработить свободу, которая оставалась бы таковой. Из этого возникает конфликт. Для Сартра он представляет собой не что иное, как любовь. Мне не нужен Другой как объект и некое тело, вещь. Я его хочу как Другого, как субъект, добровольно ставящий меня высшей ценностью. Эта мысль уже прослеживается у Гегеля, на что указывает в своем тексте А. Кожев : «Так, например, в отношениях между мужчиной и женщиной Желание человечно в той мере, в которой хотят овладеть не телом, но Желанием другого, желают “обладать” Желанием, “ассимилировать” Желание как таковое, иными словами, хотят быть “желанным”, или “любимым”, или, лучше сказать, “признанным” в своей человеческой значимости, в своей реальности человеческого индивида».<sup>91</sup> Как пишет Сартр: «Любящий требует клятв – и клятвы его раздражают. Он хочет быть любим свободой – требует, чтобы эта свобода в качестве свободы уже не была свободной».<sup>92</sup> Мне для того, чтобы стать абсолютной ценностью, нужно заслужить, в терминах Гегеля, «признание» себя как таковой от Другого. Я желаю быть центром мира для него, подобием Бога. Мне хочется оправдания своего существования. Этого же желает Другой, так как он такой же как и я, мы зеркальны друг для друга.

---

90 Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр.382

91 Кожев А. Введение в чтение Гегеля: лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе. Спб.: Наука, 2013. стр. 14

92 Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр.383

У Сартра возникает подобие гегелевской борьбы, когда оба субъекта хотят быть любимыми, но в обоюдном акте любви не могут получить желаемое. Вся схватка сартровских субъектов разворачивается в поле взглядов. С одной стороны, каждый хочет вернуть себе свободу, часть которой отнимается под взглядом Другого, ведь он превращает меня в нечто определенное, в фиксированный объект. Он обозначает мои содержательные характеристики и границы. С другой стороны, я должен выдержать этот взгляд, покориться разглядыванию, стать для Другого объектом особого порядка, чтобы сохранить его для себя как субъекта. Рискую не достичь привилегированного положения, я «подвергаюсь опасности быть рассмотренным».<sup>93</sup> Я желаю присвоить себе Другого только как субъекта, потому как объект не сможет вызвать любви к себе. Он порождает тягу к обладанию, похожую на ту, что возникает к уникальной картине, за которую на аукционе можно даже побороться. Однако, это не то, что Сартр называет любовью. Для него она – проект, главная цель которого заключается в присвоении любви другого. Таким образом, в схватке идет борьба за то, чтобы быть любимым со стороны Другого.\* Мои отношения с Другим есть сопротивление порабощению свободы со стороны каждого. Между нами разворачивается игра зеркальных отражений, в которой мы зависимы от действий друг друга. Здесь взаимность означает поражение для обоих. «Я требую, чтобы другой меня любил, и ввожу в действие все, что могу для осуществления этого проекта; но если другой меня любит, он подсекает в корне мои ожидания самой своею любовью; я то ожидал, что он подведет основание под мое бытие, сделав меня привилегированным объектом и сохраняя себя как чистую субъективность перед лицом меня; поскольку же он меня любит, он воспринимает во мне субъекта и погружается в свою

---

<sup>93</sup> Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр 387

\* Данная проблематика схвачена в картине Р. В.Фасбиндера «Я только хочу, чтобы вы меня любили», 1976

объективность перед лицом моей субъективности».<sup>94</sup> Такой исход борьбы равносильна смерти в диалектике Гегеля. Никто больше не притязает на свободу другого, сохраняя свою субъективность, но оба не могут также почувствовать свое существование. Точнее, они замыкаются в своем бытии-для-себя, так и не в состоянии быть полноценным человеком. Только после того, как меня затошнит от Другого, я смогу определить свое положение в реальности, выйти из круговорота своих мыслей, почувствовать телесно свое существование. По мысли Сартра взаимная любовь это тупик, приводящий к одиночеству. Поражение идеальной любви было предопределено самим характером борьбы, где каждый стремится завоевать свободу другого, стать над ним Господином. Образовавшееся после подобной схватки взаимодействие не может считаться выигрышем, несмотря на все заверения друг друга в любви. Для того, чтобы избежать его и осуществить слияние субъект прибегает к другому методу. Он занимает мазохистскую позицию.

Я отказываюсь от своей субъективности, и отдаюсь полностью во власть Другого. Теперь привилегию ассимиляции я предоставляю ему и стремлюсь закрепится для него в своей объективности. Я отрекаюсь от своих требований к нему и предоставляю полную свободу. Если я устраняю барьер между мной и другим в виде субъективности, то дохожу до крайности, превращаясь в предмет манипуляций. «Чем больше я буду себя ощущать переведенным к другим целям, тем больше я буду наслаждаться отказом от своей трансцендентности».<sup>95</sup> Я приобретаю подчиненное положение и иду против своей природы, которая предполагает завоевание свободы Другого, поэтому я испытываю вину перед собой. Она существует из-за того, что я существую как субъект для Другого. Принимая свое полное поражение, я в то же самое время стараюсь «очаровывать самого себя своей объективностью-для-другого».<sup>96</sup> В результате, я стараюсь встать на место Другого смотреть на себя как на объект, но это невозможно. Предоставляя Другому власть над

---

94 Там же стр.391

95 Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр.393

96 Там же стр.393

собой, я прошу его об этом, а он выполняет, повинуюсь мне. Моя субъективность, таким образом, никуда не пропадает, а собственная объективность постоянно ускользает. Следовательно, мазохизм обречен на провал. Проводя аналогию с гегелевской диалектикой Раба и Господина, в данном случае, проиграв схватку, я являюсь Рабом и выполняю все желания Господина. Тем не менее я не избавляюсь от своих господских замашек и прошу Другого повелевать надо мной. То есть Раб навязывает Господину свои желания. В результате ни Господин не является подлинно таковым, ни Раб не имеет желания получить свободу от такого Господина.

