#### *Владимир Медведев*

#### МОДЕЛИ ЖЕНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СКАЗКАХ ШАРЛЯ ПЕРРО:

#### ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

### **ВВЕДЕНИЕ**

Предлагаемое аналитическое исследование шести хрестоматийных сказочных сюжетов, позаимствованных из «Историй моей матушки Гусыни» Шарля Перро, выделено из контекста более широкого историософского проекта, контурное представление о содержании и идеологии которого можно получить, ознакомившись с завершающим данную работу «культурологическим манифестом». Работу над этим большим текстом я веду давно, не торопясь и помня мудрую гегелевскую фразу о том, что сова Миневры вылетает в сумерках, о том, что метаисторические исследования должны базироваться на материалах, уже прошедших проверку временем, которое одно только способно отделять истинное зерно от плевел. В рамках этого, в достаточной мере нескромного, но доброжелательно завещанного нам Зигмундом Фрейдом, замысла психоаналитического диагностирования тенденций исторического развития новоевропейской культуры и ее результатов, сказочный материал, в силу описанных ниже его уникальных возможностей, служил целям популярной (и даже в чем-то занимательной) демонстрации базовых сценариев поведения личности, моделей самоидентификации в культуре женского типа. Попутно, на базе онто- и филогенетического параллелизма, получалась достаточно убедительная культурологическая типология.

Но оказалось, что и побочные ветви иногда приносят вполне съедобные плоды, которые я и предоставляю вниманию всех, кто не пожалеет времени на их дегустацию.

Вкратце же, предваряя все нижеизложенное, можно лишь отметить, что с точки зрения автора наибольшую новизну, а следовательно и дискуссионность, несет в себе само понимание сказки как формы гипно-суггестивного воздействия установочного типа на психику ребенка и предлагаемый подход к символическому толкованию сказок как искусственных сновидений на основе методики «проблемного кольца». Что же касается деталей символических интерпретаций, даваемых в «сказочных» главах работы и в прилагаемом к работе «Словаре», то они представляют собой результат моих личных интуитивных инсайтов и ни в коей мере не претендуют на нечто большее. Более серьезно, по-моему, следует отнестись к самой возможности вычленения из примелькавшегося материала культуры нетривиальных психологических данных (о двойственной природе «женской совести», о женском гомоэротизме и эксгибиционизме и т.д.), а также – к предлагаемым в форме своеобразной методологической спекуляции методам сказкодиагностики детских прегенитальных травматических фиксаций и сказкотерапии взрослых.

### **АРХЕОЛОГИЯ СКАЗКИ**

1.Сказка и миф. Поскольку единственной целью данной главы является обоснование объяснительной мощи европейской сказки «посвящения» женского типа по отношению к типологии базовых сценариев поведения людей в женской, либеральной культуре, то начать следует с определения самого предмета исследования.

Сказки, понимаемые в качестве вовлеченных в процесс воспроизводства культуры запечатленных снов, лишенных «дневного остатка» бытовых подробностей и вторичного пласта описания ритуальных действий, открывают нам архаичный материал первичного праматеринского мифа и его позднейших модификаций.

Согласно концепции Е.М.Мелетинского (См. его книгу «Герой волшебной сказки») мифологическое мировоззрение отчуждает сущностные силы человека, противопоставляя их ему и служа основой для формирования религиозных иллюзий. Сказка же (как и героический эпос) демонстрирует активность самого героя; и лишь в моменты его вынужденной пассивности, бессилия на сцену выступают волшебные силы, выражающие поддержку или запрет значимого для него сообщества.

Т.о. сказка – это интериоризированный миф, знание человека о себе самом, о закономерностях антропо- и социогенеза, адекватно понимаемое, но выраженное пока в символических формах. И если миф считать пранаукой, то сказка может быть обозначена как пра-педагогика и возрастная психология.

2. Сказка и обряд. Многочисленные отголоски обрядовых действий в сказочной фабуле позволили В.Я.Проппу выдвинуть гипотезу (См. «Исторические корни волшебной сказки», глава X) о том, что традиционно сказки являлись неким звуковым сопровождением («наговором») обряда инициации, т.е. посвящения ребенка в статус взрослого человека (мальчика – в воины, а девочки – в женщину-мать). На этом этапе расходятся пути сказки и эпоса; если сказка остается сакральным знанием праматеринского Дома (т.е. закрытый женских сообществ), то героический эпос становится идеологией Войны и Пира (т.е. закрытых мужских сообществ).

И сегодня сказка не потеряла своего культурно-установочного значения, хотя сам ритуал «сказуемости» постоянно трансформировался и упрощался. Поэтому следует с особым вниманием и полной серьезностью относится к этому действительно судьбоносному для ребенка символическому действу и не пускать его «на самотек». Ведь чем, как не педагогической некомпетентностью, можно объяснить тот факт, что в качестве обязательных сценариев сценического сказочного действа (самого эффективного в силу личной вовлеченности ребенка) неизбежно воспроизводятся лишь предельно патологические по своему воздействию истории про Красную Шапочку и трех поросят! Анализ «Красной Шапочки» Шарля Перро дан в следующей главе, а вот каков завет его же сказки «Три поросенка», заигранной до изнеможения на детских утренниках: Лето красное счастливого детства следует тратить не на игры и веселье, а на создание мощной психической защиты против агрессии Волка, мужчины-зверя. Никакие шалаши из сплетенных веток, обозначающие появляющийся у девочки генитальный волосяной покров, не устоят перед его эротическим порывом, несущим Смерть. Причем Волк именно «сдувает» переплетенные ветки и солому, напоминая нам образ Духа Святого и его роль в непорочном зачатии (и не отсюда ли появились надутые шарики на свадебных машинах – как символическое пожелание плодородия невесты?). Только каменная кладка и наглухо заблокированная Дверь может остановить агрессора. Блокировка Двери осуществима за счет анальной фиксации, выработки анального характера (идеал – аккуратный и упрямый зануда Нуф-Нуф) и поиска эротического удовлетворения «на запасных путях» – ведь это животное (а все мужчины – скоты!), не одолев Дверь, заходит с тыла и лезет в Грязный Дымоход. Финал сказки буквально достоин кисти маркиза де Сада: героини, блокируя генитальную эротику и отказываясь от пола, создают симбиоз, спаянный узами страха и анального садизма; Волк уличен, использован по назначению и хладнокровно замучен (а возможно, что даже съеден, о чем свидетельствует его «падение» в котел с кипятком). Таким образом, перед нами предстает новый, трансформированный вариант знаменитого фрейдовского «мифа об отцеубийстве», где «банду мятежных сыновей», спаянных общей виной, заменяет группа испуганных дочерей, спаянная общей агрессивностью.

Конечно же этот, как и любой иной, культурный выбор развивающих игр юных амазонок в качестве модели социализации наших детей далек от случайности. Более того – органичность применения именно данных двух сказочных моделей для успешной инициации именно наших детей в рамках именно нашей культуры я продемонстрирую в Послесловии к настоящей работе. Пока же констатируем как голый факт то, что архаичный, донаучный (т.е. возникший до начала фиксации отчужденных форм человеческой деятельности в виде знания) способ сказочно-обрядового вживления ребенка в мир взрослых существует в наши дни и активно воспроизводится.

3. Сказка и поэтическая фантазия. Все сказочное богатство человечества существует в виде записей рассказов отдельных «сказителей», переносчиков традиции, либо – в виде художественно обработанных текстов писателей-сказочников. И каждый автор старается преломить исходные сюжеты и символы в моральные нормы и художественные каноны своей эпохи и своей аудитории. Поэтому в задачу аналитика, приступающего к изучению сказочного материала, входит и отсечение от исходного ядра как наслоений эпохи (своеобразного «дневного остатка» сказителя), так и ростков собственных интерпретаций последнего.

4. Сказка как искусственный сон. Весьма велико искушение сразу же перейти к описанию методики «толкования сказок», отождествив их с «искусственными сновидениями», описанными доктором Фрейдом в работе «Бред и сновидения в «Градиве» В.Йенсена». Но сказка не совсем вписывается в объем данного понятия, будучи не только результатом творческой фантазии сказителя (творческие муки которого отразились даже в проклятии: «Чтоб тебе сказиться!»), но, и в гораздо большей мере, – «навязчивым сновидением» самой культуры, бережно передаваемым из поколения в поколение как нечто сокровенное, интимно близкое и жизненно необходимое. Образно говоря, такое коллективное сновидение есть самородок – архетип, найденный и сбереженный сказителем, магический кристалл, растущий веками вокруг древней мифологемы за счет творческой фантазии и отшлифованный от случайных наслоений памятью сотен поколений «сказуемых» детей.

Из концепции же «искусственных сновидений» мы возьмем с собой тот особый метод символического истолкования, который был предложен Фрейдом исключительно для них (естественные же сновидения он анализировал, как известно, методом фрагментарной знаковой расшифровки). Вот его слова из «Толкования сновидений»: *«Как найти путь к этому символическому истолкованию, на этот счет нельзя дать, разумеется, никаких определенных указаний. Успех зависит от остроумия, от непосредственной интуиции субъекта и…от искусства, связанного, очевидно, с особым талантом»*. Сам автор психоанализа данным методом в полной мере так и не овладел и, как показывает история его взаимоотношений с Вильгельмом Штекелем, не очень-то и верил в научность получаемых на этих путях результатов. Но другого метода, позволяющего схватить символическое значение бытующего в культуре сна-сказки в его единстве и внутренней связности, просто не существует.

*5. Сказка как гипнотический сон*. Следует теперь обратить внимание на те явные признаки, которые позволяют квалифицировать истинную сказку как разновидность сновидения: наличие неоспоримых результатов сновидческой «работы бессознательного» (т.е. сгущения, перемещения образного ряда, оборачивания и пр.); легкие прыжки во времени; полубредовая дискретность фабулы и ее смысловая вторичность по отношению к символическому ряду; устойчивость базовой символики и ее интерсубьективность и т.д.

Совпадает буквально все (вплоть до исполнения желаний, о чем ниже), кроме одного – физиологического состояния. Ведь сказки воспринимаются в состоянии бодрствования! Неужели вышла промашка? Чтобы убедиться в обратном, давайте-ка опишем это «бодрствование»: «сказуемый» ребенок берется в состоянии предсонной усталости, усиленной рефлекторным воздействием режима дня, он приводится в ситуацию искусственного сенсорного голода (полумрак, тишина, неподвижность в теплой постели), его внимание концентрируется на словах особо значимого для него и любимого человека. По всем признакам перед нами та разновидность гипнотического воздействия, которую доктор Фрейд определил как «материнский гипноз» (См. «Психологию масс и анализ человеческого Я»).

Сказка осуществляет своеобразную интервенцию в глубины психики переживающего ее ребенка, в результате чего мир его личного бессознательного структурируется сказочными сценариями, реактивные эмоции (и прежде всего – страх) трансформируются в деятельные мотивации, в структуре психических защит закрепляются стабильные проективные образы для снятия непосильной амбивалентности переживаний процесса индивидуации. Если же сказка не справляется с этой задачей, то к ее разрешению подключаются более архаические «прафантазии», что уже может привести к явной психопатологии (вспомним, к примеру, клинические случаи «маленького Ганса» и «маленького Арпада», попавших в плен тотемных архаических страхов).

На этом этапе наших рассуждений уже можно попытаться сформулировать определение предмета нашего исследования.

**СКАЗКА** – это активно и непрерывно внедряемое методами гипнотического воздействия в область бессознательного психики ребенка искусственное сновидение, несущее в себе, в силу своей ангажированности историей культуры, символически выраженный сценарий социально приемлемого и личностно выигрышного отреагирования типических травматических ситуаций, возникающих на прегенитальных стадиях развития и на этапе формирования Эдипова комплекса (т.е. обретения пола).

Последнее возрастное уточнение вытекает из уже отмеченного неразрывного единства сказки и озвученного ею обряда «посвящения», который проводится у примитивных народов именно в возрастной точке дивергенции мужского и женского типов эротического развития, на фаллическом пороге Эдиповой ситуации.

*6. Исполнение желания*. В классическом психоанализе, как известно, различаются сновидения, иллюзорно выполняющие вытесненные желания, и «травматические сновидения», воспроизводящие ситуацию травмы с целью гипернакачки соответствующих защитных систем психики. Вторые, вызываемые к жизни непосредственным воздействием первичных позывов, выступают в качестве первичных, еще пренатальных источников либидной «заряженности» Я (новорожденный представляет собой живую эрогенную зону, что является залогом его выживаемости, с возрастом же либидо количественно убывает, несмотря на нарциссические «перехваты» идентификаций с объектами влечений).

К какому же разряду сновидений относится сказка? К обоим! Дело в том, что сказка, говоря языком философов, обладает субстанциональностью, т.е. подобно незабвенному барону Мюнхгаузену сама себя вытаскивает из болота – сама навязывает желание и сама же его выполняет. Подробно воспроизведя некую типовую переживаемую ребенком, либо недавно пережитую и вытесненную, травматическую ситуацию (к примеру – появление в семье другого ребенка как форму «предательства» со стороны матери), сказочная история, опираясь на вызванную этим напоминанием волну эмоционально окрашенного энергетического всплеска – глаза горят, все внимание сконцентрировано, нетерпение узнать «что же дальше» – внедряет в психику «сказуемого» некий установочный сценарий успешного разрешения героем сказки данной проблемы. Желание удовлетворено, выделившаяся энергия связана и дитя засыпает «как убитое» (что можно уподобить эффекту травматического пареза). Можно даже, пожалуй, выдвинуть в качестве гипотезы то, что с исчезновением и реальной, и символической обрядности «посвящения» рассказывание детям сказок сохранилось именно в силу их эффективности в качестве снотворного для детей[[1]](#footnote-1). Причем весь сказочный свод проходил постоянный «отбор у детской кроватки», что позволило закрепиться наиболее четко выписанным по отношению к травматизму инфантильной сексуальности сказкам.

После нескольких удачных «попаданий» травматического момента сказки в эпицентр «болевой зоны» ребенка, у него формируется стойкая потребность в именно данной сказочной истории, ощущаемая чисто соматически (моторное перевозбуждение, учащение дыхания, ритма сердечной деятельности и пр.). Сказка – своего рода легкий наркотик, снимающее тревожность «путешествие», уход в особую реальность. Причем у детей с особо травматическим «прошлым» гипертрофированная потребность в подобного рода «сказкотерапии» вызывает даже нечто вроде привыкания со стремлением «усилить дозу», дополнить сказочную фабулу своими собственными красочными фантазиями. Из таких вот детей и вырастают сказочники (да и писатели вообще, а в особо патологических случаях – графоманы, ищущие личностную опору в постоянном словотворчестве, как заядлые наркоманы ищут успокоения во все более сложных и сильнодействующих средствах).

Обычно же ребенок удовлетворяется какой-либо одной «любимой сказкой», но зато уж требует повторять ее до бесконечности, что уже само по себе симптоматично (феномен травматического «вечного возвращения»). Сценарий решения своей проблемы развития путем манипуляций чужими эротическими интенциями и постоянной нарциссической самозарядки, усиленный подсознательным эмоциональным нажимом родителя, который зачастую рассказывает только свою «любимую сказку» ибо только ее и помнит, становится навязчивой идеей вырастающего ребенка и основанием для цикличности «вечного возвращения в судьбе», отмеченном Фрейдом у женщин.

Вот тут-то и коренится та типология женских установочных жизненных сценариев, ради вычленения которых, их маркировки в кажущемся однородном поле женской европейской культуры, и написана эта работа.

*7. Принципы и методы сказкотолкования*. Можно предварительно обозначить несколько подобных принципов, сходных с подходами к истолкованию сновидений.

Во-первых, ничего из сюжетных обоснований не принимать на веру и с ходу отметать все привнесенное в сказку морализаторство. Нет ничего менее подверженного моральной цензуре, чем сказки и сновидения (разве что – эротические фантазии, эти сны наяву). И морализующий после каждой своей патологической по сути истории Шарль Перро просто смешон, как смешны те родители, которые считают, преподнося детям небезызвестный «Колобок», что учат их слушаться дедушку и бабушку.

Во-вторых, сказка должна быть интерпретирована целиком; в ней не может оставаться лишних деталей – все мелочи имеют свое значение, случайного в символическом ряду быть не может.

В-третьих, все повторяющиеся символы должны иметь во всех сказках идентичное смысловое наполнение и, если это противоречит интуитивной трактовке, то надо просто ее скорректировать.

И, наконец, – третировать интуицию тоже не следует. Надо постараться вжиться в разбираемую сказку, окунуть ее в собственное бессознательное, пережить как свой сон, как личное интимное переживание.

Начать же анализ следует всегда с одного – с выявления крючка, на который ловится ребенок, т.е. инфантильной травматической фиксации, выраженной в символике сказки.

Найдя последнюю, мы можем построить основу сказки, ее *проблемное кольцо*. Дело в том, что настоящая сказка всегда завершается тем же, с чего и начиналась, с некими модификациями, соответствующими исполнению желаний ребенка (например «Золушка» начинается с того, что по вине «предателей-родителей» на свет появляются соперницы-сестры, героиня унижена, а заканчивается тем, что унижены уже сами сестры, а родители исчезают, совокупно заменяются фигурой Принца). По данному формальному критерию мы можем отличить настоящую сказку от дидактической истории, преподанной в сказочной форме (скажем, история про Теремок, будь она сказкой, заканчивалась бы так: «и осталась Мышка-Норушка одна жить поживать и добра наживать»). Препарированные через выделение проблемного круга, сказки выступают своеобразным каталогом-ценником значимых для ребенка целей.

Соответствие, а в идеале – совпадение, травматического момента ребенка, т.е. проблемного круга сказки, с соответствующими переживаниями «сказуемого» порождает «эффект сказочного резонанса», который дает двойственную картину аффективных переживаний. Смешная, занимательная сказка – это отреагирование на весьма значимую, но уже вытесненную проблему (например – смешная сказка про Волшебный Горшочек, описывающая когда-то мучительную борьбу матери и дочери вокруг вопроса о контроле над процессом дефекации); страшная же сказка – это свое, родное, непосредственно переживаемое.

Именно вокруг проблемного круга сказки, как вокруг нити в электролампочке при замыкании цепи, энергией травматического всплеска высвечивается *установочный сценарий* сказки. Сказка действует по общей модели культурного регулирования: запрет – отказ – переживание его, как лишения – компенсация; но в отличие от культуры, ее компенсации (обычно в женских сказках это – свадьба с Принцем) более адекватны миру бессознательных фантазий, так что есть за что бороться и мучиться. Сказка как бы постоянно играет на струнах души (нитях со сказочного Веретена) свои пленительные мелодии, тон которых задается постоянно плавающим зажимом регресса, а звук – колебанием струны символическим намеком на некую ранее пережитую напасть.

*8. Возрастной ранг сказки*. Сказочные истории всегда точно и однозначно демонстрируют нам точку собственного приложения, возрастной интервал своей функциональности. Правило тут простое: *травматический момент* всегда непосредственно предшествует этому интервалу, а установочная ситуация складывается сразу же после него.

Большинство так называемых «волшебных сказок» (и все разбираемые нами сказки Шарля Перро) в качестве травматического момента используют напоминания о травматизме появления ребенка на свет (рождения как предательства), а установку дают по поводу выхода из Эдиповой ситуации в мир объектной пубертатной сексуальности. Следовательно, их возрастная координата – «шок кастрации» и перипетии «бури и натиска» раннего Эдипа. Причем я сознательно сформулировал данный возрастной интервал в терминах эротического развития девочки, т.к. именно оно является предметом исследования в данном исследовании; хотя, конечно же, огромный интерес представляло бы и рассмотрение того, каким образом женские сказочные истории влияют на эротическое развитие мальчика (и иногда до такой степени, что он начинает, подобно Шарлю Перро, сам писать женские сказки). Но эта тема – культурная адаптация мужчины в женском по своей глубинно-психологической основе обществе – еще ждет своей психоаналитической разработки.

После того, как мы определили возрастной интервал «сказуемости» (для девочек это примерно возрастной интервал с 4 до 6 лет) возникает естественный вопрос: а что такое «сказки для взрослых»? Я попробовал ответить на него в разделе «Сказкодиагностика и сказкотерапия».

*9. Мужские и женские сказки*. Поскольку в дальнейшем изложении мы будем иметь дело исключительно со сказками женского типа, то следует, очевидно, продемонстрировать их отличительные черты. Что именно придает сказке выраженную половую принадлежность?

Прежде всего, это, конечно же, пол героя, закладывающий основу для идентификации ребенка с ним. Но при всей его характерности, данный признак не стоит применять автоматически, т.к. в целом ряде сказок, посвященных мучительным проблемам прегенитальных фиксаций и регрессий (например – «Мальчик-с-Пальчик»), в которых выражен универсальный «витальный упрек» родителям – «Зачем вы забросили меня в этот страшный Лес!», половая принадлежность героя никакого значения не имеет.

