

# «Убийство Священного оленя»





## Францев Максим Леонидович

- член ЕАРПП (РО Санкт-Петербург)

---

Интересно взглянуть на один из важнейших аспектов происходящего в фильме: чувство вины главного героя и последствия этого через оптику психоанализа.

---

Йоргос Лантимос — греческий режиссёр, представитель «новой греческой волны», или, как её ещё называют, «странной волны» из-за того, что фильмы намеренно содержат много абсурдного и перформативного — «акт умышленного самообмана» [3]. Таковы и фильмы Й. Лантимоса.

В «Убийстве священного оленя» (2017 г.) изображён привычный мир. Главный герой фильма — кардиохирург Стивен (Колин Фаррелл) — работает в больнице. Он общается с парнем-подростком по имени Мартин (Барри Кеоган), в котором вначале логичнее всего увидеть его сына от первого брака, однако, далее становится понятно, что это не так. При этом Стивен, кажется, чувствует перед ним какую-то вину (вроде бы, логично, если он — бросивший его отец), так как дарит подростку дорогие подарки. Постепенно выясняется, что Мартин — сын пациента Стивена, погибшего у него на операционном столе. Стивен выпил перед операцией два бокала вина, поэтому смерть пациента произошла непосредственно по его вине. Мартин знает об этом и предлагает Стивену компенсировать свою вину, заменив ему отца: уйти из семьи, бросить своих двоих детей и начать жить с его матерью, на самом деле или символически усыновив Мартина. Более того, в игру включается мать Мартина (Алисия

---

Основой фильма, конечно же, является миф об убийстве Агамемноном священной лани (или оленя) Артемиды, в результате чего в наказание Артемида насылает на Грецию безветрие. В фильме «Убийство священного оленя» этот миф разворачивается в современных реалиях.

---

Сильверстоун), пытаюсь соблазнить Стивена. Это странно, абсурдно, но эта семья предполагает жизнь по какой-то другой морали и другим законам, чем-то напоминающей то ли законы древнегреческой трагедии (миф об Эдипе, не просто женившегося на матери, но на женщине убитого им человека — своего отца), то ли странным образом вывернутый левират (в этом случае Стивен — убийца отца Мартина становится его символическим братом, убийство как акт братания). Стивен с недоумением и негодованием данное предложение отвергает, после чего следует череда трагедий: сначала сын главного героя Боб (Санни Сулджик), а затем и дочь Ким (Раффи Кассиди) теряют возможность ходить. Падение Боба мы видим с ракурса сверху (взгляд Бога?), падение Ким — сразу после хора (как в древнегреческой трагедии).

Мир пока все еще продолжает существовать в рамках нашей привычной реальности, но разговор Стивена и Мартина в больничном кафе переводит реальность в перформативную. Мартин дарит главному герою нож (объявление войны? или символический акт некоего отрезания пуповины, «отрезания» себя от него как от несостоявшегося второго отца?), после чего сообщает, что Стивен в качестве компенсации за убийство его отца должен убить кого-то из своих близких: жену или кого-то из детей.

Основой фильма, конечно же, является миф об убийстве Агамемноном священной лани (или оленя) Артемиды, в результате чего в наказание Артемида насылает на Грецию безветрие: корабли не могут плыть (Боб и Ким не могут ходить). Прорицатель Калхант сообщает грекам, что для того, чтобы снять проклятие, нужно принести в жертву Артемиде дочь Агамемнона Ифигению. Этот миф послужил основой для огромного числа произведений от древнегреческих трагедий до Расина и Гете, опер Глюка и Пиччинни, современных театральных постановок (постановка Райнера Вернера Фассбиндера).

---

Безусловно, подвергая произведение анализу, мы разрушаем чисто эмоциональное восприятие фильма, его эстетическое переживание. С другой стороны, возможно, подключая интеллектуальную часть, мы делаем его восприятие более полным, объёмным?

---

В фильме «Убийство священного оленя» этот миф разворачивается в современных реалиях. Мартин — явно мистический персонаж, он неуязвим, главный герой не может ничего с ним сделать. И вместе с тем, Мартин — не носитель зла, он, скорее, оракул, инструмент в руках Судьбы, подобно Калханту из «Ифигении». Он — не субъект действия, а посредник. Именно Калхант приносит Ифигению в жертву, так же поступает и Мартин. Однако он действует не своими руками, а ещё более жестоким, чем в древнегреческой трагедии способом — руками самого Стивена.

Сначала условия, диктуемые Мартином, принимает Ким. Она начинает разговаривать с Бобом как с покойником, будто для неё его скорая смерть — уже факт реальности. Затем эту реальность принимает Анна, в самом конце фильма Стивен. В финальной сцене фильма мы видим семью, состоящую уже из трёх человек (Боб погиб) — холодную, спокойную, принявшую условия новой реальности, с другими нормами и моралью.