Другой способ взаимодействия с Другим – садизм. Он есть явление противоположное мазохизму. Теперь я пытаюсь установить свою субъективность и сделать из Другого объект. Я хочу полностью подчинить его своей воле, использовать для осуществления моих желаний. Словами Сартра: «Садист является бытием, которое воспринимает Другого как инструмент, функцией которого является собственное воплощение».<sup>97</sup> В своем желании поработить свободу другого он требует подтверждения своего превосходства путем унижения Другого и его умоляющих стонов. Тем не менее, в этом обнаруживается крах садизма, так как пытаюсь присвоить свободу, он ее уничтожает, превращает Другого в безвольную вещь. «Веревки, связывающие его, удерживают его как неподвижную вещь, и тем самым оно перестает быть объектом движущимся спонтанно.»<sup>98</sup> Это идет в разрез с тем фактом, что я желаю обладать свободой Другого лишь как таковой, во всей ее непредсказуемости. В терминах Гегеля, здесь Господин, заполучивший Раба, не может обрести от него подлинного признания своей человечности, так как тот не является ему равней. Я думаю, что Другой такой же как и я, поэтому терплю поражение, поскольку только если Другой сделает иначе чем я, наши отношения будут иметь продолжение.

---

97 Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр.416

98 Там же стр. 417

### 3.3 Философский двойник на киноэкране: общие конвенции.

*Джозеф Лоузи. «Слуга» 1963*

Название этого фильма без промедления вводит зрителя в контекст повествования. Главный герой – слуга Барретт ( Дирк Богарт), чьи отношения с молодым хозяином дома Тони (Джеймс Фокс) находятся в центре повествования. Устроившись к нему на работу, Барретт довольно быстро завоевывает расположение своего работодателя. Девушка Тони по имени Сьюзан (Уэнди Крейг), наоборот, с самой первой встречи невзлюбила нового слугу и отнеслась к нему с подозрением. Барретт, в свою очередь, тоже не выказывал доброжелательности и выполнял ее указания, лишь ввиду своего положения в доме. Слуга, кажется, знал о Тони больше чем Сьюзен и мог без труда угадывать его желания, поэтому вызывал ее неприязнь. Барретт под видом своей сестры привел в дом горничную Веру (Сара Майлз), которая была его любовницей. Таким образом, в фильме образовалась зеркальная пара (пара слуг и пара хозяев). По началу, грань между хозяином дома и слугой была очень четкой, каждый был на своем месте, исполняя положенную роль. Однако, постепенно все изменяется, Барретт оказывает все большее влияние на Тони и приобретает свободу действий. Вера соблазняет молодого хозяина, и он переключает свое внимание со Сьюзан на нее. Барретт и его подруга нарочно ведут себя вызывающе. Доходит до того, что Тони обнаруживает их в своей постели. За этим незамедлительно следует их изгнание из дома. Тем не менее, даже такое происшествие не помешало молодому господину принять своего якобы раскаяющегося слугу обратно, ведь без него дом превращается в свалку из неубранных и запыленных газет и писем. Отношения Барретта и Тони перестают быть иерархичными, два героя приравниваются друг к другу. Теперь слуга становится хозяином вечеринки. Вера возвращается, а Сьюзен, которая оказывается не в силах повлиять на Тони, оказывается лишней на этом празднике жизни.

В первом же эпизоде между слугой и молодым хозяином дома задается

гегелевская диалектика Господина и Раба. Барретт, пришедший наниматься на работу, находится в подчиненном положении. Он тот, кто признает Другого, как более успешного. Тони при интервью с Барреттом ведет себя как хозяин положения. В кадре он выше, нежели сидящий в закрытой позе слуга, что сразу маркирует их статус по отношению друг к другу. Один из первых вопросов Тони: «Нравится ли вам работать?» Переводя на язык Гегеля, Господин осведомляется, доволен ли Раб своим положением, считает ли он его сообразным себе. Далее Тони спрашивает о кулинарных способностях Барретта, что так же не может не наталкивать на размышления о двух крайностях Гегеля. При его анализе Кожев обращает внимание на то, что Раб готовит для Господина еду, преподносит ему уже обработанную с помощью труда природу. Если взять этот вопрос шире одних лишь кулинарных талантов, то можно подумать, что это он еще о том, насколько хорошо, данный слуга может удовлетворить потребности Другого. В итоге, разговор оканчивается тем, что Тони нужно все. Раб нужен Господину, чтобы выполнять любое желание.

На протяжении всего фильма Барретт этим и занимается. Он носит еду, и будто не существует без разноса в руках, чистит одежду, убирается в доме. Все продукты труда, которые он производит, ему не принадлежат. Это будто сюжет Маркса, ориентировавшегося на диалектику Гегеля, и говорящего о том, что труд отчуждается от рабочего, а сам он представляет собой раба для буржуа. Когда же Барретт отказывается что-либо выполнять, Тони приходится применять дисциплинарные меры, чтобы тот трудился. Рабу нужен Господин для того, чтобы работать. В то же самое время слуга есть Господин над тем, что он делает. Так Барретт контролирует рабочих, осуществляющих ремонт. Он небрежно обращается с перчатками, курит в доме и ведет себя как хозяин собственной жизни. Слуга выполняет поручения от Сьюзен, но внутри себя он свободен думать о ней все, что угодно. Барретт владеет собственным положением, он выбирает свою роль и волен ее изменить. Он – проект как сказал бы Сартр. Именно Барретт двигает сюжет,

выступая инициатором расширения своей свободы действий в доме. Только познав жизнь слуги, он может одолеть Тони в новой метафорической схватке за превосходство. Фильм практически дословно переводит на язык образов гегелевскую концепцию.