Во-вторых, женские сказки отличаются от мужских формулировкой основной проблемы и способом достижения искомого результата. Если герой мужской сказки бежит из Дома Родного на поиски пропавшей любимой Матери (отражение кастрационного запрета на объективизацию Эроса на мать) и посредством ряда агрессивных операций с луком и стрелами (символизирующими мужское понимание природы коитуса) добивается своего – убивает символического Отца-Кащея и находит свою любимую; то героиня женских сказок, напротив, бежит из Дома, чтобы спрятаться, уйти в живительный регресс от ужасной проблемы жизненного выбора между родителями, от мучительной амбивалентности отношения к ним (она, и только она, накануне подобного бегства превращает родную Мать в злую Мачеху). Забавно взаимное непонимание героя и героини, когда их сказочные пути пересекаются: она воспринимает его желание возместить утерю любви как агрессивность, а он считает ее защитное бегство пленением. Разнонаправленность и абсолютная неналожимость друг на друга мужского и женских «сказочных путей» наглядно представлена на «Карте сказочной страны» (См. Приложение №1). Весьма характерно и то, что, в противовес мужской активности и борьбе, в женских сказках условием достижения заветной цели является самоуничижение, пассивная страдательность, вежливая покорность.

В-третьих, самым отчетливым критерием «половой принадлежности» любой «сказки посвящения» является эмоциональный фон обязательного их элемента – «смерти» матери. В мужских сказках это – трагедия, а идентификация с матерью как отнятым объектом любви (материнское благословение) порождает внутреннего помощника и доброго советчика; в женских же сказках мать «убивается», причем даже дважды – негативизмом, вызванным прегенитальными травмами, и ревностью «комплекса Электры». «Смерть» матери открывает перед героиней новые горизонты развития, а интроекция материнской инстанции вовнутрь психики (женская совесть) порождает карающую и обрекающую на регрессии цензуру. Кстати, следует отметить и то, что регресс в развитии героини женской сказки «воскрешает» первичный материнский объект (См. анализ «Ослиной шкуры» Ш.Перро), в мужских же сказках этого не происходит никогда.

*10. Волшебный предмет и базовые символы*. При символическом анализе сказки главное внимание следует обратить на *волшебный предмет* (ВП). ВП представляет собою наиболее мощную символическую концентрацию провоцируемого и исполняемого сказкой желания. В конкретной сказке есть обычно только один ВП, олицетворяющий самое значимое качество или же объект аффективно окрашенного внимания. Отметим, что все это касается только женских сказок; в мужских же этих ВП – пруд пруди! Причиной тому, как нам представляется, выступает большая степень концентрации эрогенных потоков в горниле генитальной переориентации психики в мужском варианте психо-сексуального развития. Излишек же прегенитальной «полиморфной перверзности» мальчик уводит в мир фантазий, что и отражается в характере символики сказочного волшебства. Девочка же, сохраняя телесную привязку к частичным влечениям прегенитального периода, концентрирует импульс фантазийных желаний на самой значимой для себя проблеме – проблеме победы над «злой матерью» и обретения собственного (но пока еще – сказочного) материнства.

В этой связи следует обратить особое внимание на тот единственный ВП, который мы находим в женских сказках – Волшебную Палочку (правда, функции ВП могут временно передаваться некоторым базовым символам – Зеркалу, Ключику, Колечку, Яблочку как символу женской груди и пр.). Волшебная Палочка, генетически выводимая из скрещения символов Леса и Веретена, символизирует важнейшее условие и предпосылку эротического саморазвития девочки – его гетеросексуальную направленность (говоря языком сказочных символов, Волшебная Палочка помогает обрести Платье и Карету для поездки на Бал).

Важно и то, в чьих руках находится ВП. Находящийся в руках самой героини, он означает, как правили, возможность самоудовлетворения и нарциссическое отклонение от органичного развития объектной сексуальности на «штрафной круг» регрессивной фиксации. ВП в руках антагониста (мачехи, Синей Бороды, Короля в ситуации инцеста) обозначает те или иные сексуальные запреты. И, наконец, ВП в руках союзника (Фея, Принц, «братья») обозначает перспективу выхода из травматической фиксации.

Базовые символы, сведенные в «Словарик женской сказочной символики», разделяются на топонимические (Замок, Дворец, Дом Родной и пр.), архетипические (Волк, Старуха, Король и пр.) и функционально-эротические (Красная Шапочка, Пирог, Туфельки, Хвост и пр.) Базовые символы константны в пределах своего макрокультурного ареала, пустили корни в этимологию слов и выражений (вплоть до нецензурных) соответствующих языковых групп. Знание символического значения базовых символов является критерием устойчивости интерпретации, делающим их доказуемыми результатами анализа, а не призрачными плодами одного только интуитивного озарения, хотя, памятуя вышеприведенные слова доктора Фрейда, и не без примеси последнего.

В рамках предлагаемой ниже методики детской сказкодиагностики возможно, как нам кажется, выделение своеобразных симптоматических комплексов базовых сказочных символов, вызывающих максимальную аффективную реакцию у конкретного ребенка. Это позволит несколько снизить роль метода интуитивного вчувствования, интроекции, который представляется не вполне адекватным детской психотерапии, и наметить строго объективные параметры диагноза наличного или даже перспективного детского невроза (нечто вроде психического «анализа крови»).

*11. Общая схема истолкования сказочных текстов*. На основании вышеизложенного можно выделить следующий алгоритм полного истолкования (интерпретации) любой сказки, имеющего целью выявление заложенного в ней запаса филогенетического опыта и прояснение его символического смысла.

* выявление «возрастного ранга» сказки, т.е. того травматического момента в инфантильном развитии, той травматической фиксации, к памяти о которой организуется регрессия у сказуемого ребенка;
* определение половой направленности сказки, той схемы развития, мужской или женской, по которой организуется реактивное сценарное отреагирование «сказуемым ребенком» символических сказочных запросов;
* выявление и полный психоанализ базовой символики и волшебного предмета исследуемой сказки;
* прояснение проблемного кольца сказки, от которого зависит установочный сценарий анализируемой сказки;
* определение «интервала действенности» сказочного волшебства, т.е. крайних точек ее привязки ее символики к телесному опыту ребенка – как ретроспективной (вплоть до пренатальных переживаний), так и перспективной, уходящей в пубертат («послание пубертату»);
* выявление архаического содержания сказочного текста, что особо важно, если он прямо или же косвенно причастен к народной сказочной традиции (элементы древних обрядов, архетипические образы, символизм среды обитания, и пр.);
* анализ социокультурной и языковой нагруженности сказочного текста, позволяющей ассоциативно вписать в мир обыденной жизни ребенка.

*12. Функции сказки*. Уникальность и незаменимость сказочной культуры диктуется не только ее укорененностью в общечеловеческой культурной традиции и в ее соответствии бессознательным запросам самого ребенка. Сказка, кроме всего прочего, выполняет ряд важнейших глубинно-психологических функций, причем замены ей в данном отношении никогда не было, нет и не будет. Давайте вкратце вспомним эти функции:

1. функция «сказочной дополнительности» базового набора инфантильных травм, на базе фантазийного переживания которых формируются защитные механизмы нашего Эго (современному ребенку совершенно необязательно переживать акт насилия, чтобы актуализировать механизм компенсации «травмы совращения взрослым»; сказка о Красно Шапочке вполне может заменить ему недополученный травматизм);
2. функция предоставления проективных образов для защитных фобийных проекций (типа ужасной Бабы-Яги и коварного Бармалея), без чего возрастные страхи ребенка «провисают» и начинают разрушать его психику изнутри;
3. функция цивилизационного обуздания аффектов и телесных желаний, импульсы которых привязываются сказкой к универсальным сценариям их отреагирования, становящимся основой характера ребенка и его жизненного плана;
4. функция фобийной накачки энергетики психических защит (в этом смысле взрослого человека можно уподобить бойцу, вернувшемуся с войны с ведьмами и драконами, и в режиме посттравматического расстройства постоянно переживающему травматические сцены боевых действий). Практически каждая классическая сказка представляет собою тренинг того или иного защитного механизма психики, формирующегося вокруг фантазийного переживания базовой травмы инфантильного развития (так, например, механизм *идентификации с агрессором* отрабатывается ребенком на материале сказки «Синяя борода» посредством аффективно окрашенного переживания травмы запрета инфантильной мастурбации);
5. функция формирования и сценарного закрепления «инфантильного невроза», т.е. того интервала регрессивной защиты, который формируется в эдиповой ситуации и определяет собой на всю оставшуюся жизнь особенности реагирования на травматические ситуации;
6. функция навязывания ребенку «пола бессознательного», т.е. особенности тех реакций (пассивно-мазохистических либо же агрессивных), которые станут основой манифестации им своей личности и стратегией достижения им поставленных перед собой целей.

***ПО БЕЛЫМ КАМУШКАМ ШАРЛЯ ПЕРРО***

Но почему объектом анализа стали сказки именно Шарля Перро? Разве мало интереснейшего материала у других великих сказочников (вспомним, скажем, «Огниво» Ханса Кристиана Андерсена)? Разве свод русских народных сказок, собранный А.Н. Афанасьевым, не является более точным путеводителем по глубинным основаниям психологии наших соотечественниц, чем измышления какого-то там француза?

Во-первых, вспомним, что любая сказка, как отчужденный фрагмент конкретной культуры, имеет свой ареал действенности, культурно-языковой укорененности. Так вот именно сказочный цикл Перро «Сказки моей матушки Гусыни» (1697 г.) демонстрирует рекордные показатели как вертикальной (вплоть до архаичных праматеринских тонических символов европейской мифологии), так и горизонтальной (через сказки всех народов европейской культурной зоны) укорененности. И это не случайно – свои сказки Перро издал лишь после завершения и опубликования четырехтомного трактата «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук» (1688-1697), за создание которого был удостоен звания члена французской Академии. Свои Замки и Лесные Избушки он построил исключительно из старых добрых «краеугольных камней» традиционной мифологии и сделал это столь аккуратно, что мы в состоянии реконструировать, снимая слой за слоем, не только первоначальный миф, но и лежащий в основании последнего ритуальный обряд, а порой – даже первобытно-историческую подоплеку самого этого обряда!

Во-вторых, следует отметить, что подавляющее большинство дошедших до нас сказочных историй носят исключительно мужской характер и несут в себе символику более поздних мифов о героях и их бунте против праотца. Чисто женские древнейшие сказки просто редки (в сводах ряда народов, например у англичан, они вообще не сохранились), и тем более удивительно встретить большой и логически стройный цикл исключительно женских сказок. Сам автор объясняет свой выбор тем, что, будучи чрезвычайно неудовлетворен упадком нравов своих современниц, пытается преподать им в назидание некие моральные образцы для подражания (и каждую сказку завершает стихотворной моралью). На странном сочетании у Перро явного женоненавистничества с проникновением в интимнейшие нюансы женской возрастной психологии мы еще остановимся.

В-третьих, Перро удалось столь тщательно отсортировать сказочную символику, отделив женские базовые символы от мужских, что оказалось возможным составить своеобразный «Словарик женской сказочной символики».

В-четвертых, детские варианты разбираемых сказок (а мы, по возможности, будем анализировать именно их) прошли чрезвычайно жесткий отбор в спальне многих поколений детей. С точки зрения широты распространения и глубины проникновения в душу ребенка у них просто нет конкурентов.

И последнее предварительное замечание. Шарль Перро, как нам кажется, далеко не случайно смог продемонстрировать в своем сказочном цикле полный набор разветвлений развития либидной энергетики у девочки, безупречно выписать все нюансы отреагирования ею проблем Эдиповой ситуации и т.д. Дело все в том, что всем своим художественным творчеством Перро обнаруживает тот факт, что основу его личности составляет бессознательная самоидентификация по женскому типу, психогенная скрытая транссексуальность. Нам, затянутым в женскую культуру уже более столетия, (и даже больше, если вспомнить – когда великий Ницше впервые ударил в набат по этому поводу), трудно представить себе нечто подобное аж в 17 веке, но, судя по мемуарным свидетельствам, эпоха Людовика XIV и начала Регентства открывала подобную возможность и тем, как воспитывались дети и как вели себя взрослые при Дворе.

А иначе чем можно объяснить крайнее несоответствие мужской оценочной морали стихотворных послесловий и полного отсутствия «мужского взгляда» в самих сказках? Мужчина в них – голая отрабатываемая функциональность, некая декорация, маска, более или менее адекватно отреагируемый интенциональный объект. А явное женоненавистничество Перро суть лишь рационализация его подспудной зависти к Платьям «сестер»; вспомним тайное nepeoдевание Ослиной Шкуры, мольбу Золушки: «Дайте мне надеть хотя бы желтое домашнее Платье» и т.п.).

Кого же и это не убеждает, тот пусть довольствуется неопровержимой сентенцией о том, что любой творец по своей природе – ЖЕНЩИНА!

***СКАЗКОДИАГНОСТИКА И СКАЗКОТЕРАПИЯ***

Метод, предлагаемый в данной главе, представляется обязательной для профилактики детских неврозов, их диагностики и частичного преодоления формой групповой семейной психотерапии. К сожалению, недостаточность необходимых наблюдений и полное отсутствие соответствующего опыта не позволяет мне выйти за пределы своего рода «методологической спекуляции», которая все же может представить определенный интерес для специалистов.

Оттолкнуться в рассуждениях хочется от идеи доктора Фрейда о необходимости своеобразных поголовных психоаналитических «прививок», которые помогали бы ребенку формировать «мягкий Эдип» и с минимальной травматичностью преодолевать инфантильные «неврозы вытеснения», интериоризировать культурные запреты. С реализацией подобного рода программы Фрейд связывал надежду на возрождение «золотого века» свободы человека от религиозных иллюзий, социальных утопий, национальной розни и иных форм массового безумия.

Наша задача намного скромнее: попытаться на основе выявленных при анализе сказок женского типа «болевых точек невротического резонанса» выявить у девочек старшего дошкольного возраста те «осадки» прегенитальных травматических фиксаций, которые всю жизнь будут определять структуру их личности, сценарии поведения в стрессовых ситуациях, короче говоря – весь их «контур невротической предрасположенности». А поскольку детские неврозы, как правило, наследуются, т.е. бессознательно внедряются матерью в психику ребенка, то речь идет об анализе интимной связки «мать – дочь» (отец на стадии максимальной «сказуемости», как мы уже знаем, только начинает «воскресать из мертвых», превращаться из Чудовища в прекрасного Принца). Сказка должна для оптимального терапевтического эффекта быть прочувствована и как элемент запоздалого мазохистского самоуничижения матери, и как впитываемый дочерью установочный сценарий на будущее.

Можно предложить следующие методики детской сказкодиагностики:

* «Любимая игрушка» (символические атрибуты и ассоциации, степень идентификации и ее основание, поло-ролевые игры с ней);
* «Любимая сказка» (сообщение родителей и мнение самой девочки, рассказ самим ребенком этой сказки – подчеркнутые детали, новации, пропуски в сюжете, рисунки героев сказки – цвета, размеры, фон, взаимное расположение; выбор роли в предполагаемой инсценировке);
* «Расскажи кукле сказку» (моделирование ребенком оптимального гипнотического ритуала, выбор сказки – уже в роли матери, акценты рассказа);
* «Страшная история про маленькую девочку» – как закончить ее по-хорошему (определяется интервал привычной регрессии);
* «Любимая сказка матери» (См. далее о сказкотерапии);
* «Нарисую семью, маму, папу, сестричку и пр.» (определяются статусные проблемы девочки и степень вовлеченности в Эдипову ситуацию);

Диагностировав суть неврозогенных травматических моментов, мы должны продолжить работу уже исключительно с родителями девочки, не довольствуясь достигнутым уже на данной стадии положительным эффектом – успокоением ребенка, прорывом его стойких либидных блокировок, соматическими улучшениями. Тут не следует строить иллюзий – терапевтический эффект носит чисто лаканистский характер перестройки предсознательных «словесных остатков» путем организации связывающего их дискурса; вытесненные же травмы удается лишь в лучшем случае слегка прозондировать.

Родители же должны помочь дочери не мнимо избавиться от невротичности (что, как не раз отмечалось, так же невозможно, как – вымыться раз и навсегда), а полноценно жить со своим неврозом, избегая трагического сизифова удела «вечного возвращения» в зону изначального травматизма.

А для этого им надо прервать неврозогенную цепочку, повернув себе «глаза зрачками в душу» (что слишком поздно удалось сделать матери Гамлета, рассказывавшей ему в детстве явно исключительно женские сказки), занявшись сказкотерапевтическим самопознанием:

* Осознание самой проблемы и получение необходимого минимума знаний по психоанализу вообще (мечта Фрейда – все родители должны, как минимум, пройти личный анализ) и по методике символического толкования сказок в особенности.
* Составление сказки о «маленьком себе», для чего следует заранее предложить клиентам типовую для их случая сказочную матрицу типа «ненужное зачеркнуть».
* Провести исследование стереотипов социально приемлемого отреагирования проблемных ситуаций (в качестве основы опыта можно предложить задание по культурной адаптации традиционных детских страшилок, записанных Э.Успенским и А.Усачевым).
* Описание визуальных образов архетипических категорий культуры и сравнение их с выделенным в данной работе символическим рядом.
* Рассказ по памяти древнегреческих мифов, сказок Перро и прочего стопроцентно известного символического материала. При анализе полученного варианта с первоисточником особое внимание обратить на вытесненное, забытое или искаженное. Очень важны для самопознания и результаты «ложной памяти», привнесенные детали и символы.
* Заинтересоваться наблюдением над своим ребенком в ситуации общения через сказку, отмечать его сопутствующую энергетику, следить за изменениями его ролевых игр.

Оптимальной же моделью сказкотерапии, применимой, подчеркиваю, только к взрослому, способному к рефлексии самоанализа человеку, было бы составление на базе «сказки о себе маленьком» собственного базового сценария либидного отреагирования и нащупывание личного «ключевого раздражителя». После чего следует сделать прозрачной символику, интерпретировать свой «сказочный сценарий» и, наложив его на линию своей судьбы, возможно, кое-что понять о себе. А поняв это «кое-что», посмотрев на своего, пока еще играющего, а не играемого, ребенка, и вспомнив мысль о том, что «яблоко от яблоньки…», нужно хотя бы попытаться не сажать мертвого на плечи живому, прервать цикличность «вечного возвращения» если не в своей судьбе, то хотя бы в судьбах своих детей. Пусть они будут менее талантливы и творчески продуктивны, но зато – милы, доброжелательны и снисходительны к ближним!

***ПСИХОАНАЛИЗ СКАЗОК ШАРЛЯ ПЕРРО***

*«Что написано Шарлем Перром, того не*

*вырубишь топором!»*

*Константин Мелихан*

«***Золушка», или стратегия статусной компенсации.***

Исходный травматический центр данной сказки – появление в семье другого ребенка («сестер»), ограничение материнской любви и, в конечном счете, никогда не заживающая рана «орального отказа». Искусственно гиперболизируя эту обиду, сказка формирует установку на стратегию внешней эмоциональной и статусной объектной компенсации недополученной материнской любви.

Уникальность «Золушки» Шарля Перро состоит в том, что опыт символического воспроизведения подобного рода психологической драмы детской души проводится в «чистом виде» – при почти полной изоляции «линии Отца» («жил-был один человек» и все, хотя его «предательская роль» и предполагается), при опускании неизменной в сказках данной возрастной категории линии противодействия воли праматеринского архетипа («лесной старухи») и объектного интереса к отцовской фигуре и, наконец, при искусном замалчивании «шока кастрации» (тогда как в многочисленных народных вариантах данной сказки Золушки только тем и занимаются, кроме ненависти к сестрам, разумеется, что роняют свои «веретена» в ямы, колодцы и пр., а затем мучительно и гневно требуют их вернуть все ту же «лесную старуху – Бабу-Ягу»).

Итак, проблемный круг сказки прозрачен. При трусливом «непротивлении злу» слабого Отца на свет появляются сестры-соперницы, которые ничего не делают, только едят всякую вкуснятину и спят под шелковыми одеялами, при этом постоянно требуя ухода за собой. Мать автоматически «умирает», т.е. лишается любви и превращается в МАЧЕХУ, а главную героиню впервые заставляют работать – мыть посуду и стирать пеленки. Таков вход в сказочный грот и попробуйте указать хотя бы одного ребенка – старшую девочку в семье – которого подобное начало не пробрало бы, как говорится, «до мозга костей»! На выходе же мы видим сестер у ног Золушки, просящих прощения за все обиды; злая Мать и предатель Отец просто исчезают; сама же героиня переносится во Дворец и получает приз – прекрасного и заботливого Принца. Круг замкнулся, все проблемы разрешены; но давайте посмотрим – как, за чей счет это сделано, и какова установка («проективный сценарный скрипт») этой милой истории, коллизиям которой мы умиляемся, «сказуя» ее своим детям уже не одно столетие.

Мы легко расшифруем послание, получаемое девочкой посредством разбираемой сказки и фиксируемое в стереотипах отреагирования на всю жизнь, если, согласно предложенной ранее методике, выделим Волшебный Предмет и скоординируем Базовые Символы. При этом мы с удивлением обнаруживаем, что ВП как таковой в сказке отсутствует, героиня не обладает возможностью самоудовлетворения своих фантазий, комплекс неполноценности достигает у нее чистого и радостного мазохизма. И даже позднее, научившись при помощи «тетки-волшебницы» реактивно выворачивать свой мазохизм наизнанку, превращая его в агрессию по отношению к объекту, Золушка не может удержаться от сладостного самоуничижения, выпрашивая у сестер «старое желтое платье» и «нисколько не огорчаясь их отказом». Кстати, нас не должно смущать постоянное подчеркивание того факта, что сестры – старшие. Следует постоянно помнить, что сказка суть «запечатленный сон» и все особенности «работы сна», а особенно – оборачивания, передвижки и сгущения, для нее более чем характерны. Об истинном же возрастном соотношении героини и ее сестер мы легко можем догадаться и по сцене «промежуточной оральной компенсации» – угощении ею сестер апельсинами и яблоками на первом Балу.