Существует много трактовок и попыток осмысления этого фильма, как и положено для хорошего и сложного кино, не только через древнегреческий миф, но и через библейское понятие греха (сын отвечает за грехи отца). На мой взгляд, интереснее взглянуть на один из важнейших аспектов происходящего в фильме: чувство вины главного героя и последствия этого через оптику психоанализа.

Стивен, безусловно, виноват в смерти своего пациента, он переживает эту вину, пытается загладить её при помощи дорогих подарков и хорошего отношения к его сыну. Но он совершает ошибку, приведя Мартина в свою семью, так как с этого момента вся семья Стивена начинает постепенно инфицироваться этой виной, запускаются механизмы проективной и интроективной идентификации. В фильме сначала Боб, а затем и Ким интроецируют вину Стивена перед Мартином. Ким даже пытается отдалиться от Мартина, возможно в попытке частично смягчить, компенсировать эту вину. Однако для Мартина секс с ней невозможен, Стивен для него — символический отец, а значит, секс с Ким станет инцестом. Ким теряет способность ходить. Конечно, есть искушение объявить случившееся с Бобом и Ким психогенным параличом<sup>1</sup>, возникшим вследствие интроецирования ими отцовского чувства вины, тем самым демистифицировав происходящее на экране. Разумеется, это несколько разрушит мрачную красоту произведения, смикширует античное величие трагедии. Стоит ли вообще это делать? Не разрушаем ли мы анализом красоту? Пусть даже это и мрачная мистическая красота хоррора? Да и, вообще, насколько корректен сам подход — рассматривать художественное произведение, вымышленную историю с позиции клинического подхода, диагностировать проблемы и симптоматику вымышленных героев, анализировать бессознательную мотивацию их поступков и происходящее с ними? Да, безусловно, подвергая произведение анализу, мы разрушаем чисто эмоциональное восприятие фильма, его эстетическое переживание. С другой стороны, возможно, подключая интеллектуальную часть, мы делаем его восприятие более полным, объёмным?

---

Возможно, принятие и осознание вины могло бы запустить работу скорби. И можно было бы остановить разыгрывание, избежать жертвоприношения, обойтись без убийства Священного Оленя.

---

---

1 Мы помним случай женщины из «Психопатологии обыденной жизни», танцевавшей канкан на вечеринке, а затем, после осуждающих слов со стороны мужа, повредившей ногу. Фрейд трактовал это как бессознательную аутоагрессию, проявленную к самой себе вследствие вины перед мужем [2]. Можем обратиться и к многочисленным описаниям случаев истерической конверсии, психогенных парезов и параличей, других конверсионных соматических заболеваний — от классических случаев Анны О. и Доры до множества примеров, описанных современными авторами.

Ответ на последний вопрос даёт сам Фрейд в «Бреде и снах в «Градиве» Йенсена», собственно, в первом психоаналитическом культурологическом исследовании. «Конечно, наш читатель с недоумением заметил, что до сих пор мы обсуждали все психические проявления и поступки <...> [героев] <...> так, словно они были не творением художника, а реальными индивидами <...> Но мы находим его описания столь верно отражающими действительность, что не вступим в противоречие, если назовем «Градиву» не фантастическим происшествием, а психиатрическим этюдом»<sup>1</sup>. Не сказать, что в «Убийстве священного оленя» действительность очень реальна, она как раз перформативно изменена, однако такая фантастическая реальность все равно базируется на реальной действительности и посему, полагаю, мы можем рассматривать фильм Лантимоса именно как «психиатрический этюд» (или психоаналитический кейс).

Признаёт ли Стивен свою вину? Нет, не признаёт, более того – пытается обвинить в смерти пациента анестезиолога, т.е. мы можем говорить об отрицании. Также мы можем наблюдать расщепление – он ведёт себя так, как будто он виноват (иначе зачем бы он вообще встречался с Мартином), и, в то же время, отрицает наличие вины, отрицает само событие его врачебной ошибки. Таким образом, мы можем предполагать, что поведением Стивена управляет бессознательная вина, которая настолько огромна и невыносима, что запускает работу примитивных защитных механизмов – расщепления, отрицания и проективной идентификации. Бессознательная вина приводит к разыгрыванию трагедии и к испугительной жертве.

Что было бы, если бы он полностью признал свою вину? Наверное, вошёл бы в контакт с этим чувством, перестал его отрицать. Возможно, принятие и осознание вины могло бы запустить работу скорби, и тогда в примитивных защитных механизмах не было бы нужды. И можно было бы остановить разыгрывание, избежать жертвоприношения, обойтись без убийства Священного Оленя.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Йенсена. – М.: ЁЁ Медиа, – 2012. – 86 с.
2. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. – М.: Эксмо-Пресс, – 2015. – 192 с.
3. Молодцов Е. От иронии к искренности // Журнал о современной фотографии. Ф. [Электронный ресурс]. – URL: <https://emolodtsov.com › metamodern>. – (дата обращения 25.08.2021 г.).