Господин (Тони) показан так же ярко, как и Раб (Барретт). Его жизнь – это жизнь наслаждений, в которой он ходит по ресторанам со своей девушкой, отдыхает и веселится. Дома у него идет ремонт, и он лишь указывает на свои пожелания. Тони ничего не делает. Его работа, которую он обсуждает со Сьюзен, похожа больше на фантом, чем на реальность. Строительство новых городов в джунглях, словно невероятная идея, существует лишь на словах. Тони ведет себя как Господин не только со всеми, кто, так или иначе, позиционируется как слуга. Даже к Вере, которая, казалось бы, стала его новой возлюбленной, он обращается повелительным тоном. В доме повсюду развешаны картины генералов периода Наполеоновских войн, на камине стоят скульптуры пушек. Режиссер отдал должное расположению Гегеля к Наполеону, как идеальному Господину. В одном из эпизодов Тони сидит за столом, а за ним находится портрет статного военачальника. Очевидна проводимая тут параллель между двумя Господами из разных времен. Несмотря на свое положение Тони погряз в рутине с редкими радостями, которые не длятся долго. Ему приелись и рестораны и их музыка, которая еще долго не отпускает, даже если ты вышел из заведения. Господин не может достигнуть счастья в одних и тех же удовольствиях. Он завяз в своей повседневности, которую под силам разрушить лишь изобретательному Барретту, претендующему на свободу. Тони – Раб своего положения.

Господин без Раба вынужден делать какую-то работу сам, первый не может существовать нормально без последнего. Одним долгим кадром режиссер показывает, что происходит с домом в отсутствие слуги: скапливается грязь, газеты, непрочитанные письма на полу и на стульях, вянут цветы. Теперь он ходит по барам, не для отдыха как раньше, а просто

для того, чтобы его обслужили. Барретт важен для Тони, потому как они зависимы друг от друга. «Может он и слуга, но все же человек...» – говорит как-то Тони Сьюзен. Он рассуждает о нем как о том, кто относится Человеку, но не в такой степени, как он сам, потому как у Раба нет признания. «Ты без меня никто» – кричит Барретт, во время их ссоры, что в точности свидетельствует об их отношениях. Без другого самосознания моя истина не доказана, он не Господин, если нет Раба. Как он может быть таковым, если нет того, над кем можно повелевать, кто будет исполнять все его прихоти. Именно поэтому, Тони, несмотря на нанесенное ему оскорбление, взял Барретта обратно к себе и продолжил терпеть его возрастающую наглость.

Раб постепенно завоевывает себе свободу. Он идет к своей цели, которая может быть достигнута только за счет труда. Слуги хитры и изобретательны. Они пытаются добиться свободы, путем проб и ошибок, действуя соразмерно с проделанной работой. Как сказал бы Ницше, который также отталкивался от мыслей Гегеля в своих работах, рабы устанавливают свою новую мораль. Поначалу это только свобода передвигать вещи на свое усмотрение, что раздражает Сьюзен, после проникновение в господскую ванную, далее в спальню, где Вера и Барретт были обнаружены хозяевами. Медленно, но верно, слуги выходят за рамки первоначально дозволенного. Тони оказывается обезоружен тем фактом, что он крутил роман с девушкой своего слуги, а Барретт был в курсе и владел ситуацией. В этот же момент раскрывается его субъективность, ведь он желает желание Другого. Когда Тони застаёт любовников в своей спальне, то зритель не наблюдает их на экране. Все, что увидел перед собой герой, достраивается в воображении благодаря безмолвной тени Барретта и звонкого голоса Веры. Силуэт слуги в кадре возвышается над Тони, показывая, что в данный момент именно он – хозяин положения. Это покушение на авторитет и на те роли, которые были изначально установлены, на самолюбие Тони. Звук часов будто возвещает значимый час. Здесь хозяин впервые понимает, что слуга может быть с ним на равных. Это первое потрясение положения Господина, который оставляет

за собой право Господства и выгоняет наглецов.

После возвращения Барретт перестает соглашаться со своим статусом слуги. Он больше не относится к Тони уважительно, обращается на «ты», позволяет себе упреки, замечания и колкости в его адрес, не выполняет его поручения и сам полагает, что может отдавать таковые. Господину постоянно приходится подтверждать свое превосходство в якобы шуточных схватках. Одна из них – игра с мячом, где каждый из соперников находится в равных условиях, или почти равных. Барретту отдана нижняя часть лестницы, в то время как Тони занимает верхнюю ее часть. Накал страстей между героями подкрепляется визуально, где тень от перил создает ритм черных линий, прорезающих кадр. Они похожи на решетки, в которых заперты оба, Господин и Раб, пока их противостояние не разрешится. Тони пытается доказать свое привилегированное положение, но слуга заявляет, что он таковым больше не является. Действительно, он теперь оказался очень близок к тому, чтобы воплотить свою мысленную свободу в реальность.