Все волшебство в сказке сконцентрировано в фигуре «старой тетки», которая исполняет мечты героини, даруя ей Платье с Каретой и отправляя ее на Бал. От старой тетки Золушка получат и столь знаменитые Башмачки, ключевой символ данной истории; причем в оригинальном, не адаптированном варианте сказки Перро героиня щеголяет в Башмачках из беличьего меха, что еще больше раскрывает их символическое значение; но наша задача должна решаться и в рамках реально «сказуемого» варианта. «Старая тетка», она же – «лесная старуха» (по-французски ‑ *fee Carabosse*, но это так, к слову, на будущее»), она же – «Баба-Яга», все эти личины принадлежат архетипической фигуре «фаллической праматери», искупительные жертвы которой приносит испытуемый герой в мужских сказках. «Старая тетка» есть образное воплощение первичной идентификации ребенка с матерью, нечто вроде древнегреческой Эринии, хранящей заветы материнского права и жестоко карающей за попытки его нарушения.

Так чем же несчастная Золушка заслужила милость столь опасной для мужчин особы? Во-первых, своим отношением к отцу, которого она, нарушив сценарий классического «Эдипа», не приемлет в качестве альтернативного эротического объекта. Во-вторых, героиня уже настолько насытилась нарциссическим Танатосом, что вполне созрела для его объективизации; показателем этой готовности служат признаки явного мазохистски окрашенного анального регресса («пачкание себя золой», «соломенная подстилка» вместо постели, грязная одежда, вызывающая смех сестер, и пр.). Да и прозвище у нее соответствующее – *Cendrillon,* т.е.Грязнуля, Замарашка.

«Старая тетка» дарит Золушке вожделенное Платье и отправляет ее на Бал. Платье и Бал – парные сказочные символы, появление одного из них без другого неизменно свидетельствует о патологии, неудаче постановки фемининного жизненного сценария. Они обозначают вступление девушки в игры полового созревания, выход из Эдиповой ситуации в ситуацию нового объектного выбора, выбора Принца как нового объекта либидных интенций. Символом «покидания Эдипа», а мы помним, что для женского типа развития это – мучительный и не всегда желанный, травмирующий момент (из тихой гавани – в бурное море), у Перро служит обычно Карета, кем бы она ни была предоставлена. «Старая тетка», правда, дает Золушке не настоящую Карету, а дурацкую Тыкву (*courge* – по-французски означает и «тыква», и «дурак», причем смысловое смещение тут абсолютно прозрачно, поскольку иных значений у данного слова просто не имеется); не настоящих коней, а мышей; не настоящего кучера, а крысу; и т.д. Почему? Что ей стоит устроить нормальное счастье любимой племяннице, нечто вроде «первого Бала Наташи Ростовой»?

Прежде всего потому, что ни о каких подобных глупостях речь даже не идет. Золушка едет на Бал не веселиться, а выполнять ответственную миссию – найти своего Принца как спасителя из фрустрационной ситуации и как жертву для отреагирования скопившегося потенциала реактивной агрессии. Порыв подобного рода является результатом наложения на ее внутреннюю готовность найти виновника своих мучений («Он мне за все ответит!») традиционной присказки «Старой тетки»: «Все мужчины ‑ скоты!». Правда, и это стоит отметить, у Золушки есть шанс на счастье, но при условии, что на Балу она повстречает Кота-в-Сапогах (он же – Маркиз Карабас), Охотника, плюющего на женские уловки и профессионально играющего в «кошки-мышки». Он – поверенный «старой тетки», все ее приколы знает наизусть и просекает мышь даже в Людоеде, не то что в лошади. Но об этом достойнейшем персонаже написана другая сказка, да и Золушке он не по зубам: Кот-в-Сапогах «клюет» только на готовых принцесс, а ей еще только предстоит стать Принцессой.

Золушке, как и предполагалось, достается обычный Принц, которого она начинает мучить традиционным методом, называемым обычно – «крутить динамо». Стоит ведь помнить, что Бал – это не сама эротическая ситуация, а лишь формализованная прелюдия к ней. Бал происходит каждый вечер и за ним логично следует ночь; но только не для Золушки и Принца. Ровно в полночь, когда стрелки часов на Башне максимально торчат вверх (тут сразу вспоминается анекдот о часах – «хорошо, что в этом доме хоть что-то стоит»), она быстро убегает, хлопая дверью перед самым носом пробуждающегося Зверя. Т.о. налицо чистой воды провокация, в ходе которой все решают свои проблемы: Золушка «кормит сестер апельсинами», набирая мазохистские очки, а «Старая тетка» продвигается к своей цели – уничтожению Принцев как класса.

Но данному Принцу повезло; он не заболел на семь лет, не отправился за тридевять земель и т.п. Он женился на Золушке, хотя, честно говоря, неизвестно, что было бы лучше. В сказках, даже женских, Принцы вообще всегда побеждают Старых Теток, т.к. символизируют непобедимый мужской эротический порыв. Но это – Пиррова победа, как вскоре станет ясно. Золушка просто переиграла, не оценила правильно свои силы, забыла, что Танатос не самодовлеющ; он призван лишь указывать дорогу Эросу. Золушка напоминает незадачливого рыбака, который не рассчитал свои силы и был затащен в воду слишком большой рыбой.

Вот тут-то на сцене появляются знаменитые Башмачки. Об эротической символике обуви писал еще Фрейд, да и сами Башмачки, как мы помним, в оригинальном тексте Перро были отнюдь не хрустальными[[2]](#footnote-2). Золушка увлеклась и перешла, как отметил бы Э. Берн, от игры «Динамо» к игре «Фригидная женщина», причем сделала это по собственной воле (будь Башмачки от Старой Тетки – они превратились бы к каких-нибудь козявок, и не было бы никаких проблем). Башмачок в качестве провоцирующей наживки эффективен в силу своей изначальной «парности». Один Башмачок не функционален, ему требуется второй для полноценности, причем интенция эта взаимна. В результате мы ненароком получили «обувной вариант» Платоновского мифа о любви как стремлении к воссоединению неполноценных порознь половинок изначально-целого Андрогина. Итак, Эрос снова победил Танатос; но это тривиально и не предвидеть этого могла только Старая Тетка – Баба-Яга, у которой костяная нога и непарная обувь.

Апофеоз Золушки впечатляет. Ей поклоняются сестры, просят прощения за все и получают его: налицо полное удовлетворение садо-мазохистского комплекса самоуничижения через властвование. Ее увозят во Дворец и празднуют там веселую свадьбу. Прорыв в пубертатную эротику совершен. Но почему, спрашивается, Старая Тетка, замысел которой вроде бы провалился, не скрежещет в ярости зубами, а благословляет Золушку и в очередной раз выталкивает ее из уютной регрессии («превращает ее грязные лохмотья в роскошное Платье»)? А потому, что Платье скоро снова обратится в лохмотья! На праматеринской «карете прошлого», а тем более – дурацкой, далеко не уедешь, т.к. она влачит за собой неподъемный груз непреодоленного «Эдипа». Любовь Золушки явилась результатом явно смещенного по цели, сублимированного Эроса. Для удовлетворения ей нужна была только некая «точка опоры», с помощью которой можно «перевернуть» неврозогенную ситуацию, достигнуть статусной компенсации с одновременным легализированием садистского отреагирования столь любовно накопленного ею «резервуара чистого Танатоса». Эротикой, как таковой, тут и не пахнет; чтобы понять это, достаточно вспомнить то, как героиня жестом фокусника достает ИЗ КАРМАНА второй Башмачок (как будто это носовой платок)!

Интересно отметить, что установочный характер сказки не провисает даже в конце, где речь идет о темах, вроде бы далеких от сферы опыта пятилетней девочки. Именно через сцену «примерки» Башмачка, который всем мал, ребенку дается понять: «Мотай на ус, это все про тебя!».

Итак, Золушка стала Принцессой и получила Принца, искомого Освободителя-Жертву. Несчастного Принца можно только пожалеть, т.к. лозунгов «Он мне за все ответит!» и «Все мужчины ‑ скоты!» никто не отменял. Он обречен; не случайно в сказках женского типа Принц никогда не становится Королем. В качестве «мальчика для битья» ему предстоит принять на себя весь негативизм материнского и отцовского комплексов супруги, а так как полностью сбалансированный «Эдип» для женщин является скорее исключением, то можно лишь вспомнить предостережение Фрейда об изначально предопределенной несчастливости первого брака.

Теперь давайте попробуем в сжатой, концентрированной форме выразить ту установочную информацию, которую мы добровольно, посредством специально отработанного веками ритуала «сказуемости» вкладываем в «подсознание» своих малолетних дочерей, рассказывая им сказку о судьбе маленькой Золушки: *«Милая дочурка, когда ты вырастешь, ты увидишь, что жизнь – это постоянная борьба всех против всех, и чтобы что-то поиметь, следует за это побороться. Можно, конечно, расслабиться и пойти по пути «страусиной» регрессии, мазохистского самоуничижения. Но этот путь ведет к грязной работе и соломенной подстилке. Гораздо лучше применить вариант «из грязи в князи», вспомнив о том, что ты Женщина и у тебя есть секретное оружие – твоя сексуальная привлекательность, твоя Туфелька, отороченная мехом. Не бросайся ею напрасно, используй ее только как приманку, и ты поймаешь себе Мужчину-Принца (жалкое, примитивно-эротическое существо, которому «только этого и надо»), посредством эксплуатации которого успешно решишь все свои личностные и социальные проблемы»*.

***«Синяя Борода», или стратегия бегства от женственности***

Логично предположить, что не только «оральный отказ» служит травматическим основанием психологической тяге к сказочному «вечному возвращению» на прегенитальные стадии психосексуального развития. Не меньший след в душе ребенка оставляют запреты его попыток сексуального самоудовлетворения, связанные с запугиванием и наказаниями, бросающие еще одну тень (а то и целую тучу) негативизма на фигуру Матери.

У Шарля Перро мы находим великолепный образчик описания психических последствий запрета ранней инфантильной мастурбации у девочек – сказку о Синей Бороде.

Внимание «сказуемого» ребенка схватывается самим жанром, в котором ему преподан «проблемный круг» данной истории. Этот жанр – традиционная «детская страшилка», а Синяя Борода – это некий олицетворенный детский Страх, типа Черной Руки или Зеленого Пятна. Страшилка обычно легко переиначивается в соответствующую загадку: «Кто виноват и что делать?». Теперь мы легко можем структурно воспроизвести первичную, доэдиповую проблемную коллизию данной сказки: на входе – непреодолимый интерес к «низу» (причем детали выписаны столь четко – «взяла в руку ключик и, дрожа всем телом, открыла дверь», «бледная и обессиленная вернулась в свою комнату» – что и ребенку ясно, о чем идет речь) и жуткий страх, сопряженный с предательством Матери и реальной угрозой «ужасного наказания»; на выходе же – полная ликвидация угрозы и веселая жизнь среди любящих «братьев».

В историю о Синей Бороде автор вводит ряд новых Базовых символов, которые в том же значении встретятся нам еще не раз. Прежде всего имеется в виду Замок, который, в отличие от Дворца, символизирует не выход из «Эдиповой ситуации», а фиксацию в ней, где господствуют переживания комплекса кастрации. Странно, но даже этимологически эта связь подчеркнута – по крайней мере во всех языках романской группы слова «замок» и «кастрировать» являются однокоренными. Символизм Замка универсален, присущ как женским, так и мужским сказкам европейских народов, но при сохранении одного существенного различия. А именно: герой обычно попадает в Замок, чтобы убить кого-нибудь (скажем ‑ Кощея Бессмертного), освободить Девицу-Красавицу и везти ее во Дворец, где за пир, да за свадебку… Тут и сказочке конец, а кто слушал – молодец! Героиня же в Замке устраивается жить и этим все сказано. Разница эта станет понятной, если мы вспомним кардинальное различие либидо мужчины, для которого «страх кастрации» означает принудительное выбрасывание из эдипова тесного мирка в большой мир объектной сексуальности, и либидо женщины, которая через комплекс кастрации только входит в мир «Эдипа» с перспективой неторопливого решения сложнейших задач по смене объекта либидной загрузки и базовой эрогенной зоны.

Как раз в это сложное для девочки время, которое Фрейд обозначил как пик фаллической стадии развития либидо и точку дивергенции мужского и женского путей развития, центром и драматических переживаний, и эротических радостей для девочки становится КЛИТОР. И мы легко находим в анализируемой сказке его символического двойника – Маленький Ключик. Ключик выступает в явной роли средства самоудовлетворения героини как единственный Волшебный Предмет, находящийся в ее распоряжении. Маленький Ключик открывает «Запертую Комнату в Конце Темного Коридора», чей комплексный символизм неоднократно будет выражать у Перро амбивалентные переживания инфантильной мастурбации. Появляется в сказке также и традиционный символ кастрации как отсекновение головы; и вообще перед нами чуть ли не женский вариант мифа о жертвоприношении Исаака, что говорит об удивительной прочности «культурной памяти» об обрядовом обрезании клитора, которое и ныне практикуется в ряде бедуинский племен.

Прояснив Базовые Символы, можно спокойно отдаться течению самой сказки. Живет маленькая девочка с матерью и сестрой, которую ставят ей постоянно в пример. Линия Отца полностью опущена, кроме отцовского значения той самой Синей Бороды, страх перед которой Мать пытается использовать при борьбе со склонностью младшей дочери к мастурбации. Девочка боится нарушить запрет, но не выдерживает и «спускается вниз по потайной лестнице». Ее не могут отвлечь ни запугивания матери, ни пример «живущей в Башне»[[3]](#footnote-3) старшей сестры, ни простые радости анальной регрессии, представленные подругами, «копающимися в сундуках с золотом». Несмываемым пятном представляются девочке ее «греховное любопытство», проникновение в запретную Комнату. Она считает, что все видят ее бледность и дрожащие руки и «сразу же догадываются обо всем». Страх переходит в мнительность, мертвые женщины в Запертой Комнате видятся как неизбежная кара. И расплата грядет – Синяя Борода заносит над девочкой свою огромную Саблю!

Итак, мы знаем ответ на вопрос: «Кто виноват?». Что же нужно делать, чтобы избежать опасности? Сказка отвечает: следует совместно с сестрой провести ритуал «вызывания братьев», которые, появившись в последний момент, до смерти пугают Синюю Бороду и «протыкают его своими Саблями». Сказка заканчивается констатацией веселой жизни «братьев» в Замке, а от Синей Бороды не остается даже воспоминаний.

Что же сие означает? Что символизирует странный ритуал, явно построенный на соотношении «верха» и «низа», откуда взялись «братья», которых раньше и в помине не было, да и как можно умудриться проткнуть кого-либо Саблей, что это за Сабля такая «вострая»?

Ответить на все возникающие вопросы можно лишь введя в сферу анализа «установочные» мотивы данной сказки, ее «послание пубертату». «Послание» это оформлено в виде некоей встроенной новеллы с теми же героями, но с совершенно иным содержанием; новеллы, выводящей на сцену традиционный персонаж, рогатого мужа, и воспроизводящей древний обряд «искупительного секса» (в бытовом, приниженном варианте анекдота подобные истории обычно начинаются словами «Муж уехал в командировку...»). Связь «послания» с вышеописанными травматическими переживаниями маленькой девочки обеспечивается канонами классицизма – единством времени, места и действия двух мало чем (кроме символа Синей Бороды) связанных между собой историй.

Вот как реконструируется этот встроенный в сказку анекдот: через месяц после свадьбы муж уезжает в командировку, делая жене некое запрещающее внушение, жена нарушает запрет и муж, неожиданно вернувшись в тот же вечер, обличает ее и хочет убить, но появляются «братья» и убивают его самого. Архаический смысл такой необычной для анекдота концовки понятен – муж нарушил Табу девственности, воспрепятствовав ритуальному половому акту молодой жены со всеми братьями-соплеменниками. Но этот завет предков нам ничего не дает; его содержание уж слишком архетипично, подлежит автоматическому культурному вытеснению и прорывается только в смехе (как своеобразной «психической рвоте») над бедолагами-мужьями.

Но в том-то все и дело, что в истории фигурирует не Муж (Принц, Король и пр.), а Синяя Борода как некий фантом, как сгусток Страха! Сказка формирует у девочки буквально животный ужас перед институтом Брака вообще как сферой зверств карающего за детские «шалости» Мужчины-Зверя. Можно проиллюстрировать данную установку на вполне реальном примере: попробуйте внушать девочке «Если не прекратишь безобразничать, то придет доктор все тебе отрежет!», а затем сводите ее в поликлинику на прививку.

Муж-Синяя Борода действительно страшен: от его воплей и топанья ногами «весь дом дрожит», сердце у него «тверже камня», у него огромная Сабля и патологическая страсть к кровопусканию. Он пачкает кровью невинных жертв даже любимый Маленький Ключик! Он страшен и могуч, но лишь завидя «братьев» он пугается и бежит, гибнет и исчезает без следа.

Наконец настала пора разобраться с этими «братьями». Но начать следует все же с «сестры Анны». Первоначально в ней просматривался просто некий налет «золушкности» героини: сестра, которую ей постоянно ставили в пример и явно больше любят, живет в ее доме приживалкой. Горизонт анализа расширяется, если мы вспомним, что живут-то сестры не в простом доме, а в Замке, т.е. «заплутали в Эдипе», не могут вырваться в мир объектной сексуальности; одна – застряв на столь милой ей фаллической стадии, а другая – уперевшись в комплекс «вечной девственности» и вообще отказываясь выходить замуж. Обе девушки уперлись в непроходимую для них «стену Страха», вновь и вновь взбираться на которую их принуждает собственная женская природа. Выход подсказывается один – бегство от женственности, переход под защиту «комплекса мужественности», в чем и заключается глубинный смысл уже упомянутого обряда «вызывания братьев». Никакой альтернативы сказка героиням не предоставляет: вырваться из мучительной фиксации в мир объектной сексуальности для них невозможно (на предназначенной для этого Карете ездит сам Синяя Борода, а он не самый приятный попутчик). Т.о., страх перед Мужчиной-Зверем и половым сношением как кровавым «протыканием огромной Саблей» снимается только за счет экзальтированного отказа от женственности и самоидентификации по мужскому типу.

Сестры превращаются в «братьев» и Синяя Борода тут же погибает. Они «протыкают» этот фантом Страха своими новоприобретенными Саблями, которые не менее фантомны, но зато не страшны. Перед нами просто хрестоматийный пример невротичного реактивного образования на основе бегства от мучительного аффективного переживания.

Конец сказки стоит просто процитировать, т.к. комментарии уже излишни: «Вскоре братья переехали в Замок... и стали весело жить в нем, совсем не вспоминая о Синей Бороде».

В своей известной работе «Ребенка бьют» Зигмунд Фрейд описал подобную тенденцию становления женской психической организации и резюмировал это описание следующими словами: *«Девочка, избегая благодаря вытеснению и переработке своей бессознательной фантазии требований любовной жизни вообще, в своих фантазиях воображает себя мужчиной…».*

Мораль же сей душещипательной истории такова: *«Милая дочурка, запомни на всю жизнь, что у тебя, поскольку ты – женщина, есть постоянно подстерегающий враг-каратель, жестокий и беспощадный. Имя ему* – *МУЖИНА, сгусток Страха, Синяя Борода, кошмар во плоти. Он, правда, поначалу ласков, но его т.н. «любовь» является ловушкой. Все мужчины ласковы до свадьбы, стремясь захватить над тобою власть; брак же с ними означает для тебя, как женщины, смерть (ведь «хорошую вещь браком не назовут»). И вся твоя жизнь как таковая, все успехи и радости будут зависеть исключительно от того, сумеешь ли ты удерживать этих садистов в рамках «братства», ведя с ними «веселую жизнь», но отбиваясь от их смертоносных Сабель»*.

***«Красная Шапочка», или стратегия провокационного мазохизма.***

Как уже можно отметить, все разобранные нами сказки, рассмотренные с ортодоксально-психоаналитической, а значит – сугубо мужской, точки зрения, несут в себе достаточно сбалансированный заряд двойной патологии. Сказка, подобно двуликому Янусу, богу «входа» и «выхода», открывает двери и в прошлое, и в будущее «сказуемого» ребенка, вызывает «энергетический всплеск» напоминанием о травме прегенитального развития и тратит эту энергию на формирование установочного стереотипа отреагирования грядущих травм. Причем жесткие архаичные требования к личности ребенка в современных сказках трансформированы в сторону явного снижения бескомпромиссной антигуманности архетипа. Но бывают и исключения, когда искомого компромисса достигнуть не удается и на выходе мы имеем сгусток чистой патологии, под которой мы имеем в виду полное противодействие естественному, т.е. органичному, ходу эротического развития девочки. И самое яркое из подобных исключений – сказка Перро о Красной Шапочке.

Негативизм по отношению к полноценной объектной сексуальности в этой сказке настолько силен, что обращавшиеся к ее анализу специалисты, в частности – Э. Фромм, прямо требовали выведения «Красной Шапочки» из категории литературы для детей-дошкольников, с чем мы не могли бы согласиться. Но ее место на «золотой полке» патологических откровений человечества рядом со «120 днями Содома», «Венерой в мехах» и, скажем, «Занавешенными картинками» М. Кузьмина, просто неоспоримо.

Чем архаичнее сказочная история, тем проще, примитивнее, но зато и действеннее, универсальнее ее крючок, т.е. сама первичная проблема ребенка. В «Красной Шапочке» в данном качестве выступает проблема слабости, незащищенности малыша в изначально враждебном ему мире. Проблемное кольцо сказки сужено почти до точки: героиню проглатывает Волк, а потом ее спасают и все кончается хорошо. В результате возникает чисто цирковая детская радость псевдозащищенности через принижение угрожающей инстанции (вот распилили тетеньку, а вот она снова целая). Никаких Волшебных Предметов, символический ряд сведен до минимума; мы имеем дело даже не с полноценной сказкой, а скорее с неким сказочным фрагментом. Но тем удивительнее мощь «установочного сценария» и его цепкость: попробуйте-ка разыскать человека, который был бы не в курсе всех подробностей сюжета «Красной Шапочки»!

Как неоднократно отмечалось в литературе, Красная Шапочка – это символ начала менструального цикла, своеобразный «фригийский колпак» наглядно проявившейся зрелости. Первая менструация для девочки выступает как несомненная психическая травма, как неожиданный и незаслуженный ПОЗОР и ОЗАБОЧЕННОСТЬ. Она чувствует себя изменившейся и считает, что все окружающие замечают это. Красная Шапочка символизирует то, что детство девочки закончилось, она стала Женщиной, т.е. объектом мужского сексуального влечения. Одновременно Красная Шапочка – это символ нечистоты и стыда, тем более, что у Перро речь идет даже о Капюшоне, закрывающем лицо (*le petit Caperon Rouge*).

С достижением половой зрелости девочка вступает в систему новых для себя отношений, получающих сказочную интерпретацию в получении Платья и поездки на Бал. Красную же Шапочку Мать отправляет в Лес, навестить Бабушку. Т.о. перед нами – незамутненная, чистая АРХАИКА, описание традиционного обряда женской инициации как «очищения через смерть». Очищение это происходит в особом Лесном Доме под руководством Бабушки (она же – Старая Тетка, она же – Лесная Фея, она же – Баба-Яга). Почти весь антураж сказки ложится на соответствующий этнографический материал, которого мы договорились не касаться в данном исследовании. Отодвинуть этот пласт анализа в сторону можно, отослав читателя к соответствующей главе «Таинственный лес» книги «Исторические корни волшебной сказки» В.Я. Проппа, откуда для наглядности приводим описание начала обряда инициации в Новой Гвинее: «Мужчины, переодетые старухами, с женскими передниками, пестро раскрашенные и с клыками надо ртом... приблизились к посвящаемым. Последние обхватили шеи «праматерей» и те стали тащить их в потаенное место. Здесь они сбрасывались на землю и прикидывались спящими» (Пропп, 1986, 109). Таков символический обряд – дедушка анализируемой сказки.

Мы же будем понимать под Бабушкой то, что понимали, скажем, под той же Старой теткой в «Золушке», а именно символ отчужденной женской самоидентификации после отторжения ее от образа матери. Негативизм же по отношению к матери, спровоцировавший подобного рода отчуждение, и выраженный в тезисе: «Это она послала меня в этот кошмарный Лес!», связан с «витальным упреком»: «3ачем ты меня такой родила!», который вновь реанимирован в связи с проблемой менструации.

Теперь о Волке, выступающем в качестве символа Мужчины-Зверя. Символ этот, опять-таки, сугубо традиционен, т.к. во всех европейских культурах Волк есть синоним Оборотня, Человека-Зверя, а его непременный Хвост для француза, да и для русского, пожалуй, тоже расшифровывается однозначно[[4]](#footnote-4). Как только девочка стала женщиной для нее возникает «проблема Волка», который хочет сожрать, присвоить себе ту ценность, которая должна быть окультурена в женском сообществе. Речь идет об ее девственности, символом которой у Перро в целой серии сказок выступает Пирог (плюс Бутылочка красного вина, которую переадаптировали для детей в Горшочек с маслом, считая, очевидно, что анальная регрессия для детей полезнее «нездорового ин­тереса» к женским гениталиям). А может, просто Лигачев попутал![[5]](#footnote-5)

Красную Шапочку поначалу совершенно не пугают сексуальные намерения Волка, т.к. у нее просто нет соответствующего опыта. Отношение ее к Волку можно обозначить как амбивалентность с креном в сторону симпатии, о чем свидетельствует их диалог во время знаменитой «постельной сцены»: «Ах, какие у тебя длинные руки!» – «Это, чтобы получше обнимать тебя» и т.д. Волк в своем противостоянии с Бабушкой претендует даже на роль своего рода культурного героя, своеобразного Геракла сказочной страны, борца за примат отцовского права.

Но он совершает громадную ошибку, стоящую ему жизни, а именно – он демонстративно нарушает самый страшный запрет отцовской культуры, т.е. посягает на ТАБУ МЕНСТРУАЛЬНОЕ КРОВИ. В одной и той же постели он «проглатывает» сначала Бабушку, которая прилегла, мучимая, по деликатному выражению сказителя, «насморком», а затем и Красную Шапочку, которую он затаскивает в койку простодушным призывом: «Полежи со мной, отдохни с дороги!». Волк ведь по сути своей – животное; ему просто невдомек, что Красная Шапочка как таковая символизирует не только ПОЗОР, но и НЕПРИКОСНОВЕННОСТЬ. Посягнувший на этот культурный запрет карался смертью, что и случилось в сказке. В принципе достаточно самого факта смерти как возмездия; в модернизированных же вариантах сказки девочка вдобавок еще и «опускает» Волка, набивая его брюхо камнями, выражающими тяжесть женской доли, давая ему перед смертью вкусить «радости материнства».

Т.о. ребенку наглядно демонстрируется еще одна фобийная модель, еще один пугающий сценарий гетеросексуальных отношений. Мужчина, воспринимаемый в качестве либидного объекта, проявляет себя как кровожадный, во всех смыслах этого эпитета, Зверь, у которого «одно на уме» и с которым «по-хорошему нельзя». Подаваемый в роли Врага рода человеческого, мужчина становится стойким аффективным раздражителем, олицетворением животного Ужаса; результатом этого является полная блокировка объектной интенции на мужчину и выхода нет – в связке Бабушка-Мать-Дочь женская идентификация остается объектно замкнутой сама на себя. Мужчине ставится культурная ловушка, он попался и убит навеки. Объектом же любви становится Бабушка, а через нее и ранее отвергаемая Мать, которую Красная Шапочка, в свою очередь, тоже со временем превратит в Бабушку. Вопрос же о том, откуда же берутся дети, вызывает приступ истерического смеха. Скоты-мужики выносятся за скобки человеческого общения, чем зачастую и ценны. Кстати и «мать», и «бабушка», в принципе, конституционально могут быть и мужчинами по половым признакам – ведь важно не это. Данная сказка способствует воспроизведению неврозогенной цепочки, весьма характерной для современной культуры. В предельной форме она порождает женскую субкультуру с лесбийской основой взаимоотношений, а обычно же ограничивается массовой феминизацией всего населения, т.к. для полноценной объективизации либидо в данных условиях нужно быть (или хотя бы казаться) женщиной. К чему это привело европейскую культуру мы можем наглядно видеть в кинотворчестве М.Антониони и особенно – в его фильме «Идентификация женщины», где развернут весь спектр вариаций «красношапочности»: от холодной лесбиянки, испытывающей лишь мучительные боли после полового акта с мужчиной, до ненасытной нимфоманки, с которой и поговорить-то можно только пока она восседает на биде. Все они полностью отвергают мужчину как человека с его чувствами и желаниями. И с какой тоской по невозвратному смотрит герой фильма в финале последнего на брошенное птицами Гнездо, опустевший символ разрушенной традиционной культуры!

Установочный заряд «Красной Шапочки» очевиден и формулировать его лишний раз просто не хочется.

Вместо этого приведу несколько интересных культурных параллелей «Красной Шапочки», возникших в разное время в нашей родной массовой культуре, обращенной к детям, а в частности – в мультипликации. Вспомним, в качестве характерного курьеза, мультфильм о пионере Пете (хорошо, что не Вовочке!), который спасал Бабушку и Красную Шапочку, подменяя их в постели. Красный галстук как знак Отцеубийцы снимает половые различия и открывает перед псевдоженщинами, выходящими из горнила сказки о Красной Шапочке широкую сферу общественно поощряемой сублимации своего страха и ненависти к Мужчине. Наша пропаганда широко использовала «красношапочность» населения даже в сфере чисто визуального восприятия: так классовый враг всегда изображался в виде сексуально агрессивного мужчины-самца, посягающего на Бабушку, на Родину как Праматерь.

Более поздний пример – знаменитый сериал «Ну, погоди!», уже четверть века шлифующий сознание наших детей до нужной кондиции. Потенция Мужчины-Волка, его постоянное желание объективизации подлежит жесточайшему осмеянию, а сам он обречен на неудачу при любом раскладе. В качестве культурного героя преподносится Заяц – некое бесполое существо, наслаждающееся бездумной жестокостью. Отношения полов подаются как бесплодный садо-мазохистский конфликт, постоянная война, проигрыш в которой равнозначен смерти.

Квинтэссенцией «Ну, погоди!» стал, с моей точки зрения, недавний фильм Славы Цукермана «Жидкое небо», героиня которого – предельно эстетизированное и абсолютно бесполое существо – убивает своим «сексом» всех, в ком способна пробудить желание (даже независимо от их половой принадлежности). И как ни сублимирует в сфере научного поиска герой фильма, которого не может затащить в постель сама Роми Шнайдер, он все равно гибнет – спасения нет!

Так давайте, действительно, прекратим воспроизводство жестокого праматеринского архаического мифа, вырвем с корнем «Красную Шапочку» из мира детства и поместим в железную клетку научного анализа рядом с Кроносом, глотающим своих детей, Эдипом, убивающим отца и женящемся на матери, и садистом-одиночкой Прокрустом. Они поймут друг друга.

И пусть сакраментальная фраза: «Деточка, дерни за веревочку, дверь и откроется!» впредь употребляется только в прямом своем смысле (например – как реклама гигиенических тампонов). Детей же пускать в «бабушкину избушку» больше нельзя!

***«Спящая Красавица»,***

***или стратегия вторичного травматического нарциссизма***

Сказка о Спящей Красавице интересна тем, что подробнейшим образом показывает нам то, как патология развития – нарциссическая самозамкнутость либидо – возникает вроде бы на «пустом месте», в условиях полноценной семьи, в обстановке любви и заботливости со стороны Родителей. В сюжетную линию впервые вписан Отец, который живет с Матерью «в любви и согласии». Героиня – «идеальная Принцесса», т.е. желанный и единственный ребенок, которому ни в чем не отказывают. Тем интереснее проследить за тем, как на этом идиллическом фоне развертывается жестокая драма травматического искажения психосексуального развития девочки. Но прежде чем мы погрузимся в перипетии судьбы Спящей Красавицы, давайте сначала проясним смысл того Базового Символа, на котором держится вся архитектоника сказки и который занимает особое место в символическом ряду женских «сказок посвящения». Речь идет, естественно, о Веретене. Мы уже упоминали о том, что проблема Веретена, его «урона» и поисков связаны с «шоком кастрации», с мучительным отпочкованием женского типа развития от мужского. Теперь настала пора подробнее остановиться на этом вопросе.

Оттолкнемся от мифологии, памятуя замечательную мысль из книги И.М. Тройского «Античный миф и современная сказка»: «Миф, потерявший социальную значимость (обрядность), становится сказкой». Так вот античный миф донес до нас образ древнейшего хтонического божества – богини судьбы Ананке, вращающей между своих колен Мировое Веретено, на котором ее дочери Мойры прядут нить жизни каждого человека. Ананке, как и библейская Лилит, олицетворяет архетип «Фаллической Матери», прародительницы всего сущего.

К образу Ананке неоднократно обращался З. Фрейд, который обратил внимание на исторический аспект данной символики, объяснив происхождение «единственного женского культурного изобретения» – искусства прядения и ткачества. Т.о. доктор Фрейд добавляет в цепь наших аналогий картину «спутанных волос на женских гениталиях» и изобретение Веретена для их «ссучивания» в «нить жизни».

Несомненен и обрядовый характер Веретена как предмета, используемого при ритуальной дефлорации, проводимой у примитивных народов сразу же по наступлении у девочки признаков половой зрелости (См. статью Фрейда «Табу девственности»). Совершалась эта болезненная процедура специальными старухами, живущими отдельно в лесной глуши.

И последний штрих ‑ этимологический. Все вышеприведенные грани Веретена как культурно-эротического символа нашли закрепление в смысловом ряду значений соответствующих слов большинства европейских языков. Французский язык: *filer* – прясть, *fil* – нить, *fille* – дочь, девица, *fuseau*  – веретено, болт, *fusil* – огниво. Английский язык: *spindle* – веретено, игла для накаливания бумаг, *spinner* – пряха, *spinney* – заросли, *spinster* – старая дева. Тут же рядом и родной Пушкин, с его тонкими (веретенообразными – spindle legged) эротическими ножками, выводящий незабвенное: «Три девицы под окном пряли поздно вечерком...».

Таким образом, Веретено проясняется как символ фаллоса, но не мужского, а женского. Это фантомное образование своим прочным положением в человеческой культуре еще раз демонстрирует аффективную мощь «шока кастрации», переживаемого каждой девочкой на пике фаллической стадии эротического развития. По Фрейду этот момент и способность «изживания» его определяет собой вообще всю жизнь женщины – «отвалившийся» фаллос должен ей предоставить мужчина (см. сказку «Огниво»), а затем компенсировать ребенок и муж, в качестве мужчины и ребенка. Но это – идеальный, а если точнее – исключительно мужской сценарий. В реальности же женский «шок кастрации» порождает всплеск агрессии и негативизма такой силы, ведет к таким замысловатым фиксациям и отклонениям в развитии, что, вопреки крылатому выражению, только в сказке это все и можно описать!

Поэтому давайте вернемся к анализируемой нами сказке. Структура ее необычна, хотя соответствующая подсказка имеется в самом ее названии. Если сказка вообще – это запечатленный Сон, то «Спящая Красавица» – это Сон во сне, что требует особой скрупулезности анализа, т.к. результаты работы двух снов перемешаны и зачастую даже слиты воедино. Кроме Сна о Принцессе, «уколовшейся Веретеном, уснувшей и разбуженной поцелуем Принца, мы имеем также Сон самой Принцессы о заклятии Старой Волшебницы, о пряхе и Веретене.

Чтобы не уподобиться слишком хитрому ученику, заранее выписывающему ответ из конца учебника, а затем «решающему» задачу, давайте применим «капустную» методологию и достигнем искомой «кочерыжки» не торопясь, постепенно снимая один внешний слой за другим.

Самая общая характеристика разбираемой сказки, оставляющая неизгладимый след в психике «сказуемого» ребенка – это идея предопределенности. Что бы ни случилось, какие бы меры предосторожности ни предпринимались, неизбежное все равно произойдет – в 15 лет Принцесса уколется Веретеном и уснет, а ровно через 100 лет будет разбужена Принцем. Взятые сами по себе, данные цифры тоже несут смысловую нагрузку, как все детали снов и сказок, но пока мы этим пренебрегаем. Причем речь идет не о предопределенности как таковой, не о принципе детерминизма в структуре мировоззрения, а о неизбежности смены двух фаз, эротического развития человека – инфантильной и пубертатной, о фатальной неумолимости процесса развития, о наследуемых «схемах развития», по терминологии З. Фрейда. О соотношении упомянутых двух фаз и говорит нам сказка в сцене конфликта злой и доброй волшебниц у колыбели Принцессы. Первую волшебницу мы можем уже легко узнать; это все та же хромоногая Старуха, которая во всех сказках Перро ставит заслоны процессу освобождения девочки от ига инфантильных фиксаций и сбалансированному изживанию Эдипова комплекса, характерно, что об этой волшебнице «все забыли», но сила ее велика и данные ею «жизненные установки», аффективный фон которых – обида, зависть и гневная агрессивность, не может отменить никто. Вторая же волшебница более импозантна, разъезжает на «огненной колеснице, запряженной драконами», но способна лишь к трансформации даров своей старшей коллеги.

Таким образом, мы, благодаря гениальной интуиции автора, смогли поближе познакомиться с обеими ипостасями упомянутого уже ранее бога Януса, привратника мира зрелой сексуальности. Старуха считает, что жизнь Принцессы оборвется в момент «шока кастрации»; болезненный укол «отчуждения» Веретена неизбежно порождает чувство неполноценности и Принцесса умирает именно в данном своем качестве. Вспомним, что «умереть» в сказке означает просто перейти в иное качество, поэтому-то процесс этот вполне обратим. Принцесса как символическое состояние выражает некую самодостаточность компенсаторного плана, которую получают девушки, удачно разрешившие проблемы индивидуального развития (например, Золушка). Родиться же Принцессой – отнюдь не синекура, а гарантия, если взять образное сравнение из биатлона, нескольких дополнительных штрафных кругов болезненных фиксаций. И это справедливо! Ведь в мучительном процессе эротического саморазвития личности нет «королевских путей» и фора никому не полагается.

Итак, Принцесса обречена. Но шанс у нее все-таки есть, ведь Добрая Волшебница заменяет «смерть» периодом латентного развития, в конце которого неизбежно явится Объект-Принц, который, как мы помним, олицетворяет непобедимый, но окультуренный мужской эротический порыв. Разбудив либидные интенции девушки (ей 15 лет), Принц традиционно приносится в жертву восстановлению статуса Принцессы. Процедура довольно сложна, но «другой альтернативы», как любят выражаться наши парламентарии, вроде бы действительно не существует. И при удачном стечении обстоятельств все бы так и случилось, если бы Король, папа Принцессы, не являлся воинствующим волюнтаристом, который ради счастья любимой дочери готов «вырастить кукурузу хоть на Северном полюсе». Он сделал даже большее – запретил своим подданным не только пользоваться Веретенами, что еще можно как то интерпретировать, но даже иметь их! Причем делалось это культурное нововведение на полном серьезе и с хорошим подкреплением – «под страхом смертной казни».

Родители Принцессы решили уберечь свою дочь от потрясения «фаллической неполноценности» самым простым путем, разыграв вариант известной игры «Не думай о голой обезьяне». Вокруг ребенка создается тепличная атмосфера «эротического вакуума», полной безобъектности для отреагирования либидо. А заглянув в известную монографию Мастерса и Джонсон, мы обнаружим, что некоторые подобные родители на всякий случай даже прижигали гениталии своих дочерей раскаленными утюгами!

Результаты такого воспитания не заставляют себя ждать: на бесплодной для всего остального почве безобъектности вырастает великолепнейший НАРЦИСС. Отсутствие конфликтных регрессий оборачивается зафиксированностью инфантилизма как убежища, усиленного постоянным самозапугиванием ребенка, которое порождает гиперзарядку защитных систем психики, самозамкнутость либидо; вот и готов «вампир любви» – нарцисс, прекрасная кукла без половых признаков.

Но природа рано или поздно все равно берет свое и королевская чета «как бы гуляючи» привозит Принцессу в свой собственный Замок, обиталище комплекса кастрации. Осторожно и тактично, выбрав для мизансцены Башню, т.е. ориентируя родного нарцисса на самоценность девства, родители демонстрируют Принцессе процесс прядения в исполнении горбатой старушонки. Замысел родителей очевиден: избегая шока сменить ориентиры, перевести стрелки на женский путь развития, обозначив «прядение» и Веретено как некие культурные ценности, но не позволяя ребенку эмоционально почувствовать свою неполноценность. Они не предусмотрели только один момент – Нарцисс все делает лучше всех. Принцесса, конечно же, пожелала прясть сама, схватила Веретено и уснула, буквально закрылась как цветок после захода Солнца. Шок, который она пережила, можно сравнить с ощущениями героев одного из романов Хайнлайна, которые прожив в течение нескольких поколений внутри космического корабля и считая его своей Вселенной, внезапно находят рубку управления и выглядывают в Космос. Это очень страшно, очень больно и очень обидно; и кто-то должен за все это ответить.

В норме, по базовому сценарию за все отвечает Принц, в тело которого впиваются те ядовитые змеи зависти, страха и агрессии, которые дремали под уютным камнем инфантильности и которых внезапно выставили на свет Божий. Наша же Принцесса не желает идти по пути мучительных переживаний «Эдипа» с надеждой на компенсацию, объекта для которой может и не подвернуться. Она легко находит виноватых рядом с собой и, в общем-то, не очень и ошибается. Во всем виноваты родители и, уходя «в себя», в невроз навязчивого отрицания внешнего мира, она их просто вычеркивает из списка «своих вещей» (не забывая, кстати, свою любимую маленькую собачку – ведь ничто человеческое и ей не чуждо). Причем перед своим «уходом» папа и мама поцеловали «спящую», – и хоть бы что, никакого эффекта. Либидо самозамкнулось по обоим полюсам Эдипова комплекса. Принцесса навсегда замкнула себя в Замке, отгороженном от мира непроходимой чащей Леса.

Но Фея пубертата не зря была уверена в ценности своих даров. Ровно через сто лет, а следовательно – совсем в другой реальности, за границей прошлой детской жизни – на Принцессу с ее Замком и всем мини-мирком, который она таскает как улитка свой домик, наталкивается Принц. И не простой Принц, а его редчайшая разновидность Принц-Охотник, подданный Лесной Старухи, типичный «маркиз Карабас». Он играет в «кошки-мышки», охотясь по Замкам за Людоедами, знает все ходы и выходы, а непроходимые деревья и кусты «раздвигаются перед ним сами собой».