Эпизод с игрой в прятки, в котором Барретт с видом серийного убийцы пытается отыскать Тони, спрятавшегося в ванной, становится ключевым в разрешении противостояния между героями. Условно в данной сцене Господин боится себя обнаружить именно как человека, загнанного в угол собственным положением и не способного к тому прогрессу, что совершил его Раб. На лице Тони крупным планом показан трепет и проступившая испарина от слов своего слуги: «Я чувствую запах крысы». Он ощущает довлеющее влияние Барретта, потому как роль его в качестве полноправного Господина столь же зыбка и иллюзорна как тень на ванной шторке. Он в руках Раба, который при первой же возможности резко сорвет эту ширму и укажет на свою состоятельность. Именно это и происходит. После данного момента, взятого, будто из какого-то триллера, с быстрым монтажом, крупными планами и игрой света и тени, Господин приходит в оцепенение и теряет всякий контроль над собственным Рабом.

Барретт больше не слуга, а полноправный жилец в доме. Не случайно в

одном из финальных эпизодов крупным планом показана картина, сюжетом которой является человек, совершающий революцию. Барретт осуществил своеобразный переворот, в результате чего он стал вторым и действительным хозяином дома. Тони смотрит через большой прозрачный шар, в котором весь мир перевернут. Раб, который в начале, казалось бы, находился в бесперспективном положении, теперь является хозяином жизни и двигателем истории. Именно Барретт решает, что и как будет. Тони же является только отголоском былого могущества и до сих пор не может поверить в произошедшее.

Будучи такими разными с точки зрения своих ролей, Господина и Раба, между Тони и Барреттом немало схожего, более того, они и есть одно и то же. С первых минут фильма слуга показан шагающим на встречу с новым работодателем с грацией и манерой господина. Он элегантно одет, на голове у него шляпа-котелок, в руке зонт-трость – портрет истинного аристократа, джентльмена. У них одни и те же влечения и интересы, даже после расставания друг с другом они приходят в один и тот же бар. Барретт угадывает желания Тони. Молодой хозяин только пришел с улицы, а слуга уже готовит ванночку для того, чтобы отогреть ему ноги. Они оба переживают внешнюю трансформацию по ходу фильма от ухоженных и изысканно одетых, до неряшливых и растрепанных. У обоих есть девушки, которые станут общими для Барретта и Тони. Кажется, что все, чем они располагали в начале картины по отдельности перейдет в общее пользование. Господин и Раб делят всё: одно существование в доме, одних женщин, одну выпивку. Они будто зеркальные отражения друг друга, разные, но в то же время одно.

Зеркало в данном фильме так же является неотъемлемой частью показа двойников. Оно своим присутствием вторит тому, как работают взаимоотношения между персонажами. Однако, зеркало не воспроизводит наличное, оно лишь переводит это на свой зеркальный язык. У Д.Луизи этот предмет искажает происходящее, так как имеет выгнутую форму. Будучи

таковым, оно будто показывает, что Другой и Я не симметричны, но никогда не совпадаем. Здесь зеркало не играет той роли, какая на него возложена с точки зрения психоаналитического двойника. Оно будто регистрирует сходства меня и другого, а не усматривает его во мне самом. Персонажи не занимаются собственным разглядыванием, они скорее увлечены Другим, похожим на них самих. Тут показано действие другого порядка. Я разглядываю себя в Другом и наоборот. Зеркало выступает как вспомогательный элемент для зрителя. Оно не играет столь важной роли для персонажей, они не обращают на него свое непосредственное внимания. Когда Тони выясняет отношения со слугами, обнаруженными в собственной спальне, зеркало не играет никакой роли для персонажей внутри кадра, но для зрителей оно показывает обоих говорящих. Благодаря ему, режиссер смог технически разнообразить эпизод с диалогом. Однако важнее то, что в данном моменте пара Барретта и Веры благодаря зеркалу становится, будто бы отражением Тони и Сьюзен.

Главные герои больше захвачены друг другом, нежели своими девушками. Для каждого, что Сьюзен, что Вера, стали способом завладеть желанием другого. После того как Барретт вновь вернулся, они не чувствуют недостатка в своих возлюбленных. Им хорошо вдвоем, потому как для взаимодействия не нужен третий: для игры в карты, в мяч, прятки и т.д. Если раньше они разделяли свой досуг с девушками, то теперь делают это друг с другом. Тони постепенно начинает замечать в Барретте субъекта, а не просто средство удовлетворения своих потребностей. Он, усилиями слуги, начинает видеть в нем равного. Однако так как по Сартру в любви мы все равно остаемся одинокими субъективностями, то в отношениях друг с другом они испытывают большее удовлетворение, нежели со своими возлюбленными. Их взаимоотношения из субъект-объектных превращаются в мазохизм со стороны Тони. Он предоставляет Барретту полную свободу, отказывается от каких-либо своих требований и скрывает свою субъективность, которая никак не спрячется, для того, чтобы их взаимодействие было жизнеспособным.

Для показа философского двойника режиссером был использован прием повторения. Тони не может устоять перед обнаженными короткой юбкой ногами Веры. Даже место действия выбрано одно и то же – кухня. Он, так же как и Барретт, ждет пока уйдет другой, чтобы остаться с ней наедине. У обоих есть девушки, которые подарили им подарки, странным образом в одно и то же время. Их жизни протекают по повторяющемуся сценарию, в котором Тони постоянно отдыхает в ресторанах, а Барретт постоянно готовит и убирает. Во второй половине фильма эпизоды из первой повторяются в перевернутом варианте. Сначала слуга будил хозяина, теперь хозяин будит слугу, прежде Барретт наливал Тони выпивку, сейчас Тони может налить ее Барретту. Это все еще тот же мир, но одновременно другой, где роли претерпели преобразование.