Принц ведет себя строго по сценарию: падает на колени, целует Принцессу, объясняется ей в любви и замыкает-таки на себя ее либидный порыв, который она, застигнутая врасплох, не успевает перехватить. Защитный бастион разрушен – и Принцесса «просыпается».

Что дальше? Автор лукавит и пытается скрыть от нас правду: Принц, якобы, «увез Принцессу в свое королевство, где и жил с ней до самой смерти весело и счастливо». Так могло бы случиться, если бы это был просто Принц и нормальная Принцесса. В нашей же сказке конец печален и поучителен. Нарцисса можно ранить намеком на его органическую неполноценность (вообще Принцессы – типичные пациентки доктора Адлера), можно сотню лет его «не поливать» и принудить к мимолетной слабости, но сорвать его, не убив, нельзя. Чувство элементарного самосохранения диктует героине тактику поведения; и «вампир любви», глотнув свежей крови, засыпает вновь. На символическом языке сказки это описывается следующим образом: «Принцесса быстро встала с Постели..., прошла в Зеркальный Зал и уселась за стол». «Слуги Принцессы» подавали кушанья, а «музыканты Принцессы» играли прекрасные мелодии. Сигналом же к описанному «бегству с ложа любви» послужил возглас Главной придворной Дамы: «Кушать подано!». Итак, что-то внезапно напугало нарцисса и сделало это столь внезапно и основательно, что наша героиня выдала регресс аж на оральную стадию развития и вновь самозамкнулась в Зеркальном Зале безобъектности.

Скорее всего, появление Главной Дамы в спальне напомнило Принцессе об ужасной непрочности той Нити Жизни, которая связывает женскую Пряжу с отчужденным от нее Веретеном. Внезапно вспомнив, что Принцы умеют не только разговаривать, она обрывает разговор на половине и позорно ретируется. И все – другого шанса уже не будет, т.к. регрессивный импульс резко усиливает и закрепляет нарциссическую энергетику.

Мораль, предписанная ребенку сказкой о Спящей Красавице примерно такова: *«Деточка, люби лишь саму себя! Ты ведь «красивее всех на свете», «умнее всех», «мастерица на все руки» и пр. (см. в начале сказки полный перечень «подарков волшебниц»); все твои желания должны удовлетворяться; ты* – *Подарок, за обладание которым окружающие должны платить дорогую цену. Они все жалки и ничтожны, питайся их любовью, но не вздумай полюбить сама. Полюбить* – *значит проиграть, унизиться, лишиться всего психического и статусного богатства; это хуже смерти!».*

Мораль же для родителей, (а сказка, состоящая из двух снов, имеет и два «установочных скрипта») гласит, что не стоит рукоплескать и радостно воспроизводить слова «лучшего друга детей»: *«Эта штука посильнее, чем «Фауст» Гете: любовь побеждает смерть». Любовь – это вам не фунт изюма, а тяжелейший невроз, гармонично пройти через который суждено не каждому. Готовьте своего ребенка к Любви, не лишаете его прививок в виде инфантильных неврозов, учащих мучительному искусству вытеснения, не толкайте его в уютную ловушку эгоцентризма. Да, ребенок мучительно преодолевает шаг за шагом барьеры детской сексуальности и Эдипова комплекса. Нo это та самая ситуация, когда, по выражению незабвенного товарища Сухова, «лучше, конечно, помучаться». И не стоит уподобляться героям детских анекдотов, «пристреливая из жалости» собственную дочурку, всего лишь «уколовшую палец Веретеном»! Вырастить-то не трудно, но нарциссизм не указывает выхода из Эдиповой ситуации, а лишь не позволяет войти в нее, блокируя весь процесс эротического развития ребенка. Несомненно, что объектное отключение матери и отца приносит успокоение, а гиперна-качка нарциссически перехваченного либидо резко усиливает личностную психическую защиту. Но выхода из этой Башни из слоновой кости нет!»*

«Карету мне, карету!» ‑ вслед за своим собратом по несчастью Чацким воскликнет Ваша Принцесса. А в ответ ‑ тишина... Ни Король, ли Фея не подвезут Нарцисса (одна Фея по имени Эхо как-то попробовала рискнуть, ну и что от нее осталось?).

***«Кот в сапогах», или Секреты идеального брака***

Данная сказка представляет собою своеобразный коллаж, аппликацию, места склейки деталей которой даже не особенно затушеваны. В ней налицо три мужских героя, последовательно сменяющих друг друга: Младший Брат, Хозяин Кота и маркиз Карабас. Структурно же мы имеем некий искусственный конструкт из трех отрывков классических сказочных сюжетов: о статусном соперничестве братьев и неизменной победе Младшего брата-Дурака; об обрядовом отцеубийстве и Волшебном Помощнике; о Принце-женихе и брачном испытании. При этом следует особо отметить то, что все перечисленные сюжеты являются сугубо мужскими и к предмету нашего анализа – влиянию прегенитальных травматических фиксаций на выбор стратегии пубертатного поведения у девочек, с первого взгляда никакого отношения не имеют.

Но Шарль Перро не был бы Шарлем Перро, если бы не сумел, гениальной рукой встряхнув калейдоскоп осколков мужских сказок, создать своеобразный «идеальный девичий скрипт» выхода из Эдиповой ситуации. Мы, войдя в мир разбираемой сказки, как бы изменяем традиционные для мужских сюжетов онтологию и аксеологию, наблюдаем за действиями героя со стороны, из окна везущей Принцессу королевской Кареты. Сверхзадача сказки – продемонстрировать происхождение, повадки, сильные и слабые места идеального объекта загруженности женского либидо: так называемого «Обутого Кота» (*Le Chat botte*), процедуру «обувания» которого мы уже наблюдали в «Золушке», а неотразимость именно в качестве эротического интенционального объекта – в «Спящей красавице». Мы, наконец-то, получаем данные для интерпретации таинственной игры в «кошки-мышки», мощная символическая связь которой с одной из главнейших проблем инфантильной эротики фактически породила всю славу неувядаемых «Тома и Джерри».

Итак, кто же он – этот Обутый Кот, «помогающий Принцессе выйти из Кареты» и получающий ее в жены как бы нехотя, между бокалами вина? Во-первых, наш герой не является Принцем, т.е. компенсаторной наградой и объектом последующего статусного «опускания». О том, что Принц – это отнюдь не подарок судьбы, а опаснейший противник, победа над которым всегда проблематична, Перро написал в своей знаменитой «Гризельде», сказке, описывающей столь кошмарные перипетии «семейной войны», что ее так и не удалось адаптировать для детей. Обутый Кот вводится в сказку в качестве «Жиголо» (*gigolo* – кот, альфонс, сутенер), у которого нет ничего, кроме единственного наследства, доставшегося ему от отца. В чем состоит его достояние мы легко догадываемся из горестных жизненных планов героя – питаться мясом своего «кота», сшив из него себе Муфту (а отнюдь не рукавицы, которые подсовывает нам натасканная на эротические символы детгизовская цензура). Т.о. наш герой выступает как маргинальное существо, изгой мужского сообщества. Братья «обули» его (*botter* – обуть, дать пинка под зад), отняли средства производственной социализации, оставив лишь один источник жизненных благ – «котовость» (*Chat* во французском языке, как и *Pussy* в английском, означает на сленге вагину, женские половые органы).

Таковой представляется первая ипостась Обутого Кота – нищий любовник-профессионал, лишенный статусных претензий, но зато наделенный, подобно барковскому Луке Мудищеву, единственно неотъемлемым отцовым наследием – Хвостом. Именно таков герой девичьих грез Принцессы, таков ее эротический и статусный идеал. Но, к сожалению, над героиней господствуют, корректируя по цели процесс объективизации ее либидо, последствия идентификации с матерью и объектной загруженности отцом. А поскольку данная Принцесса добросовестно отрабатывает классический вариант Эдиповой ситуации, то материнская идентификация идет по типу «неприятия», а отец, как фокус любовных переживаний, характеризуется в качестве полностью поглотившего ее Людоеда – непререкаемого авторитета, опоры «жизненного мира» и эталона эротического объектного выбора.

Негативизм героини по отношению к матери, связанный в данном случае с обыкновенной ревностью (комплекс Электры), к моменту начала действия сказки уже сделал свое «черное дело»: у Принцессы просто нет матери, последняя «вычеркнута» из сюжета. По законам координации сказочной символики «умершую» Мать тут же должна заменить некая карающая инстанция – Старая Тетка (Баба-Яга), восстанавливающая баланс амбивалентности за счет энергетики импринтинга т.е. первичной, дообъектной идентификацией с матерью по опорному типу. От Старой Тетки девушка априорно воспринимает установочный негативизм и даже страх по отношению ко всем мужчинам вообще и к Отцу – в частности. Почему же в нашей сказке Старая Тетка не показывается вообще?

Частичным ответом на этот вопрос является тот факт, что Обутый Кот «обут» не только во-первых, но и во-вторых. Вторая его ипостась – Охотник, человек леса, член воинства Бабы-Яги, профессионал игры в «кошки-мышки», боевого искусства охранников праматеринского Леса. Он инициирован, отмечен лесной Старухой (*marque de Carabosse*), прозвище которой нисходит, очевидно, к древнему галльскому Духу леса (*Cara bosque* – по-испански означает «лицо леса»). Обутый Кот выступает как своеобразный партизан (*maquis*), наводящий панический ужас на людей поля – мирных косарей и жнецов. В качестве маркиза Карабаса Обутый Кот полностью лишен эротической потенции. Он целомудренно выходит из воды, как Афродита из пены морской; и никаких балов, туфелек, поцелуев, т.е. ни малейшего повода взвалить на него груз материнского негатива. Обутый Кот во второй своей ипостаси становится сломленным, прирученным Зверем, приносящем лесную добычу во Дворец, а еще точнее – родной домашней Скотиной. Но почему? Что превратило дикого Зверя, Волка – пожирателя Пирогов, в жалкую Скотину, тащащую домой приварок и получающую за это «на водку»?

Таковыми сделали нашего героя отборочные соревнования по игре в «кошки-мышки», а особенно – проведенный в отличном стиле финальный матч в Замке Людоеда. Данная игра, обозначаемая во французском языке как «загоним кота на шест» *(«jouer au chat perche»*), и даже откровеннее – «кастрируем кота» (*«jouer au chat coupe»*), символизирует кульминационный пункт ритуала посвящения в мужчины, т.е. обряда инициации. Он, этот решающий пункт, заключался в обрезании как акте, замещающем оскопление мальчика Отцом. Если же, вслед за доктором Фрейдом, попробовать реконструировать архаическую основу обряда, то мы увидим, что в первобытном стаде единственной возможностью избежать кастрации было бегство в Лес, уход под защиту праматеринской традиции (ср. античные «священные рощи» с их правом убежища). Доступ же к удовлетворению сексуальных потребностей теми из таких Диких Котов (или же – Волков, воющих в Лесу), которые не довольствовались гомоэротическими контактами с такими же изгоями-маргиналами, открывался только посредством «обувания», т.е. возврата в сообщество, и поединка в «кошки-мышки» с праотцом, из которого только одна из сторон выходила полноценно хвостатой.

И культурным отголоском тех давних кровавых дел стала вербальная связка «Кот – Замок (обиталище сюзерена-Отца) – Кастрация» (*Chat –Chateau – Chatre*), определяющая структуру всех европейских мужских героических сказок. Интересно, что даже Пушкин в «Золотом петушке» в качестве места «убийства» сыновей царя Додона, посягнувших на мать, женщину отца, Шемаханскую царицу, указал именно *шатер*, используя естественную для него франко-русскую аллитерацию.

Первый раунд игры наш герой проводит неважно: ужасный и кровожадный праотец-Людоед своим львиным рыком «загоняет-таки его на шест», т.е. ритуально «опускает», но не кастрирует, что позволяет Обутому Коту отыграться во второй половине матча – и расслабившийся и подставившийся Отец «проглочен». Что же помогло герою сказки выиграть практически безнадежную партию? Его выручило искусство мимикрии, способность притворяться неопасным асексуальным идиотом (Иваном-дураком). Т.о. Обутый Кот во второй своей ипостаси выглядит как полный импотент, ибо только в этом качестве он мог жить рядом с праотцом-Людоедом и караулить удобный момент для внезапного нападения. И, кстати, только импотенцией победителя и можно объяснить культурный скачек к системе сексуальных запретов во имя мертвого Отца-Тотема.

Теперь нам по крайней мере становится ясно, почему Старая Тетка отсутствует среди персонажей сказки: ей просто нечего тут делать, ее крестница вне опасности; На ринге эротических противоборств Обутого Кота следует опасаться не более, чем знакомую уже нам «сестру Анну» из «Синей Бороды».

Остается ответить на последнюю загадку. Почему Король, который явно дорожит любовью дочери и вывозит ее в свет исключительно в собственной Карете (у Перро инцестуозные сюжеты вообще достаточно часты), передает Принцессу как эстафетную палочку первому попавшемуся проходимцу, выуженному из реки? Причем эта необоснованность столь широкого жеста бросилась в глаза и авторам детского варианта сказки, на что они отреагировали, заменив пять глотков вина, выпитых Королем на завтраке в Замке, пятью стаканами: какой, мол, с пьяного спрос!

Ответить на поставленный вопрос нам поможет взгляд на метаморфозы героя с позиции самой Принцессы. Ведь если такие его личины, как бедняк-жиголо и импотент-сублиматор ею лишь предполагаются, то с маркизом Карабасом она встречается лицом к лицу. Король подсаживает найденного в реке голого маркиза в свою карету и отдает ему свое лучшее платье. Одев наряд Короля, маркиз становится настолько привлекателен, что Принцесса тут же в него влюбляется. Тут все понятно: девушке не приходится напряженно пробиваться из тихой гавани «Эдипа» к новому объекту отреагирования либидо. Любимый Отец просто раздваивается, обретая двойника, на которого безболезненно и органично переносятся чувства дочери. При этом она невольно фиксируется на Эдиповой стадии развития, что проявляется в проживании молодой четы в Замке, т.е. в мире комплекса кастрации. В принципе ничего особо страшного в этом нет, тем более что Король именно после осмотра Замка и примыкающих к нему культурных полей полюбил маркиза и сам предложил ему руку и сердце Принцессы, по заслугам оценив масштаб культурного подвига Обутого Кота.

Сам же маркиз Карабас ведет себя в сказке несколько странновато, следуя политзековскому золотому правилу: «Не бойся, не надейся и не проси». Такое впечатление, что попал в чужой сон и просто не знает, что там будет дальше. Больше всего он напоминает бездушный манекен, или, что то же самое – одушевленный новый наряд Короля, многозначительно отвечающий «Да уж!» на любую фразу своего собеседника. Причиной тому – перенасыщенность окончания сказки чисто мужским установочным и культурно-обрядовым материалом.

«Маркиз Карабас» – не герой данной сказки, а некая культурная маска, предлагаемая в качестве приза герою-отцеубийце Обутому Коту Королем, как представителем надмассовой элиты. «Король умер, да здравствует Король!», – и сказка подробно описывает нам механизм преемственности культуры Отцов: ритуальное переодевание, свадебный пир (как клановая идентификация через поглощение общей всем субстанции) и жертву любимой дочери взамен обещания «не ловить больше мышей». Древние мужские обряды локализации культурного мятежа Младшего Сына выписаны вплоть до мельчайших деталей; так подчеркнуто холодное отношение «маркиза» к своей будущей жене демонстрирует нам характерное для первичной тотемной экзогамии разделение любовной нежности к матери и сестрам, и отчужденной враждебности к сексуальному объекту. И даже общая субстанция «плановой трапезы» – пироги и вино – сразу напоминает о содержимом «потребительской корзинки» Красной Шапочки и об искупительном добрачном сексе, скрепляющем общину (причем даже Король отдает дочь «маркизу» лишь пригубив предварительно несколько глотков «красного вина»). Но это уже сказка для мальчиков – будущих зятьев.

Наша же задача заключается в том, чтобы сформулировать девичий сценарий брачного поведения, который диктует маленькой девочке анализируемая сказка путем наложения на образ объекта первичного эротического порыва поправок, властно диктуемых Эдиповой коллизией Принцессы (т.е. «негативной» идентификацией с матерью и объектной загруженностью отцом).

Каков же он, этот «идеальный супруг»? Т.о. уже имея архетипы мужчины-Врага (Волк) и мужчины-Жертвы (Принц), Перро демонстрирует «сказуемому» ребенку своеобразный архетипический эталон – мужчину-Друга (Обутого Кота). С одной, праматеринской, стороны встает образ изгоя мужского сообщества, послушного и неприхотливого добытчика, любовника-жиголо по отношению к жене и абсолютного «культурного импотента» вне семьи. И даже тайно мечтая об атаках неистового Волка, женщина готова совместно жить только с окультуренным Котом, который, и это диктует уже отцовский комплекс, должен быть таким же заботливым и нежным как ее собственный отец. «Мой ласковый и нежный кастрированный Зверь-добытчик» – вот установочная характеристика приемлемого мужа, как Зверя в доме, и любому мужчине, который желает мирных семейных радостей, следует если не быть таковым, то хотя бы притворяться, вынужденно мимикрировать.

***«Ослиная Шкура», или Сладкая боль инцеста***

«Ослиная Шкура» для самого Шарля Перро выступала в качестве центрального, стержневого произведения его «женского» сказочного цикла; он даже написал два (прозаический и стихотворный) варианта этой сказочной истории. В ней сведены в единый сценарий все те отдельные травматические и установочные моменты, с которыми мы уже сталкивались в разобранные выше сказках. Героиня «Ослиной Шкуры» добросовестно отрабатывает полную модель труднейшего перехода от доэдиповой к постэдиповой «принцессности», оказавшуюся непосильной для Спящей Красавицы; она, как и Красная Шапочка, сталкивается со страшным Волком-пожирателем Пирогов и «обувает» его; столкнувшись с проблемой переноса объектной сексуальности с Отца на Принца, она разрешает ее столь органично, что избегает фиксации в Замке комплекса кастрации; где застряла супруга Кота-в-Сапогах; по примеру Золушки, но вполне самостоятельно и, следовательно, не неврозогенно, она реализует прорыв из анальной фиксации («из грязи – в князи») и безболезненно изживает период нарциссической мастурбации, ставший тупиковым для «синебородки». Т.о. перед нами – уникальный материал, карта оптимального маршрута через тернии эдиповых коллизии и прегенитальных травматических фиксаций. Но не только! В данной сказке Перро берется за самую скользкую и опасную тему – дает подробный анализ амбивалентности первичных позывов девочки по отношению к отцу, ее инцестуальных желаний и страхов.

Мы застаем героиню сказки (как-то не поднимается рука называть ее «Ослиной Шкурой», пусть будет просто Принцесса) на пороге эдиповой ситуации, на заключительной, объектной фазе анальной стадии развития. Разъезжает она исключительно в тележке из золота, купается в роскоши, золото в доме прет даже из ослов. В эпицентре этого торжествующего анала – Отец как самый богатый, самый могущественный Король, владеющий волшебным секретом превращения дерьма в золото. Из этой, пока еще не осознаваемой интенции вытягиваемого анальным садизмом Эроса, рождается необузданная ревность по отношению к Матери, «от Постели которой дни и ночи не отходит» влюбленный Король. Перед нами – классический вариант «комплекса Электры», который выступает как одно из разветвлений отреагирования негативизма по отношению к матери в системе женского Эдипа, а отнюдь не поло-ролевым перевертышем последнего.

Результатом сложной и мучительной внутренней борьбы героиня «убивает» мать как либидный объект и полностью объектно переключается на отца. И делает она это именно как Принцесса, т.е. эгоцентрированный нарцисс, доказывая свое превосходство перед всеми женщинами (и перед матерью в первую очередь) в красоте и обаянии. Ход абсолютно верный – и мечты девочки сбываются. Она становится объектом спровоцированного эротического стремления со стороны собственного отца, что, тем не менее, настолько ее потрясает, что она проваливается в глубочайший анальный регресс, сопряженный с «побегом из Дворца» (т.е. полным разрывом либидных отношений с родителями). Налицо тяжелейший детский невроз. Что же его породило? Каков он ныне, в его интериоризированной форме, древнейший запрет первобытной экзогамии?

Дело все в том, что «смерть» матери как объекта отреагирования либидной энергии неминуемо резко усиливает идентификацию с ней, олицетворяемую у Перро лесной Праматерью-Старухой, «сестрой» матери, а короче – Старой Теткой, с которой мы уже неоднократно сталкивались в похожих ситуациях. Покинутый объект постепенно вытесняет собственное «Я» героини и если поначалу она едет к Старой Тетке в Лес на своей золотой тележке, запряженной старым бараном, то затем праматеринский голос начал звучать в ней непосредственно, как у героев Гомера. И что же он говорит, этот материнский голос? Он объявляет любовь отца априорно ужасной, открывает на него глаза как на жалкого и больного, дряхлого Старика (кстати, Король мгновенно «постарел» непосредственно в момент «смерти» матери). Амбивалентность отношения к отцу быстро заряжается обоими полюсами активности нарциссического либидо, что придает особую драматичность сцене «Уговоров Короля», где любовь и желание борются со страхом и отвращением.

Голос материнской идентификации подсказывает Принцессе и реальный путь выхода из мучительной ситуации через обряд «испытания Короля». Нo, к удивлению Старой Тетки, Король без проблем выполняет предложенные ему «нерешимые» Задачи. Происходит это потому, что Принцесса подыгрывает отцу, преломляя праматеринские задания («Пусть достанет Луну с неба!») их символическими коррелятами («Пусть сошьет мне платье цвета Луны!»). Она явно готова поплакать и смириться. Но «Старая Тетка» не дает любимой «племяннице» выйти в новых Платьях на королевский Бал. Наоборот – она буквально вколачивает героиню в грязь анальной регрессии демонстрацией смерти Волшебного Осла. Ведь этот Осел являлся объектом огромной любви Короля, источником его могущества и богатства. Но Король не задумываясь бросает его шкуру к ногам нового объекта любви и своим предательством ужасает Принцессу, не желающую повторить судьбу своей матери. В данном ракурсе мы можем представить «Ослиную Шкуру» в качестве венского варианта шекспировского «Гамлета», а интимный ужас инцеста понять как неприемлемость слияния «Я» и «Я-Идеала» личности. Для девочки закрепление объектного либидо на отце означает ситуацию, провоцирующую маниакально-депрессивный синдром, причем без малейшей надежды на его самостоятельное преодоление, т.к. Короли, в отличие от Принцев, не «обуваются».

Отныне одеждой Принцессы становится шкура убитого по ее просьбе животного как напоминание об ужасной архетипической бездне, на краю которой ею спас анальный регресс. Принцесса «умерла», исчезла, и вся королевская конница с королевской ратью в придачу не смогла ее обнаружить. На смену ей пришла замарашка, т.е. Золушка, завернутая в сальную шкуру, вымазанная сажей, стирающая грязные тряпки и подчищающая свиные корыта. И это не жертва и не наказание; героиня довольна жизнью, более того – она с большим трудом устроилась на столь желанное для нее рабочее место. Кошмарные перипетии эдиповой ситуации полностью вытеснены, она вновь «воскресила» мать, хозяйку Большого Дома, которая защищает девочку, хотя и не балует ее.

Старая Тетка напоследок попыталась скрасить горечь утери объективации либидо усилением ее нарциссической направленности. Ее подарки – Волшебный Сундук с Платьями и Волшебная Палочка – очень коварны, поскольку ведут героиню в чертоги Спящей Красавицы, в засасывающий омут тайной безобъектной женственности. Снова мы натыкаемся на «Маленькую запертую комнату в конце темного коридора», в которой героиня, вымывшись, примеряет перед зеркалом свои великолепные платья. Диагноз определился: регресс на первичную безобъектную фазу анальной стадии развития резко усилил накачку нарциссического либидо; отказ от эмоциональные связей с родителями (отец даже «вычеркнут» из контекста драмы вообще) перекрывает интроективные каналы личностного развития; а возврат к инфантильной мастурбации дает всему этому эротическое подкрепление и навевает сладкие сны-фантазии.

Однако наша героиня не заснула на сотню лет, а пошла на новый приступ эдиповой твердыни, прекрасно понимая, что вылезти из грязи ей можно только одним путем: все тем же нарушением табу инцеста. Ослиная Шкура, а теперь она заслуженно зовется именно так, демонстрирует нам виртуозную технику замещения, подменяя старого Короля больным Принцем.

Нам важно четко выделить те моменты, которые, при их наличии, позволяют девочке, психологически травмированной сменой эротического объекта при входе в зону Эдипова комплекса через мучительный «шок кастрации», ушедшей в убежище регресса, найти в себе желания и силы для самостоятельного выхода из кризиса развития. Во-первых: необходимо осознание самого факта регрессии и недовольство по отношению к его последствиям. Героиня сказки, оправившись от первоначального шока и увидев себя в «зеркале вод», ужаснулась от собственного вида и начала понемногу отмываться. Тут важно тактично и с долей юмора помочь ребенку просто увидеть себя со стороны, что можно сделать и без визитов к психотерапевту. Во-вторых, необходим немалый заряд «золушкности», т.е. заряжающая энергией мечта о статусном компенсировании полученных травм. Даже мастурбируя, девочка должна представлять себя на Балу! И, наконец, немалое значение имеет адекватная ролевая установка сексуального поведения, понимание того, что, в конечном счете, не Маленький Ключик, а Волшебная Палочка принесет желаемое удовлетворение.

Ослиная Шкура начинает выкарабкиваться в мир объектной сексуальности используя довольно типичное побочное явление всех видов нарциссических регрессий – эксгибиционизм. Принц-Охотник ведь вовсе не случайно подсмотрел в дверную щель: в оригинальном прозаическом варианте сказки автор показывает нам, с какой тщательностью героиня организует эту случайность, предварительно рассмотрев самого Принца. Чтобы не повторяться, следует заметить, что Ослиная Шкура постоянно держит под контролем процесс своей реабилитации в качестве Принцессы, лишний раз подтверждая традиционную установку мужских сказок: «Каждый сам кузнец своего счастья!». Не случайно женский эксгибиционизм обычно не характеризуется как патология: эротическая культура позволяет ему быть отреагированным в более или менее общественно допустимых формах. В ситуации Ослиной Шкуры патологичным был бы исход, описанный в любимой всеми детской сказке «Три поросенка», где погрязшие в анальном регрессе героини, заблокировавшие каменной кладкой заветную Дверь («Волк из Леса никогда не залезет к нам Сюда!»), провоцируют анальные формы сексуальности через «грязный Дымоход».

Для нашей героини демонстрация своих прелестей через щель в двери отнюдь не самоцель, а лишь способ перехватить эротическую интенцию мужчины и как по веревочной лестнице залезть по ней во Дворец. Тут есть еще один важный нюанс – Ослиная Шкура не может самостоятельно стать Принцессой (иначе ситуация будет повторяться до полного изнеможения и нарциссической летаргии); ее кто-то должен заставить, взяв на себя удар материнского негативизма. Иначе говоря: выход из тупика фиксированного регресса возможен только через спровоцированное, контролируемое и адекватно социализируемое сексуальное насилие со стороны мужчины. И Ослиная Шкура на время становится Красной Шапочкой и организует себе такое изнасилование, символически описанное в сцене изготовления и попирания Порога, суть которой можно выразить комбинированной пословицей «На живца и Зверь бежит».

Очарованный видом прекрасной девушки, учит нас сказка, Принц сразу же занеможет и потребует себе ее Пирог (с ним, как символом женских гениталий, мы уже сталкивались неоднократно). Вымывшись и надев чистое Платье наша героиня демонстрирует готовность самой отдать Пирог Принцу. Но ее даже не слушают, «хва­тают» Пирог и убегают; а мука была такая белая, свежие яйца и маслице... Принц абсолютно звереет и пытается проглотить Пирог, следуя примеру Волка и не следуя предостережениям врачей. А ведь медицина была права: проглотив половину Пирога, Принц давится Кольцом (символом брака, ритуализированного секса). И как ни пытается Принц открутиться – не хочет больше есть Пирог, прячет проклятое Кольцо под подушкой, примеряет его всем девицам, кроме хозяйки Пирога – он попался и стал искомой добычей и будущей жертвой восстановившей свой статус Принцессы. Правда, следует добавить, что Ослиная Шкура заслужила свой приз, т.к. не блефовала, как Золушка, а играла ва-банк с единственным козырем на руках. Она здорово рисковала, если, конечно, не интерпретировать ерзанье Принца у дверной щели с постоянным сожалением о том, что не решился войти внутрь, как беспроигрышный петтинг, что как-то не вяжется с сексуальной культурой времен Перро.

Итак, Принц вынужден жениться, но ведь сказка и начиналась с ситуации инцестуозного брака. Проблемный круг замкнулся: от инцестуозного эдипова мотива на фоне ложного противодействия со стороны идентификации с «убитой» матерью героиня перешла к перспективной интенции на постороннего мужчину-агрессора, охотника, которого она лично превращает в Обутого Кота, не встречающего праматеринской неприязни. Кроме того, ее будущий супруг – Принц, т.е. существо болезненно возбудимое, что позволяет, при желании, вить из него веревки, оборачивая ситуацию гетеросексуального «напряжения».

Интересен еще вот какой момент: то Колечко, которое героиня запекла в своем Пироге, всем мало, что снова указывает ребенку на естественность идентификации с нею. Но ей-то самой оно велико (как и Туфелька Золушке)! Такова сказочная символика прогресса, открывающейся возможности продвижения по телесным вешкам дороги индивидуации.

Кончается сказка триумфом Принцессы: «пышность и роскошь» ею отброшены, т.е. анальный регресс полностью преодолен; «Старая Тетка» ломает потолки и разбрасывает ветки, но возражений не имеет; старый Отец благословляет дочь и, отжив свои инцестуозные устремления и одобрив ее объектный выбор, вновь превращается в могущественнейшего и богатейшего Короля.

В качестве вывода можно предложить следующую рекомендацию: не надо бояться ставить ребенка в проблемную ситуацию, а тем более – не стоит ставить ему окончательный диагноз из-за неминуемого при этом регресса. Регрессии детства не носят обязательно невротического характера, а зачастую выступают как легко обратимая форма психологической защиты. Более того – адекватный травматический регресс необходим ребенку для энергетической гипернакачки защитных систем. Другое дело, что следует всегда выявлять те осадки, которые в качестве реактивных образований прегенитальных формаций либидо оказывают непреодолимое влияние на сценарии пубертатного полового поведения и без учета которых просто невозможно описать этиологию неврозов.

***СКАЗКА – ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЕК…***

Время разбрасывать камни, и время собирать камни – учит нас древний Проповедник. Пройдя по сказочной стране вдоль и поперек, мы собрали и систематизировали все белые камушки, которые разбросал по ней отважный Мальчик-с Пальчик. Из этих камушков нам предстоит сложить сложную и прекрасную мозаику европейской женской культуры, но прежде того их следует раскрасить, т.е. интерпретировать символическое сказочное знание, донесенной до нас через столетия, на бытийном психологическом и житейском материале.

Прежде всего, вспомним, что отбор сказок у колыбели ребенка осуществлялся по критерию мощности «резонансного эффекта», по силе аффективной вовлеченности «сказуемого» ребенка в сказочный сюжет и по снотворному воздействию последнего. И те сказки, которые были отобраны по всем данным параметрам и навечно вплетены в европейскую «культуру детства» несут в своей символической основе огромную массу информации о структуре и закономерностях развития детской психики, которую надо «поднять на гора» и расшифровать. Работа эта очень кропотлива, не терпит суеты и дилетантского легкомыслия. Казалось бы – чего проще: прежде чем истина начинает глаголиться устами младенца, она через сказку попадает ему в уши; наша задача заключается в том, чтобы подслушать и истолковать. Но последнее и есть самое трудное. К сожалению, дети – это не «маленькие взрослые», а особые и загадочные существа, своеобразные гусеницы, между которыми и нами, по воле метафоры – порхающими на крыльях Эроса мотыльками, лежит еще латентная куколка. Дети не могут быть адекватно поняты любимым нами методом проективной интроекции. И тут нам на помощь приходит сказка – своего рода «искусственный вид сновидения», которое, с одной стороны явно понятно ребенку, а с другой – поддается символическому истолкованию.

Благодаря отмеченному Фрейдом консервирующему свойству «ОНО», не знающему временных изменений, мы имеем общий язык с детьми (и с психотиками) – язык наших сновидений. И мостиком в мир детской души служит нам сказка – универсальный навязчивый сон нашей культуры.

Опираясь на символический анализ женского сказочного цикла Шарля Перро и памятуя о принципиальной незавершимости исследований подобного рода, мы можем теперь сделать некую «пробную промывку» найденных белых камушков на содержание золотого песка знания по обозначенной теме нашей работы – влиянию «осадка» прегенитальных травм эротического развития девочки на формирование устойчивых сценариев ее либидного отреагирования и типа самоидентификации в пубертатном периоде.

Многое из полученного материала представляется не носящим в себе элемента новизны (типология причин негативизма к матери на доэдиповой стадии развития, легкость и животворность анальных регрессий у девочек, сложные перипетии «женского Эдипа и пр.), все это важно для демонстрации того, что посредством предлагаемого подхода мы получаем положения, уже подтвержденные более ранними исследованиями иного типа.

Но есть и такие выводы, которые, по крайней мере, по моему мнению, говорят нам нечто нетривиальное, демонстрируют новые грани психологического развития девочки. Некоторые из них мне хотелось бы выделить особо.

Во-первых, ряд сказок Перро наводят на интересные мысли о природе женского гомоэротизма. В качестве истока его генезиса указывается фиксация травмы доэдипова развития, что кардинально отличает женский гомоэротизм от мужского, производного в большей мере от травматизма Эдипова комплекса. В качестве аффективного фона подобной травматической фиксации предлагается окрашенное страхом отвращение к мужчине, за которым кроется память о реальном агрессоре-Волке, являющимся зачастую результатом самовнушения на основе эротических фантазий (феномен фантазий раннего совращения), либо же – о фантоме, созданном матерью для закрепления культурных запретов (феномен Синей Бороды). Развиваясь на фоне неизбежного негативизма по отношению к матери («Зачем ты послала меня в этот страшный Лес, где воют голодные волки?» и «Зачем ты отдала меня в лапы этому мучителю?»), гомосексуализм становится возможен лишь при:

1. Хотя бы частичной фиксации на фаллической стадии эротического развития (как побочное следствие – особая роль клитора в сексуальной жизни).
2. При непреодоленности инфантильной мастурбации (в качестве приспособлений для которой могут использоваться и лица противоположного пола).
3. При феминизации всего мира приемлемых объектов либидного отреагирования (половая жизнь как игра в «дочки-матери»).

При наличии этой триады обязательных условий и при удачно смещенном по цели «ложном Эдипе», чему способствует положение дочери у матери-одиночки, мы и получаем идеальный вариант женского корпоративного гомоэротизма – *«Я люблю женщину, потому что она – не мужчина»*. Но сказки указывают нам на наличие еще двух вариантов гомосексуальности у женщин. Она может развиться при травматической самоидентификации по мужскому типу (феномен «синебородки») – *«Я люблю женщину, потому что я – не женщина»*. В предельном случае идентификация подобного типа сопряженная с гормональными нарушениями, т.е. проникшая и в «ОНО», порождает необходимость в операции по смене пола. Если же девочка уже вступила в Эдипову ситуацию (стала Принцессой), то путь к выраженному гомоэротизму для нее практически заблокирован; его возможность в данном случае обуславливается сверхтравматическими обстоятельствами фобийной фиксации при входе в Эдип еще наличествующего негативизма к отцу и уже сформировавшегося негативизма к матери, ведущей к полной нарциссической самозамкнутости либидо (феномен Спящей Красавицы) – *«Я люблю женщину, потому что она – такая же, как Я»*. А поскольку те или иные предпосылки женской гомосексуальности наличествуют во всех сказках без исключения, то можно утверждать, что ее элементы, как отголоски изначальной младенческой бисексуальности, присущи всем женщинам, что и проявляется в столь понятной теперь «загадке женственности».

Во-вторых, анализ сказок позволяет по-новому взглянуть на инцестуозные аспекты отреагирования Эдиповой ситуации у девочек, которые в модернизированном, женском по своей природе, современном психоанализе зачастую стыдливо отбрасываются на фоне иронизирования по поводу концептуальной искусственности представлений о «комплексе Электры».

Но ведь у самого Фрейда, который создавал психоанализ как тайное, эзотерическое мужское знание о женском мире, никакого особого «комплекса Электры» не было и в помине! Упрекнуть же его самого можно лишь в том, что он порой медлил и отсекал от своего мужского (патриархального) учения женские его разновидности, порождаемые влияниями различного рода массовых иллюзий – религии (Юнг), социализма (Райх, частично – Адлер), художественной культуры (Ранк) и пр., тогда, когда было уже поздно и они успевали не только пустить корни, но и принести свои отравленные плоды.

Анализ сказочного материала позволяет считать «комплекс Электры», если уж пользоваться данным термином, одним из вариантов проявления негативизма к матери, шесть основных форм которого и порождают ниже перечисленные типы идентификации женщины, возникающие при интериоризации материнской инстанции как покинутого объекта любви.

По отношению же к отцу, как явствует из «Ослиной Шкуры», по мере втягивания девочки в переживания Эдиповой стадии нарастает обоюдно вытесняемое инцестуозное эротическое стремление, порождающее феномен взаимной нежности, сопровождаемый нарастанием ревнивого негативизма к матери и, в конце концов, – либидным «убийством» последней. И эта смена либидной объективизации с матери на отца довольно-таки трудна, здесь нет и намека на автоматизм. Над девочкой тяготеет исходный негативизм к мужчине-Волку, порожденный ранними, прегенетическими конфликтами с матерью (феномен негативной женской совести – Лесной Старухи-Эринии, фаллический Праматери-девственницы). Теперь же на эту женскую архаику накладывается слой вторичной идентификации со вторично «убиенной» матерью-Клитемнестрой, что порождает в психике ребенка еще одну цензурирующую инстанцию – Молодую Фею, в задачи которой входит поставлять Старухе (в основном – для отбраковывания) варианты интенциональных объектов-Принцев и всемерно «поливать грязью» отца (он и старый, и больной, и жадный, и вообще – будучи психически «проглоченной» своей дочерью, «убитая» мать не упускает возможности отравить ей жизнь своим «трупным ядом»). Прибавьте к этому шизоидному сумбуру в душе огромные энергетические потери на вытеснение и удержание в сфере бессознательного инцестуозного порыва и вы поймете почему, пробившись к зафиксированности объектного либидо на фигуре отца, девочка желает закрепиться и отдохнуть на этом с таким трудом завоеванном плацдарме, а некоторым (т.н. «Кошечкам-в-Сапогах») не удается его покинуть даже при наличии подобного желания.

Т.о. в условиях авторитарной мужской культуры, при наличии энергетически мощной фигуры отца-вождя в психогенезе девочки не наблюдается ни малейшего намека на какой-либо, характерный лишь для мальчиков, латентный период. Общая любовь к отцу образует в семье массовый эффект взаимной нежности и заботы. В нашей же родной женской европейской традиции сдвоенная материнская инстанция, как правило, перевешивает любовь к отцу – Обутому Коту, оборачивает ее в ревность и гнев. Отец также нагружается Танатосом по самые уши и выход из данной мучительной ситуации девочка находит только на путях индивидуального (как правило – анального) и коллективного (средства примитивного катарсиса – ритмичная музыка, танцы, массообразование) регресса.

В-третьих, интересно отметить специфику женской совести, сказочная интерпретация которой позволяет реабилитировать доктора Фрейда, который был прав, отрицая наличие у женщин внутренней карающей отцовской инстанции. Ее действительно нет и быть не может, но это означает лишь то, что женщина – это не мужчина, что, впрочем, обычно заметно и без излишних умствований. В качестве внутренней цензуры поведения у девочки формируется та сдвоенная (карательная и милующая) материнская идентификация, генезис и природу которой мы только что рассмотрели. Недостаточная отдифференцированность в структуре женской психики «Я» и «Я-Идеала», изначально формирующихся под влиянием материнской идентификации, определяет собой большую внушаемость женщин, их большую склонность к массообразованию, их нетерпимость к другим и снисходительность к себе. Но зато психика женщины более пластична, более устойчива к потрясениям, интервал приемлемых для выживания решений гораздо шире (Анну Каренину бросил на рельсы мужчина-морализатор, сама же она нашла бы кучу оправданий своего поведения и, в конце концов, убедила бы всех, что гораздо безнравственнее продолжать жить с нелюбимым мужем и калечить этим ребенка, чем и т.д.).

В качестве целей дальнейшего исследования, отталкивающегося от материала сказок Шарля Перро, можно также указать, скажем, на проблему роли эротических фантазий при инфантильной мастурбации, на шок первой менструации и его последствия для травматически фиксированной фаллической псевдомужественности, на природу и источники возникновения женского эксгибиционизма, на установочный образ объекта любовной интенции – Принца и смысл процедуры его «обувания» и многое, многое другое.

Оставим с глубоким сожалением пока эту полосу культуры «не сжатой» и вернемся к тому урожаю, ради сбора которого и была организована страда на полях сказочной страны, описанной Перро. Я имею в виду те установочные сценарии канализации либидной энергетики, непредсказуемые с первого взгляда эмоциональные взрывы «вечного повторения» в судьбе, выявить которые нам помог «минный тральщик» детской сказки.

На базе проведенного анализа мы можем выделить и описать шесть базовых типов женской самоидентификации:

1. **“*Золушка“*** – всей своей жизнью олицетворяет образ упорной альпинистки, покоряющей любые вершины («золушкность» наиболее выражена у провинциалок). Золушка расчетлива и осторожна, но в силу необходимой для нее энергетической подпитки через анальную регрессию любит иногда «расслабляться» и, как следствие, – имеет два строго сепаратных и разноуровневых круга общения. «Статусный голод» ее не утолим в принципе. Поэтому именно Золушки и попадаются чаще всего на крючок брачных аферистов – «настоящих полковников».

Золушки делятся на активных и пассивных. Последние ждут своего Принца под лозунгом «Вся жизнь впереди, разденься и жди», показывают свою Туфельку как фигу из кармана и за «так» примерять никому не дают. Активные же Золушки минируют Туфельками всю округу, навязывают их чуть ли не насильно, постоянно сортируя и отбраковывая (невольный каламбур) добычу. Следует отметить побочное качество активных Золушек (вдруг кому пригодиться) – они любят и умеют менять жилплощадь.