*Кшиштоф Кесьлевский «Двойная жизнь Вероники» 1991*

Фильм повествует о двух девушках с одинаковым именем Вероника (Ирен Жакоб), но не только это роднит героинь, живущих в разных странах (одна в Польше, другая во Франции). Обе они ощущают присутствие друг друга, существование Другой. Картину можно условно разделить на две части, до и после смерти одной из героинь. Вероника из Польши талантливая вокалистка. Она выигрывает конкурс на право концертирования с оркестром, но ввиду занятий вокалом у нее появляется боль в области сердца. Однажды, на главной площади Кракова она видит своего двойника – француженку в составе туристической группы. Далее, во время своего выступления на концерте она умирает. Теперь в центре повествования оказывается ее двойник, другая Вероника, что живет во Франции. Она, будто предчувствуя губительность занятий вокалом, сама не понимая почему, отказывается от них. В музыкальной школе, где преподает Вероника, состоялся кукольный спектакль, после которого ей начинают приходить посылки от неизвестного. Героиня выясняет, что отправителя зовут Александр Фаббри (Филип

Вольтер), и он тот самый писатель-кукольник, что давал спектакль. Она влюбляется в него и, расшифровав последнее из посланий Александра, приезжает в Париж, чтобы встретиться. Однако он разрушил ее ожидания, сказав, что ставил своеобразный эксперимент, который поможет ему при написании его новой книги. Вероника убегает, но Александр находит ее в гостинице. Позднее у него дома выясняется, что у Вероники есть, а точнее, был двойник в Польше. Наутро Александр рассказывает ей задумку своей новой истории о двух девушках, родившихся в одно и то же время, но в разных местах и показывает двух кукол, где одна служит лишь резервной копией другой.

В данном фильме, как и в «Слуге» Д. Лоузи присутствует гегелевская диалектика Господина и Раба, пусть даже она и не выражена явно. Вероники пересекаются друг с другом лишь раз на протяжении всего фильма. Тем не менее, бесспорным оказывается их поиск Другого, который подтвердит их собственное существование. Ввиду событий, развивающихся по ходу повествования, можно сказать, что Вероника из Польши представляет собой Господина, а другая из Франции – Раба. Их бытие в качестве двух героев гегелевской философии раскрывается не через взаимодействие друг с другом, а через природу их собственных действий.

Вероника из Польши, несмотря на свои проблемы с сердцем, продолжает заниматься музыкой, пытаясь заполучить власть над остальными с помощью своего магического голоса. Она хочет добиться успеха, признания, развивая свой талант. Ее тетя, к которой она приехала погостить в Краков, говорит ей о том, что в их семье все умирают здоровыми. Это предостережение становится пророческим. Помимо этого, она ничем не занимается. Ее роль только в том, чтобы утверждаться посредством пения (борьбы, в которой ее жизнь поставлена на кон) и отдыхать дома.

Вероника из Франции, ведомая необъяснимым чувством, отказывается от карьеры певицы и получает работу в учителя. Она предпочитает сохранить себе жизнь и работать, развивая таланты маленьких детей. Вероника

готовится к занятиям, преподносит и материал для заучивания, сама же не исполняя ничего. Она ищет того Другого, ту Веронику, которая споеет так любившуюся им обоим мелодию. Именно этот поиск художника, что воспользуется ее материалами, ее трудом, неосознанно приводит ее к писателю. Он становится своеобразной заменой Другого, погибшей Вероники. Таким образом, выход к сфере своего истинного бытия лежит в поле любви.

Героини, отсылая к разным полюсам гегелевской диалектики, очень похожи друг на друга. Сходство проявляется не только во внешности ввиду того, что обоим играет одна актриса, и они носят похожую одежду (при встрече на площади обе одеты в пальто и красные перчатки). Вероники схожи характерами, привычками и интересами. Обе занимаются музыкой, у обоих есть странный обычай тереть кольцом у глаза, обе носят с собой шар-попрыгунчик. У обоих нет матерей, но есть заботливые отцы. Более того, обе озабочены тем, чтобы найти этого Другого, которого они чувствуют.

Именно этим стремлением обусловлено, нежелание Вероники из Польши звонить влюбленному в нее парню по имени Антек (Ежи Гудейко), особенно после того, как она увидела своего двойника, о существовании которого так давно подозревала. Однако ее отрешенность от него была заметна еще в самом начале повествования. Находясь с ним наедине, Вероника в какой-то момент уходит в свои собственные мысли, смотря на свой портрет. Складывается впечатление, что наличие Антека или его отсутствие не сильно ее волнует. Что касается Вероники из Франции, то она тоже ставит на первое место свои ощущения, а не молодого человека, с которым ее видит зритель сразу после похорон другой Вероники. Почувствовав необъяснимую грусть, она стремится от него избавиться и остаться наедине с собой. Тем не менее, героиня влюбляется в писателя Александра Фаббри. Этот факт объясняется тем, что в нем она полагает того Другого из своих необъяснимых предчувствий. Именно он является проводником ко многим вещам, отсылающим к истории Вероники из

Польши. В итоге, Александр указывает героине на существование двойника, которого она сама сфотографировала. Вероника плачет, но почему? Она подозревает о смерти двойника с фотографии? Скорее героиня, почувствовала горечь от самообмана. Александр, не тот Другой. Он показывает, что может стать таковым посредством любви. Не случайно после того, как Вероника узнает о существовании двойника, она занимается любовью с Александром, но даже в этот момент героиню не покидает ее странное ощущение, которое показано с помощью деформированного изображения и подвижной, будто бы ощупывающей камеры.