К мужчинам Золушки относятся с брезгливой жалостью с оттенком недоумения (как полостной паразит к своему носителю). О своих мужьях даже по-своему заботятся, используя это как оружие в скандалах, которыми славятся. Хуже всего для них – муж, которого не в чем упрекнуть; такого они даже убить могут.

В «своем кругу» Золушки склонны к самоуничижению и вульгарности, любят выпить, но к алкоголизму не склонны. Чрезвычайно скупы, упрямы и чистоплотны (напоказ), но «вне контекста» любят «поваляться в золе».

Дарить Золушкам лучше всего шоколад и сладкие ликеры. Естественным путем не размножаются, т.к. дочери Золушек – это Принцессы со своими проблемами и комплексами. Отношения с ними Золушки строят на взаимном непонимании и раздражении.

**2. “*Красная Шапочка“*** – талантливо страдающее существо, живущее в постоянной боевой готовности под лозунгом «Они не пройдут!» (феномен Долорес Ибаррури). Достаточно пассивна в области сексуальных отношений; боится и ждет мужчину-Зверя, требует постоянного «насилия» над собой и при отсутствии соответствующего партнера неоргастична. В стрессовой ситуации агрессивна (классически точная сублимация для Красной Шапочки – роль женщины-снайпера; коррелят из мифологии – Диана-Охотница).

Красные Шапочки подразделяются на «оборонок», из которых получаются отличные монахини, и гиперсексуальных «нападенок», реализующих народную мудрость «сиди в дерьме – и не испачкаешься».

Склонны к гомоэротическим фантазиям, но не более того. Если все же размножаются, то порождают себе подобных.

3. ***“Синебородка“*** – душа любой кампании, в недавнем прошлом – активная общественница, массовик-затейник (шашлыки, пикники, финские бани и прочие комсомольские радости).

Иногда, по недоразумению, Синебородка может выйти замуж, но выталкивается из брака как Архимед из ванной, а чаще всего – просто бежит от этого института как черт от ладана. Высшая ценность в жизни – свобода и независимость, главный источник раздражения – несамодостаточность. Любая попытка связать Синебородку какими-либо обязательствами чревата взрывом.

Мужчина для нее является объектом из сферы потребления, причем объектом глубоко презираемым, т.к. за свое использование готов еще и платить. Синебородка искренне не понимает интимной эмоциональной подоплеки гетеросексуальности и использует мужчин (реже – женщин) как приспособления для мастурбации.

В наружности Синебородки бросаются в глаза весьма женственные попытки «ухода от женственности» во всем – от внешнего облика до привычек. Она входит в этот образ настолько органично, что порою даже олицетворяет мировую моду. У нас же еще недавно мечтой Синебородки был костюм «партийной дамы – члена (!) президиума», а ныне – не снимаемые джинсы.

4. ***“Спящая Красавица“*** – экстравагантна, диковата, с обращенным несколько «внутрь себя» взором. Создает сложнейший маленький мирок своей жизни (с костюмами, текстами ролей, интерьерами) и не имеет, подобно монаде, «окон вовне». Привлечь ее внимание можно лишь вписавшись в этот ансамбль (но она тут же изменит правила игры), либо же просто застав ее врасплох. Спящие Красавицы склонны к экстравагантным шараханьям в выборе сексуальных партнеров (от лучших подруг до доберман-пинчеров), но всем им в конце концов, предпочитает изощренные средства самоудовлетворения (ищете подарок для Спящей Красавицы – идите в «Секс-шоп»). Ибо только в себе одной находит она неиссякаемый источник любви.

Спящие красавицы чрезвычайно обидчивы, инфантильны, легко и глубоко регрессируют; часты оральные фиксации – любят поесть, выпить, покурить, поболтать. Сугубо интравертированы, склонны к рефлексии. Чаще всего – это люди творческих, свободных профессий, в идеале – поэтессы и актрисы.

5. ***“Кошечка-в-Сапогах“*** (тут примечание: Сапоги – типичная обувь «красношапочной» страны; см. Послесловие) – обладает сильной волей и никогда не изменяет принципам, перенятым от отца (феномен Нины Андреевой)[[6]](#footnote-6). В область секса вступает относительно поздно, долго отвергает кандидатов и относится к этому делу очень серьезно. Идеальный муж для нее – Обутый Кот, новый отец; но все же не совсем отец, что приводит к появлению властности по отношению к нему и даже к определенному третированию (часто, называя мужа на людях по имени-отчеству, Кошечка-в-Сапогах наедине не ставит его ни во что). Любит обличать других женщин во всех смертных грехах, себя же при этом считает эталоном женственности.

Мистична, внушаема, типичная «кашпировка» – первичная песчинка для кристаллизации массы. Трудолюбива, но нуждается в постоянном внешнем авторитетном одобрении. Обожает грамоты и переходящие Красные Знамена, заполучив значок выпускницы кулинарного техникума или «Почетного донора» – носит их не снимая. Любит «награждать» себя сама: от бижутерии до стигматов на теле.

В воспитании детей сурова и бескомпромиссно требовательна. Дочери Кошечки-в-Сапогах – исключительно Синебородки.

6. ***“Ослиная Шкура“*** – это своего рода эталон женственности, ведь героиня данной сказки, подобно отважной слаломистке, по четко выверенной кривой обошла все ловушки прегенитальных травм и сумела протиснуться в заминированное ущелье инцестуозности, достигнув намеченной цели – эротического «обувания» Принца. Ее можно заслуженно назвать «дипломированной женщиной», тем более, что во французском языке «ослиная шкура» и есть идиоматическое обозначение диплома. Сказка подсказывает нам, что подобное чудо настолько уникально, что взглянуть на него «прилетели на орлах и прискакали на тиграх» Короли из самых дальних сказочных стран.

Поэтому, не давая личностную характеристику этому трансцендентному фантому, попробуем сделать копию вкладыша к ее диплому, перечислить те «дисциплины», по которым недостижимый идеал женственности имеет только отличные оценки: непредсказуемость; склонность к органичным и безболезненным анальным регрессиям («падению в грязь»); подверженность резким изменениям эмоционального состояния (от отчаяния – к новой надежде); пассивность, склонность к подчинению указаниям извне, но и умение интерпретировать их в свою пользу; расчетливость шахматиста и высокий организаторский талант при достижении личностно значимой цели (вспомним операцию по «пироготерапии» Принца); обладание богатым миром гетеросексуальных эротических фантазий и стремление реализовать их (хотя бы при мастурбировании); склонность к эксгибиционизму (от любви к переодеваниям и искусной демонстрации отдельных частей тела – до лицедейства во всяческих формах); и т.д. и т.п.

Таков наш урожай, причем окончательный обмолот еще впереди, я лишь подобрал несколько осыпавшихся зерен. Хочется привести тут известную фразу из «Тотема и табу»: *«Автор находится в положении мальчика, который нашел в лесу гнездо хороших грибов и прекрасных ягод и созывает своих спутников раньше, чем сам сорвал все, потому что видит, что сам не в состоянии справиться с обилием найденного».*

Мы можем впоследствии несколько уточнить типологизацию, сделать более строгими критерии разведения различных типов идентификации женщины. Пока же для нас важно уже проявившееся принципиальное положение: в женской психологии и речи не может идти о каком-либо едином базисном пути личностного развития, по отношению к которому различные невротичные фиксации и регрессии могли бы оцениваться как неудачи, как симптомы отклоняющегося поведения. К сожалению для исследователя, стремящегося к стройной простоте объяснительной модели, женщина не столь примитивна как «более счастливый», по выражению Фрейда, в этом пункте мужчина. В силу необходимости преодолевать (путем травматических фиксаций, регрессий, реактивных образований, компромиссных навязчивых действий и пр.) гораздо большее количество прегенитальных конфликтов, связанных для нее с мучительной амбивалентностью отношения к матери, из-за наличия нескольких дополнительных шоковых моментов в развитии (кастрационно-фаллического, менструального, инцестуозного), отреагируемых долго и весьма вариативно, девочка, вырастая, представляет собой своеобразный живой воплощенный невроз. И еще какой! Можно даже осмелиться предположить, что, подобно соотношению теории относительности и классической механики, мужчина со всеми своими комплексами и проблемами есть с психологической точки зрения лишь некий предельный случай одного из многовариантных женских путей развития. Можно даже достаточно четко определить психологически мужской тип самоидентификации как фаллическую фиксацию «синебородки», доведенную до логического конца (когда ее Сабля, ставшая вдруг из фантома реальностью, не только скрещивается в бою с Саблей отца – Синей Бороды, но и «поднимается» на защиту любви к матери). Т.е. Гамлет, к примеру, был бы мужчиной, если бы вместо вопля «Посмотри, как прекрасен был мой отец – ты не достойна была спать с ним!» сказал бы своей матери: «Посмотри на меня и пойми, что нынешний твой хахаль не идет со мной ни в какое сравнение!». Отсюда и вытекает та шкала бисексуальности, в рамках которой, по вполне справедливому мнению доктора Фрейда, варьируется мужской тип психики в зависимости от степени замещения первичной материнской идентификации отцовской, порождаемой амбивалентностью чувств к отцу.

Женщина же, рассматриваемая по аналогии с мужчиной, действительно выглядит «неврозом в юбке», неким патологическим отклонением недочеловека, что и породило в мужском мире восточного традиционализма культуру «опеки» над этим неполноценным существом, тяжелое бремя которой последовательно несется ее отцом, мужем и сыном. И в одном эта традиция права: если человек – это исключительно мужчина (что заложено в смысловые ряды всех без исключения языков), то женщина – это действительно не человек, поскольку она явным образом не мужчина. Так кто же она?

Пройдя вслед за Шарлем Перро, как за Вергилием, по тропинкам сказочной страны, символизирующей все круги мучений и психических травм, претерпеваемых девочкой в продолжении всего хода личностного развития, мы можем попытаться ответить на этот вопрос.

Прежде всего, следует определиться по основному вопросу: что есть норма в женской психологии, по отношению к чему мы будем выстраивать шкалу выявленной типологии? Перро добросовестно выписал в качестве эталона героиню «Ослиной Шкуры», которая сумела, на основе регулируемого анального регресса, культивирования гетеросексуальных эротических фантазий и эксгибиционистских провокаций, преодолеть последний барьер перед финишем объектного пубертата – решить проблему вытеснения и отреагирования вовне инцестуозных позывов. Но это не эталон развития в целом, а лишь оптимальный метод его завершения. Что Ослиная Шкура делала на доэдиповых этапах, какие осадки в ее душе оставили запреты на инфантильный аутоэротизм, как она отреагировала «шок кастрации» и куда «обронила свое Веретено», куда подевалось вдруг отражение формирующегося на прегенитальных стадиях развития первичного материнского негативизма – Старуха-девственница, с ее стойкими антимужскими установками и пр.? И в ответ – тишина…

Наиболее приемлемой представляется следующая гипотеза: в женском развитии нет единой нормы, но зато имеется ряд равновозможных и равновероятных вариантов развития, большинство которых – нормальны, т.к. органичны; встречаются и патологические выверты (типа Красной Шапочки»), но патологичны они не по мужскому шаблону, а опять же с точки зрения органичности, имманентности отреагируемых проблем. К примеру, жуткий страх «синебородки» перед мужчиной вполне логично обусловлен аффективным подкреплением материнских запретов на сексуальное самоудовлетворение, хотя и ведет к довольно-таки своеобразной психической защите по типу идентификации с объектом угрозы. Накачка же страха и отвращения по отношению к мужчине-Волку, накладываемая к тому же на эмоциональный шок первой менструации, которую проводит материнская инстанция в «Красной Шапочке», не вызвана ничем, кроме подсознательного желания «вечного возвращения» в судьбе и в детях к травме мужской агрессии, корни которой уходят в глубину веков и не имеют никакого отношения к данной конкретной девочке.

Таким образом, мы вплотную приблизились к выводу о том, что существуют многочисленные варианты либидного развития девочки, становления структуры ее психики как фиксации варьирующегося ряда идентификаций и различных сценариев объектного распределения эротической энергетики. И все эти варианты – нормальны! Количественно определить их не представляется возможным, т.к. выделенные по числу основных «отказных» травм развития пять базовых типов не только дробятся гранями взаимного смешения и подвергаются влиянию мотивов внешней по отношению к миру ребенка деструктивности, но и имеют такую разветвленную сеть приемлемых возможностей отреагирования, что «ни в сказке сказать, ни пером описать!»

Тем не менее не стоит и преуменьшать значение найденного и описанного нами клада – олицетворенных сказочных типов становления женщины. Да, монеты данного клада стары и прямого хождения не имеют, но ценность их не в этом. Перед нами – своеобразные сущностные архетипы, которые «светятся» изнутри конкретных путей развития девочки, конкретных типов женской самоидентификации и конкретных форм женской по своей природе европейской христианской культуры.

Кроме того, я бы насильно раздавал откомментированные сказки Шарля Перро всем юношам, прошедшим уже этап школьного полуживотного секса и пытающимся проникнуть в интимный смысл этого явления и закрепить его в, хотя бы и недолговечных, но человеческих взаимоотношениях. Женский сказочный цикл Перро – это учебник по выживанию любви, пособие по мужской «гражданской обороне» с обязательным подзаголовком «Это должен знать каждый!». И речь идет именно об обороне, поскольку только мужчина, в силу единственности его базового типа саморазвития, получил навыки широкого варьирования приспособительных культурных сублимаций. Женщина же врастает в мир морфологически и не может кардинально менять свои первичные установки. И вывод тут однозначен: либо ты, определив тип женщины, которая тебе дорога, пытаешься приспособиться к ее сценарию жизни и стать, по крайней мере, похожим на ключевой для нее объект эротической интенции, либо же, если это тебе претит из-за противодействия твоих собственных форм материнской и отцовской идентификации, – беги от нее и ищи себе более родственную душу. А если мужчины, плюнув, выбросят эту драгоценную книжку и купят себе новое и дополненное пособие по технике секса, то психоанализ может просто «умыть руки», подобно тому, как умывает руки врач перед осмотром очередного пациента.

***ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ:***

### **НЕЧТО ВРОДЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО МАНИФЕСТА**

Как уже упоминалось во Введении, данное исследование является фрагментом задуманного и частично уже написанного опуса о воинствующем сиротстве, гамлетизме нашей отечественной культуры. В этой поглощающей меня и сегодня работе[[7]](#footnote-7) я пытаюсь дать анализ невидимого пока полного краха женской по своей сути европейской цивилизации, ее бессилия перед очередной, но на этот раз уже последней волной варварского национального и религиозного фанатизма из мужского мира традиционного «отцовского права». Увы, нам уже не по силам ни остановить, ни даже культурно интегрировать этот «девятый вал» варварского нашествия. Мы живем в эпоху распада и гибели имперской идеи – этого последнего рубежа обороны материнской цивилизации; ведь даже на другом берегу Рубикона, под знаменами победоносных легионов, в кровавом мареве современных децимации и проскрипционных списков мы не нашли спасения. Боги отвернулись от нас и мир отцовской традиции больше не хочет прясть у наших ног, обрядившись в женское платье; Омфала-колонизаторша все же не удержала палицу Геракла. XX век обрывается во тьме, Хаосе, из которого слышится: «Горе побежденным, вы теперь заплатите за все!».

Так за что же нам платить? За какой грех европейской цивилизации снова и снова приходится стелиться под ноги бородатому варвару с колчаном стрел или же «Калашниковым» за плечами? За все, что началось после знаменитых походов этрусков «на гору» и проклятого афинского остракизма, за изнеженность, неагрессивность, за терпимость и демократичность, за права человека и власть толпы. Мы давно уже изменили своим исконным корням, своему естеству, перейдя с простого, как клацанье затвора, мужского тренда самоидентификации на культурно изощренные и многовариантно запутанные женские пути. Чистая интенция воли, стремящаяся к достижению цели любой ценой, для которой регресс – трагедия и увечье на всю жизнь, сменилась универсальной открытостью объектам, сводящей их отбор на уровень эстетических дискуссий, и легкими, живительными культурными регрессиями Мы становимся все более по-женски самодостаточны, творчески плодотворны, но мы обречены, как обречен, скажем, Борис Моисеев, вступивший в конфликт в темном переулке с афганским моджахедом (Моисеев, кстати, понимает это и покупает себе индульгенцию, танцуя голым перед шейхами Ближнего Востока – и это наше общее будущее). Когда Фрейд впервые обратил на это наше внимание, продемонстрировав нам мужчину-истерика, мы негодовали и смеялись, что само по себе было симптоматично. Он указал нам на скрытую природу данного негодования – и мы стали тихо его ненавидеть. А когда на наш чисто испуганно-женский вопль «Почему война?!» он ответил, что для мужчины война есть естественное состояние, но беспокоиться не надо – современная европейская культура уже скоро благотворно снимет нашу остаточную агрессивность, правда при этом окончательно искалечит нас биологически, мы опять не поняли намека и не оценили альтернативу. Фрейд, как известно, анализируя Версальский мир, предсказал скорую новую мировую войну, но даже он не мог предположить, что оплотом мира после нее станет заседающий у ног своего кумира, факел которого давно потух, всемирный женский совет, решающий проблемы в стиле «Комедии о Лисистрате» – провинившемуся социуму мужского типа (к примеру, Ираку) «не давать», т.е. применить к нему экономическое эмбарго.

И вот закономерный результат – цивилизация «культурного сиротства», толпы Гамлетов, которых «из людей... не радует ни один, а впрочем также и не одна...», зловоние неминуемой гибели и в громе пушек грядущий Хам-Фортинбрас.

Манифесты обычно заканчивают призывом срочно объединяться и бежать кого-то бить. Бить-то мы еще можем, правда уже исключительно за счет силы порожденных нами титанов техники, которые ведь могут и перебежать, как это сделал первый техник – Прометей, на вражескую мужскую сторону. И все авантюры последних лет в Иране, Афганистане, Ираке, Ливии демонстрируют полное бессилие попыток женского мира вмешиваться в мужские дела.

Спасение тем не менее возможно, но оно еще хуже внешнего разрушения отжившей свое культуры. Это – ее внутреннее саморазрушение, очередной разрыв культуры и цивилизaции. Пойдя по пути фаллической фиксации «синебородки», провоцируя в себе комплекс маскулинности, женский по своей сути христианский мир может, конечно, попытаться отбиться, «отрыгнув» запасы нарциссического Танатоса самоуничижения вовне, в «мир отцов». Этим путем охотно ринется масса, отсекая от себя, как раковую опухоль, культурную элиту. Вождей она легко найдет себе в уголовном мире, своеобразном подпольном заповеднике первобытного отцовского закона. Но она же и распнет их, как в свое время «разбойника благочестивого», при первом же удобном случае, выдвинет вождей-лицедеев и потечет к неминуемой гибели, приняв флейту безумца-эксгибициониста за Волшебную Палочку (нечто подобное уже было в истории германского фашизма при смене коричневого анального антуража на черный цвет смерти). Так с кем же прикажете объединяться? С этими новыми пролетариями, отринувшими от себя все, что накоплено нашей культурой за две с половиной тысячи лет ее существования? С этими, если перевести с латыни, подонками, которым нечего терять, ибо у них нет ничего, кроме детей (бедные дети!)? Нет уж ‑ увольте!

Манифест не требует также и доказательного обоснования, но поскольку я адресую его не толпе, то должен хоть как-то подкрепить по крайней мере свой отправной тезис – о женской природе европейской христианской культуры. Мне это сделать тем легче, что в этом пункте можно сослаться на авторитетные разработки Л.С.Васильева по закономерностям функционирования традиционного отцовского сообщества (власть-собственность, деспотизм, система централизованной редистрибуции и т.д.) и сущности античности как уникальной и сугубо случайной «социальной мутации», породившей феномены демократии, частной собственности и правового государства. Правда, сам Васильев, как и сделавший себе имя на том же заблуждении Френсис Фукаяма, рассматривал западный мир, либеральную культуру, скосив на нее глаза с Востока, и его ослепили и восхитили лучи «заката Европы». Он считает, что отцовский мир застыл в вечной летаргии и лишь культурные контакты с фемининной цивилизацией (типа эпохи эллинизма, крестовых походов, либо же – колониальных захватов) вносят в него элемент развития, что нужно всемерно приветствовать, приближая триумфальный «конец истории». Так и хотелось воскликнуть: «Помилуйте, Леонид Сергеевич, вспомните своего тезку, прикрывшего нас собою в Фермопилах, вспомните вандалов и гуннов, турецкую резню в Константинополе и арьергардный бой «неистового Роланда!». Не дергаете спящего льва за хвост, ведь Геракл уже не с нами и мы не умеем играть в «кошки-мышки»!

Что ж причитать, былого не воротишь. Полив значительную часть мужского мира сладким и тягучим женским соком социализма, с его иллюзиями равенства и социальной справедливости, мы несколько отсрочили расплату. У нас еще осталось время, чтобы многое переосмыслить и выдавить из себя напоследок весь остаток яда праматеринского негативизма к мужчине в виде последнего, «платинового века» великой культуры, которым мы, как Деянира Гераклу, пропитаем наш ему свадебный подарок. Ларнейская Гидра, прародительница наша, сестра несчастной Сфинкс, ты будешь, наконец, отомщена! Но, если утверждается, что европейская культура начиная с «античного чуда» представляла собой некую мутацию, чужеродную опухоль на теле традиционной мужской культуры, типологизируемую как нечто женское, то должны наличествовать явные фило- и онтогенетические параллели, совпадения основных моментов личностного развития девочки с воспроизводимыми ею стадиями становления женской культуры.