Невидимое присутствие умершей Вероники показано с помощью искаженных кадров, снятых через деформированное стекло. Это будто ее дух наблюдает за двойником, продолжающим жить. Когда Вероника из Франции понимает, что шурубок, посланный ей Александром, служит для скрепления папки, то она вдруг резко поднимает голову на камеру, но смотрит, словно сквозь нее. В данном случае, камера исполняет роль невидимого духа Вероники, плавно парящего где-то в небытие. Мистицизм происходящего отдаленно отсылает к невидимости двойника при его изображении в психоаналитической перспективе. Здесь же это никак не связано с нестабильностью психики героини, но больше со сверхъестественным, фантастическим.

Возвращаясь к отношениям Вероники с Александром, трудно сказать будут ли они иметь продолжение с философской точки зрения. Героиня так старательно искала Другого, который обеспечит истинность ее существования, вынуждена бороться за свое право исключительного объекта любви перед Александром. Так как ее взаимодействие с другой Вероникой оказывается невозможным, то выход представляется в переключении внимания на писателя. Он же, кажется, заинтересован в ней лишь как средстве для написания новых текстов. При их встрече в кафе на вокзале, именно это заставило героиню уйти. Она не хочет быть средством к достижению определенной цели, но таким объектом, к которому подобные

термины не применимы. Несмотря на то, что они признались друг другу в любви, Александр по-прежнему частично продолжает видеть в Веронике источник для написания нового произведения. Он буквально воплощает героиню в кукле, для того, чтобы потом использовать для постановки.

История, которую в конце повествования, Александр рассказывает Веронике, есть пересказ задумки всего фильма, который зритель только что посмотрел. Эта геральдическая конструкция в данном фильме не единственная. Другую можно наблюдать во время спектакля Александра для школьников. Сказка о девушке, которая превратилась в бабочку, перекликается с тем, что произошло с Вероникой, умершей во время своего выступления. Этот фильм К. Кесьлевского очень богат на повторения. Они служат для переключки жизни двух девушек и являются неотъемлемой частью показа мотива двойничества. Так у эпизодов из первой трети фильма про Веронику из Польши, есть двойники во второй части картины. В качестве самых явных пар можно выделить сцены разговоров девушек со своими отцами, а также момент с проходящей мимо бабушкой, несущей тяжелые сумки. Одной из повторяющихся деталей является уже упомянутый шнурок, который Вероника из Франции укладывает в виде линии кардиограммы, будто отсылая к случившемуся с ее двойником. Другой примечательной вещью является прозрачный шарик-попрыгунчик. Через него смотрит на мир Вероника, когда едет в Краков на поезде. Мир предстает перевернутым, будто сама ее жизнь скоро так же развернется на сто восемьдесят градусов. Этот момент перекликается с одним из кадров фильма «Слуга», в нем Тони так же смотрит через шар, в котором мир переворачивается. Другая Вероника, так же странным образом любит смотреть на мир через этот шарик-попрыгунчик. Обе они словно живут в сказочном мире, события которого потом суммируются писателем Александром Фаббри.

Одним из важных предметов для мотива двойничества является зеркало, но в этом фильме оно встречается лишь мимолетно. Оно не служит для того, чтобы заглянуть в глубины человеческой психики, как это обычно

происходит в перспективе психоанализа. Более того здесь зеркало оказывается загрязненным отпечатками пальцев и разводами, в результате режиссер пренебрегает сутью отраженного. Здесь важна сама функция. Следовательно, делая акцент на этом, Кесьлевский пускает в ход все возможные отражающие поверхности. Уже в одной из первых сцен фильма, наблюдается удвоение Вероники. Она, говоря о своем странном чувстве, стоит напротив какой-то плоскости, где появляется ее отражение, и визуально в кадре героиня действительно оказывается не одна, что соответствует ее ощущениям.

«Я всю жизнь была здесь и не здесь одновременно», – говорит Вероника Александру. Несмотря на то, что в фильме присутствует большая доля необъяснимого, существование другой Вероники как отдельного самосознания не ставится под сомнение, особенно когда в кадре режиссер нам показывает фотографию, которая часто ассоциируется с документальностью и подтверждением определенного факта.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе рассматривался мотив двойничества и стратегии его анализа на примере четырех показательных фильмов. Интерес к двойнику как феномену, сопровождающему человека на протяжении всей его истории, не угасает до сих пор. Исследователи в подавляющем большинстве своем смотрят на него в контексте психоанализа, не обращая внимания на то, что он так же представлен в философии. Итак, феномен двойничества имеет варианты рассмотрения с разных точек зрения. Следовательно, мной было обнаружено два типа двойников, психоаналитический и философский, в соответствии с дисциплинами их описывающими. Между ними было выявлено фундаментальное различие, которое состоит в том, то первый – конструкция бессознательного, а второй – сознания. Исходя из этого, у двух типов двойничества на экране существует своя специфика. Таким образом, для создания каждого используются различные методы. Однако есть и те, что употребляются в обоих случаях, потому как разговор идет об одном – мотиве двойничества.

Говоря о различиях, можно указать следующие:

1. При конструировании психоаналитического двойника режиссеру важно показать воображаемую реальность персонажа, для того, чтобы обозначить иллюзорность второго Я. Философский двойник существует в действительной реальности повествования, которую разделяют все герои.
2. Из первого пункта следует, что психоаналитический двойник не видим никому кроме своего обладателя. При репрезентации философского двойника, вопрос невидимости не поднимается.
3. В фильме, повествующем о психоаналитическом двойнике, акцент делается на различии двух противоборствующих Я (цвета одежды, поведения героев, экранного времени отведенного каждому, и т.д.). В картине, где наблюдается философский двойник, наоборот заметна

тенденция к изображению похожести персонажей-двойников.

4. Для создания психоаналитического двойника часто конструируется мистическая атмосфера в кадре, и заимствуются технические приемы, характерные для фильмов ужасов. В картине с философским двойником такого не наблюдается.
5. Психоаналитический двойник пропитан саморазрушением и неосознанным стремлением персонажа к смерти, в то время как философский двойник направлен на продолжение жизни, ради взаимоотношений самосознаний.

#### Сходства:

1. Двойники являются друг для друга центром внимания. Происходит отчуждение от других персонажей (в фильмах с психоаналитическим двойником оно проявляется более радикально).
2. При создании обоих типов двойников используется прием повторения.
3. Зеркало – ключевой предмет, фигурирующий в фильмах о двойниках. Однако в зависимости от того какой перед нами тип двойничества ему придается разное значение в кадре.

Как видно из анализируемых мною фильмов, будет ли один актер или двое играть двойников является сугубо режиссерским решением продиктованным обстоятельствами того или иного сюжета. Выделенные мною закономерности носят общий характер, и их соотношение варьируется в зависимости от каждого кинематографического произведения.

В результате данного исследования выделен новый подход к анализу двойника в кинематографе, очерчены основные характеристики изображения разных типов двойничества на экране. В дальнейшем исследование может быть проведено с использованием количественного метода, дабы выделить основу показа двойничества и его вариативную часть. Так же можно обратить внимание на фильмы, где двойник является второстепенным персонажем, и выяснить какими характеристиками обладает он.

Итак, мотив двойничества, занявший прочную нишу в мировом

кинематографе, может быть условно рассмотрен как минимум с двух точек зрения: психоаналитической и философской. При этом двойники, относящиеся к разным концепциям, будут иметь не только видные различия, но и неоспоримые сходства, ввиду того, что они вписываются в рамки одного феномена.

## Список литературы.

1. Абрамян Л. А. Человек и его двойник (К вопросу об истоках близнецного культа) //Некоторые вопросы изучения этнических аспектов культуры. 1977. стр. 59-71
2. Большаков А. О. Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб.: Алетейя, 2001. 285 с.
3. Вальденфельс Б. Ответ чужому: основные черты респонсивной феноменологии// Мотив чужого. Минск : ПроPILEI, 1999. стр.123-145
4. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1999. стр. 93-124
5. Гомер. Одиссея [пер. с древнегреч. В.А. Жуковского]. СПб.: Азбука, 2015. 472 с.
6. Готорн Н. Мосье де Зеркалье// Большое собрание мистических историй в одном томе / [сост. С. Антонова]. М. : Эксмо, 2015. стр. 41-52
7. Гофман Э. Т. А. Ночные этюды: [новеллы] / [перевод с немецкого Н. Жирмунской и др.]. СПб. : Азбука Азбука-Аттикус, 2017. 380 с.
8. Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья. Минск: Navia Morionum, 1994. Т. 2. 460 с
9. Гофман Э. Т. А. Песочный человек. ОлмаМедиаГрупп, 2010. 384 с.
10. Достоевский Ф.М. Двойник. М.: Мартин, 2015. стр.151-309
11. Дубровских А. А. Проблема Другого в современной философии //Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, Грамота. 2015. №. 7-1. – стр.48-50
12. Иванов Вяч. Вс. Дуальные структуры в антропологии: курс лекций. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2010. 329 с.
13. Карташов А. Кино двойник психоанализа: Интервью и В. Мазиным. Сеанс,2015. [Электронный ресурс] URL: [http://seance.ru/blog/interviews/mazin\\_interview/](http://seance.ru/blog/interviews/mazin_interview/) Дата обращения:

20.02.2018

14. Кожев А. Введение в чтение Гегеля: лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе. Спб.: Наука, 2013. 790 с.
15. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера: [Пер. с англ. с сокр.]. М.: Искусство, 1977. 321 с.
16. Леденева Е. В. Ничто у Сартра и Гегеля. Credo new, 2013. № 2.[Электронный ресурс] URL:  
[http://www.intelros.ru/readroom/credo\\_new/k2-2013/19209-nichto-u-sartra-i-gegelya.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k2-2013/19209-nichto-u-sartra-i-gegelya.html) Дата обращения: 18.03.2018
17. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 975 с.
18. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александрия, 1994. 116 с.
19. Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. Спб.: Скифия-принт, 2012. 253 с.
20. Мазин В. А. Техника и призраки: о «жутком» у Фрейда [Электронный ресурс]. URL:  
<http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> Дата обращения :25.03.2018
21. Мазин В.А. Введение-3: Жуткое и первожуткое // Лакан в кино. – Спб.: Сеанс, 2015.- стр. 285-291
22. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. М.: Госполитиздат, 1956. 72 с.
23. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. 1147 с.
24. Овсянников М. Ф. Философия Гегеля. М.: Изд-во социально-экономической лит-ры, 1959. стр. 40-45
25. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ/ Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. 205 с.
26. По Э. А. Вильям Вильсон // Убийство на улице Морг. Сборник

- рассказов М.: Директ- Медиа, 2016. стр. 45-75
27. Ранк О. Двойник. Спб.: Скифия-принт, 2017. 193 с.
  28. Сартр Ж. П. Конкретные отношения с другим// Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. стр. 377-394
  29. Сафрански Р. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. 380 с.
  30. Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. Спб. : Азбука-классика, 2015. 320 с.
  31. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
  32. Тайлор Э. Первобытная культура. – Издательство политической литературы, 1989 [Электронный ресурс] URL: [https://royallib.com/book/taylor\\_eduar/pervobitnaya\\_kultura.html](https://royallib.com/book/taylor_eduar/pervobitnaya_kultura.html) Дата обращения: 23.02.2018
  33. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. М.: АСТ Астрель, 2010. 411 с.
  34. Фрейд З., Жуткое// Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 400 с.
  35. Фрейд З. По ту сторону удовольствия// Тотем и табу. М.: АСТ Астрель, 2012. стр.275-337
  36. Фрейд З. «Я» и «Оно» // Тотем и табу. М.: АСТ Астрель, 2012. стр. 251-275
  37. Фрейд З. О нарциссизме //Очерки по психологии сексуальности. Минск: Поппури, 2003. стр. 117-144.
  38. Фрэзер Дж.Дж. Золотая Ветвь: Исследование магии и религии. М.: Эксмо, 2006. 960 с.
  39. Чеснокова Л.В. Феномен жуткого: опыт философской рефлексии Фрейда и Хайдеггера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 4: в 2-х ч. Ч. 1. стр. 214-218.
  40. Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля //Избранная проза немецких романтиков. М.: 1979. стр. 112-167.

41. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Сеанс, 2016. 440 с.
42. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Наука, 1987. 526 с.
43. Кровавая баня// Искусство кино. 2011. № 2 [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/02/n2-article4> Дата обращения: 14.02.2018
44. Кино и его призраки. Интервью с Ж. Деррида/ пер. Черноглазов А. Сеанс, 2005. №21\22 [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> Дата обращения: 15.03.2018
45. Andrade P. Cinema's Doubles, Their Meaning, and Literary Intertexts. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008. Vol 10, Iss. 4. Pp. 2-9
46. Barnstone D. A., ed. The Doppelgaenger. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2016. 275 p. URL: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/stpeterst/detail.action?docID=4526527> . Date of access: 22.01.2018
47. Canfield D. Brad Anderson: an interview with the director of Season 9 and The Machinist. ScreenAnarchy, 2004. URL: <http://screenanarchy.com/2004/10/brad-anderson-an-interview-with-the-director-of-session-9-and-the-machinist.html> Date of access: 28.01.2018
48. Christiansen S. L. Body Refractions: Darren Aronofsky's Black Swan //Akademisk Kvarter. – 2011. – №. 3. – Pp. 306-315.
49. Cixous H. Freud S. et al. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny") //New Literary History. The Johns Hopkins University Press, 1976. T. 7. №. 3. Pp. 525-645.
50. Dagrís M. On point, on top, in pain. New York Times, 2.12.2010. URL: <https://www.nytimes.com/2010/12/03/movies/03black.html> Date of access: 25.02.2018
51. Fisher M., Jacobes A. Black Swan Gender and Horror// Film

- Quarterly. University of California Press, Fall 2011. Vol. 65, No. 1. Pp. 58-62.
52. Fonseca T. The doppelgänger //Icons of horror and the supernatural: an encyclopedia of our worst nightmares. London: Greenwood Press, 2006. T. 1. Pp. 187-214.
  53. Gordon E. Slethaug. Doubles and Doubling in Arts // Journal of the Fantastic in the Arts. International Association for the Fantastic in the Arts, 1994. Vol. 6, No. 2/3. Pp. 100-106.
  54. Keppler C. F. The literature of the second self. University of Arizona Press, 1972. 241 p.
  55. Litch M. M. Philosophy through film. NY. ; Routledge, 2010. 375 p.
  56. Oruene T. Magical Powers of Twins in the Socio-Religious Beliefs of the Yoruba// Folklore. 1985. Vol. 96, No. 2. Pp. 208–216.
  57. Osterweis A. Disciplining Black Swan, Animalizing Ambition. NY. : Oxford UP, 2014. Pp.68-82.
  58. Ruppert P. The Double Life of Véronique// Cin@aste. Cineaste Publishers, 1992. Vol. 19, No. 2/3. Pp. 63-65.
  59. Stam R. Film theory: an introduction. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000. 381 p.
  60. Vardoulakis D. The Doppelgänger in Freud's "The 'Uncanny'"// SubStance. University of Wisconsin Press SubStance, 2006. Vol. 35, No. 2, Iss. 110. Pp. 100-116
  61. Weber S. The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment // MLN. The Johns Hopkins University Press, 1973. Vol. 88, No. 6. Pp. 1102-1133.

### **Фильмография:**

1. «Черный лебедь», (реж. Д. Аронофски, 2010)
2. «Машинист», ( реж. Б. Андерсон, 2004)
3. «Двойная жизнь Вероники», ( реж. К. Кесьлевский, 1991)
4. «Слуга» ( реж. Д.Лоузи, 1963)
5. « Я только хочу, чтобы вы меня любили» ( реж. Р.В. Фассбиндер, 1976)
6. «Весь этот джаз» ( реж. Б. Фосс, 1979)
7. « Покидая Лас- Вегас» (реж. М. Фиггис, 1995)