Давайте попробуем вкратце проиллюстрировать возможность подобной интерпретации, памятуя, естественно, об искусственности и зыбкости любого аналогового переноса.

Началась история с рождения мутантных микросоциумов, отличие которых от нормальных было видно невооруженным глазом (достаточно сравнить, скажем, этрусков и латинян, афинян и спартанцев). В качестве причины рождения подобной «неведомой зверушки» Л.С. Васильев предлагает «финикийский фактор», имея в виду влияние многочисленных морских торговых контактов (т.е. «ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца»). Платон же прямо указывал на местожительство этого «молодца» – мифическую Атлантиду.

Маленький уродец выжил, что уже само по себе было чудом в окружении агрессивного мирa отцов. Мифология указывает нам на то, что опорой и защитой на стадии первичного орала послужили ему праматеринские культы плодородия (Афины были построены в священной роще Деметры). Дионисийским молоком виноградных гроздьев была вскормлена девочка-Европа и ее богиней-пoкpoвитeльницeй стала Афина-Паллада, воскресившая убитого титанами-предателями Диониса. Итак, Древняя Греция – это младенчество женской культуры, ее жизнерадостность и каннибалистская ненасытность, жизнь как постоянная игра жизнелюбивых и талантливых «больших младенцев», завернутых в тоги как в пеленки.

Вторую, кусачую стадию оральной фазы и весь анал наша растущая подопечная проживает в Древнем Риме, упиваясь своим могуществом и богатством. Полностью сконцентрировав свои либидные интенции на матери (культ Весты и Исиды, cам Рим как лоно – исток и убежище, в которое даже воин входит лишь отбросив оружие и завер­нувшись в пеленку), она вырабатывает пугающий образ бородатого отца-варвара (борода уже является признаком животного), а потом и «убивает» отца совсем в лице его представителя-Иисуса. Вытесненная любовь к отцовскому миру прорывается в танатоидальных взрывах агрессии, которая на первые порах достигает цели в силу своей организованности и педантичной жестокости. Бережливость, чистоплотность и упрямство – вот основа анального могущества Рима первых Цезарей, которые начали проявлять негативизм и к самой матери, ставящей своими запретами пределы их «добродушному младенческому разврату». Нерон – матереубийца, в прямом и символическом смысле, венчает эту тенденцию. «Убийство» матери превращает ее в мачеху – и Империя распадается, лишенная либидных связей (вспомним, кстати, недавние наши причитания: «И за что это они нас так не любят?»), а идентификация с убитой порождает культурный регресс на ранний анал, к свинству оргий и яростной агрессивности убийств. Фаллическая псевдомужественность колонны Траяна обозначает границу этой стадии развития.

«Шок кастрации» варварского победоносного нашествия стал для нашей девочки, как и положено, переломным моментом развития. Принятие христианства как нового, материнского Завета, символическая фигура богородицы как лесной праматери-девственницы и легкий анальный регресс Византии несколько сгладили остроту перелома. Впервые мы увидели во плоти своего бородатого восточного отца, и он нам настолько понравился, что был удостоен символического «воскрешения» и обожествления. Сам отец очень удивился тому, что породил такое чудо, пал перед чарами ее соблазнов и был пойман в капкан инцеста. Он даже вернулся в семью; варвары начали провозглашаться римскими императорами. Что же дочурка? Прямо по сказочному сценарию она сбежала в убежище Замка комплекса кастрации культивируя «ложную мужественность» («комплекс синебородки»), что породило в Европе «революцию замков» и культуру рыцарства с культом Прекрасной Дамы-девственницы («сестры Анны») и турнирами как фантомными гомоэротическими половыми актами. Весь комплекс симптоматики этих рыцарствующих экзальтированных истеричек был позднее подробно выписан Сервантесом.

Но рыцарство, при всей его нелепости в женской культуре (вспомним амазонок, безжалостно отрезающие себе правую грудь для удобства стрельбы), помогло нашей девочке войти в Эдипову ситуацию, отправиться на поиски реального отца – начались крестовые походы. Отец предстал теперь в образе прекрасного Принца, любящего своих невест (Нагорная Проповедь ‑ типичный завет невесте: «а Я говорю вам – оставьте отца и мать своих и следуйте за мною...»), убитого бородатыми варварами: в Европе начинаются гонения на евреев. Богослужения принимают характер энергетической накачки через травматический регресс, сопровождаемой успокоением в лоне матери-церкви (по механизму воздействия все это напоминает процедуру «сказуемости»). Постоянно провоцируется стремление «крестить» варваров, т.е. заставить их раскаяться. Отец-Принц в этот период уже полностью потерял связь с исходным бородатым варваром и изображается исключительно в виде безбородого младенца (культивирование нежности). Нарастающая инцестуозная экзальтация, принимая несколько даже некрофильский характер, порождает протестантизм: я сама, говорит нам наша сестричка Лютер, буду любить погибшего за нас отца, она же (мать-Церковь) не достойна этой миссии и только мешает нашей любви! В католическом же мире инцестуозный шок вызвал глубочайший регресс, одаривший нас шедеврами Возрождения.

Данную историческую аналогии можно конкретизировать до бесконечности – это забавно, но уже не требуется. Можно даже заметить, что дружная семья советских народов, этот уникальный конгломерат женских и мужских сообществ, дал окончательную трещину именно тогда, когда «злые жены» Гдлян и Иванов покусились на самое святое – мужскую «заначку», которая пряталась для целей традиционного гостеприимства.

Главное доказано – женская идентичность христианской европейской культуры несомненна. Но если это так, то на карте Европы должны быть найдены те идентификационные типы, выделенные нами при анализе сказок Ш. Перро и нанесенные на карту сказочной страны:

1. ***«Золушки»*** – страны и регионы, зафиксировавшие анальный регресс Византии как второго Рима. В чистом виде этот тип представлен допетровской Россией, позднее – православной составляющей российской культурной традиции. В формах, несколько искаженных вынужденными контактами с нелюбимым отцом (понимаемыми как прямое изнасилование им в образе Волка), данный тип самоидентификации характерен сегодня, правда с естественной примесью «красношапочности», для Греции, Сербии и Черногории. Ведь не случайно же окончательный разрыв православного мира с католическим праматеринским Римом произошел после сдачи итальянскими наемниками Константинополя туркам (а ведь не зажила тогда еще память и о разграблении его крестоносцами). Мать и отец обидели де­вочку вместе, сестры-крестоносцы унизили ее. Но выход есть – создать себе новую мать-Фею взамен опостылевшей мачехи и на ее Карете поехать на поиски Принца-Освободителя, «обув» которого, можно будет использовать его в целях статусной компенсации (что и произошло: Александр Невский заставил сестер плакать кровавыми слезами, а император Александр II лишь чуть-чуть не дошел до родного нам всем Константинополя). Поскольку же Россия – страна бисексуальная (даже скорее страна-гермафродит), то следует описать и вторую, мужскую ее голову, представлявшую светскую власть. Она традиционно выступала в роли Обутого Кота, генезис которого прослеживается от знаменитой сцены «выбора веры» князем Владимиром, который, как говорят летописи из любви к «питию», отверг мужские формы идентификации и получил себе на шею женскую, памятуя о классической фразе: «Жениться надо на сироте». Сиротка же оказалась не лыком шита, вырастила в своем лоне символического отца-патриарха, а мужа постоянно посылала куда-подальше со смешным и странным лозунгом на шее «Даешь Босфор и Дарданеллы!». За годы «социалистического лагеря» она несколько присмирела, ее отцу-патриарху ненавязчиво напомнили, что носит-то он женские одежды и к перманентной борьбе с Волком-супостатом мало пригоден. Ныне снова поются старые песни и толпы Обутых Котов неудержимо рвутся на «родные» Балканы, требуют вооружать Болгарию, выручать Сербию, не понимая, что ненависть сербов к боснийцам диктуется не извечным противостоянием женского и мужского миров, а презрением изнасилованной, но не сломленной Золушки к своей единокровной сестре-близнецу, подвергнутой насильно транссексуальной операции и смирившейся со своей судьбой.

2. ***«Красные шапочки»*** – весь ныне покойный мир социализма. Красную шапочку мучает комплекс сиротства, культивируемая безотцовщина и синдром гонки вооружений для отпора не дремлющему врагу-Волку. «Красношапочность» порождается сумасшествием войны, пролонгируемым в качестве нормы бытия; причем как временный психоз параноидального типа она может поразить всех наших героинь, кроме неуязвимой Спящей Красавицы. Брошенный же в мужской мир, лозунг социалистического равенства быстро становится родным, срастаясь с мужской идеологией «мачо»: «все мужчины – это мои враги, все женщины – это мои женщины». Т.о. «красношапочность» квалифицируется в качества социально-психологической болезни, наиболее характерной для Золушек и Синебородок и связанной с инерциальностью порождаемых войнами массовых потрясений. Главный симптом этой болезни – патологическое терпение под лозунгом «Лишь бы но было войны!», излечение же наступает обычно в третьем поколении, которое Волка уже не видело, а носиться с дубьем по ложной тревоге «Волк идет!» ему надоедает. Выздоровление носит длительный характер с возможными рецидивами, во время которых больные огораживаются от пугающей их реальности красными флажками и жаждут пришествия усатого охотника на Волков. Может быть поэтому-то и не идут дела у Ельцина, что он – герой не нашей сказки о Волке-насильнике и глотаемой им матери-старушке, а не признанный пока сознательно традиционный персонаж – Обутый Кот (спаситель-жертва, отмеченный матерью-Партией, упавший с моста в реку и вышедший из воды прекрасном Принцам, победитель матча в «кошки-мышки» с великим Горби, хотя поначалу и был им «опущен» и т.д.). Мы, в отличие от остальных стран социализма, болели простой и возвратной «красношапочностью», так что просто позабыли облик родного героя и не узнали его. Очевидно, нужны какие-то промежуточные «усатые фигуры», уже не Охотники, но еще и не Коты, а скажем – Дровосеки, чтобы расчистить порядочно заросшую Лесом нашу пресловутую «дорогу к Храму».

3. ***«Синебородки»*** – испано-иберийская и кавказская культуры, пораженные комплексом маскулинности, или, иначе говоря, «ложной мужественности». Для данного типа самоидентификации, порожденного постоянным страхом стать объектом интенции жуткого мужского соседа (Синей Бороды), характерна мимикрия «под своего», психическая защита посредством «идентификации с агрессором». Мужественность этих наших сестер аффективно нарочита, свои фантомные Сабли (кинжалы, шпаги) они подвешивают как искусственные половые члены, длина которых напрямую зависит от тяжести симптома. И смеяться над ними не надо! «Синебородки» – это наша гордость, наша защита от неоднократных нашествий варваров-мужчин на открытые фланги женского мира; и феномен частичной «синебородочности» (своеобразных «усиков») мы находим у всех наших сестер, которые почувствовали на себе силу мужских ударов и устояли (юг Франции, юг Италии, Греция, Югославия, Болгария, Румыния, да и наше родное казачество). «Синебородки», как уже отмечалось, склонны к «красношапочности», но не обречены на нее, так как, в силу своего знойного темперамента, быстро отходят от военных потрясений.

4. ***«Спящие красавицы»*** – самозамкнутые, изолированные от всех нарциссы. В маленькой Европе удачно устроиться в недоступном Замке удалось пока лишь одной Швейцарии. Огражденная кольцом горных хребтов и арбалетами своих защитников (арбалет, кстати, есть женская модификация неудобного для нее лука – не каждая себе грудь-то отрежет), маленькая Швейцария культивирует нарциссическую самодостаточность; она даже отказалась от членства во всемирном женсовете. Тысячелетия прошли с того момента, когда отец Ганнибал, поцеловав ее на прощанье, отбыл через Альпы на своих слонах; а Принца все нет и нет. Устав от ожидания, умельцы швейцарцы изобрели механический будильник – эту символическую иллюзию «поцелуя» интенции извне.

5. ***«Кошечки-в-Сапогах»*** – вся северная Европа, мир протестантизма. Комплекс либидного «растворения в обожествленном Отце». Интериоризация образа погибшего отца придает носителям данного типа самоидентификации черты легкого анально-садистического регресса с оттенком в некрофилию, что чаще всего выражается в подчеркнуто анальном характере (особенно у немцев), дисциплинированности и любви к мертвому миру вещей. Но возможны и более деструктивные формы отреагирования (См соответствующее исследование Э. Фромма). Синдром «папиной дочки», готовой на все, чтобы его порадовать, породил знаменитую «протестантскую трудовую этику». «Кошечки-в-Сапогах» нетерпимы, они носятся со своим «образом отца» как Прокруст со своим ложем; они активны как миссионеры и колонизаторы-культуртрегеры. До сих пор США благоговеют перед фигурой «Кошечек-в-Caпогах» (т.е. образом белого протестанта англо-саксонского происхождения), усилиями которых эмигрантский сброд был превращен в великую нацию. И если колонизаторы-«синебородки» (испанцы и португальцы) внедрилисъ в мужской мир, чтобы ограбить и хотя бы частично уничтожить его, то их северные подруги-конкурентки на полном серьезе пытались заставить мужчин дружить с собой (Британское содружество наций), а когда дружба не клеилась, они, тоже без колебаний, вырезали целые континенты и заселяли их собственными квазимужчинами-уголовниками (как это случилось, например, в Австралии).

6. ***«Ослиные Шкуры»*** – это остаток Европейского континента, его католический центр и юг (Бельгия, Голландия, Франция и Италия). Часть пути своего развития, как наглядно демонстрирует нам «Карта сказочной страны», «Ослиные Шкуры» прошли вместе с «Золушками», но в отличие от последних с большим трудом избежали надругательства со стороны отца и сумели вернуться в исходную точку пути – Рим. «Ослиные Шкуры» яростно ненавидят «Кошечек-в-Сапогах» за их инцестуозные предпочтения, предпринимали неоднократные попытки их физического уничтожения. Назло протестантам культивируют поклонение «убитой» их инцестуозной ревностью праматери. Отца же (Папу) воскрешают во плоти, поклоняются ему как живому Богу, но на всякий случай кастрируют его системой целибата, превращая этим в своеобразный живой тотем. Органично присущий им эксгибиционизм они активно проявляют посредством всех видов искусства без исключения, достигая небывалых высот. Изначально критичны к власти себе подобных, склонны к революциям и прочим мелким политическим пакостям, но за чудом возглавившим их настоящим мужчиной (Наполеоном) пошли, влюбившись в него, на край света. Но в качестве колонизаторов «Ослиные Шкуры» просто смешны: любят говорить много красивых фраз, заигрывать и флиртовать с миром мужчин, пуская ему пыль в глаза, а как запахнет жареным они тут же смываются (феномен Тартарена из Тараскона).

Чистой воды «Ослиные Шкуры» имеют сестер, застрявших на той или иной стадии саморазвития и попавшим в лапы синдрому «красношапочности» (Польша, Чехия, Венгрия и др.). Их подробный анализ занял бы слишком много места, но обязательно следует отметить то, что «красношапочное сиротство», основанное на теории «неистинности отцов» этому типу женской идентификации, поклоняющемуся отцу во плоти, настолько чуждо, что они очень скоро опомнились, стали совершать попытки побега из социалистического лагеря и ныне, в отличие от Восточной Германии, никаких психологических проблем не испытывают.

И напоследок следует указать на уникальное образование ‑ Австрию, которая соединила в себе лучшие черты «Oслиной Шкуры» и «Кошечки-в-Сапогах». Образно говоря, в Вене умели и делать рояли, и играть на них. Полностью лишенная нарочитой грубости «Синобородки» и счастливо избежавшая омута «красношапочной» истерии, блистательная Вена по праву долго носила звание столицы Священной Римской империи германского народа, а если слово «германский» сменить на «европейский», то достойно несет его и поныне.

Не случайно же в этом городе великий Фрейд создал тот самый психоанализ, при помощи которого на пороге XXI века европейская цивилизация может взглянуть на себя со стороны и объективно оценить этиологию и перспективы преодоления своих невротических проявлений.

**Приложение 1.**

**ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СКАЗОЧНОЙ СТРАНЕ**

Попробуем теперь вкратце обобщить выявленный символический материал, свести его в единую модель «сказочной интерпретации» травматических прегенитальных фиксаций, возникающих у девочек при вхождении в эдипальную ситуацию и определяющих собою впоследствии базовые сценарии отреагирования их либидной энергетики.

Нам поможет в этом «карта сказочной страны», отдельные доминанты которой обозначают обобщенные веками сказкотворчества варианты индивидуального личностного развития ребенка как мужского, так и женского пола. Давайте попробуем продемонстрировать информационные возможности данной «карты», на которой посредством уже расшифрованной сказочной символики Шарля Перро четко обозначены те метаморфозы либидо ребенка, на которые мы не обращаем внимания до тех пор, пока они не породят вулкан неожиданных страстей.

**ЗАМОК ДОМ ЛЕСНОЙ СТАРУХИ**

 **Л Е С**

**ДВОРЕЦ РОДНОЙ ДОМ**

Но прежде следует дополнить эту своеобразную «карту» небольшим пояснительным комментарием, вскрыв за каждым символом и знаком целый информационный блок данных о развитии Души ребенка, причем данных не спекулятивных, а чисто описательных (на чем я лично сугубо настаиваю). Краткий Словарик женской сказочной символики, который следует за данным комментарием, также способен ответить на ряд вопросов, возникающих у всех тех, кто желает использовать данную карту для путешествия по сказочной стране.

Все нижеизложенное представляет собою краткие тезисы, обоснование которых опущено ввиду их очевидной дедуцированности из посылок, выявленных анализом в предшествующих разделах нашего исследования.

Основные опорные точки Карты – Дворец, Замок, Родной Дом и Лесная избушка (Дом лесной старухи) – имеют по три константных значения в зависимости от того, являются ли они стартом личностного развития, его финалом, либо же – точкой временного регресса. Но при этом следует учесть, что в норме только Дворец и Родной Дом связаны с исходной родительской инстанцией. Все же остальное – суть плод чистой детской фантазии, организуемой и отыгрываемоей сказочными сюжетами.

По своей направленности линии эволюции либидо у девочек прямо противоположны базовому мужскому сценарию, кроме маршрутов героини «Синей Бороды» (итог – идентификация по мужскому типу) и Красной Шапочки, которую императивно посылают на мужскую тропу в качестве отравленной приманки воля мамы и бабушки, т.е. наследуемая схема фемининного развития. Только при взгляде на Карту мы понимаем, что принесение Шапочкой себя в жертву Волку было отнюдь не напрасным (и тем более – не случайным!». Ведь именно в брюхе Волка, затем – Охотника (Обутого Кота), а потом – Принца (маркиза Карабаса) она только и может попасть во Дворец, чтобы завернуться там в Ослиную шкуру и пуститься в обратный путь, уже в режиме женственности вновь проходя все те же стадии развития и решая (но уже самостоятельно) все те же проблемы.

Из Дома Родного девочку гонит исключительно негативизм по отношению к матери и поскольку Дом символизирует фиксацию на той или иной фазе доэдипова развития ребенка, то и основные «упреки» матери концентрируются вокруг соответствующих трав­матических моментов – появление сестер-соперниц и оральный отказ, запреты сексуального инфантильного самоудовлетворения, витальный упрек – зачем ты меня забросила в этот страшный Лес. В Родном Доме нет и не может быть отца, ибо либидо ребенка и его первичная идентификация полностью сконцентрированы на материнской инстанции. В Родном Доме отрабатывается мучительная амбивалентность по отношению к матери, формируются контуры карательной психической инстанции, праматеринского Я-Идеала, возникающего через механизм интроекции в «Я» отторгаемого материнского объекта («злой матери»). Спасаясь от ставшего вдруг неуютным мира материнской любви и защищенности, девочка «бежит» на поиски Отца, т.е. восходит на порог Эдипова комплекса, неся с собой груз материнской любви (ее обычно вывозят на материнской Карете) и материнского негативизма (в качестве отца девочке демонстрируют дикого Волка или же страшного обладателя Синей Бороды).

С любой точки последующего маршрута через горнило Эдиповой ситуации к постэдиповым объективизациям либидо возможно возвращение девочки в Дом Родной в виде психического регресса (в сказках Перро обычно – на различные стадии анальной фазы развития, но в принципе – хоть на пренатальную фазу плацентарной психики). Характерно, что самостоятельно выйти из такого регресса больше шансов у ребенка, который был отброшен назад в развитии коллизиями самого Эдипова комплекса (Ослиная Шкура), чем у того, кто, устранившись, не пошел туда вообще (Золушка).

 Фиксация в Замке кастрационного комплекса фатальна и необратима, дороги из Замка во Дворец или Дом Родной просто не существует. Правда, в авторском варианте «Спящей Красавицы» Перро делает подобную попытку: Принц не сразу, но все же перевозит героиню (уже с двумя детьми) во Дворец, где он сам уже стал Королем. Но увы – во Дворце ее ждет Свекровь-Людоед, пытающаяся сожрать и невестку, и внучат[[8]](#footnote-8). Замок кастрации позволяет Перро продемонстрировать истоки женского отклоняющегося по цели сексуального поведения. В норме же, как показывает нам опыт все той же Ослиной Шкуры, на входе в эдипальную стадию развития следует форсировать идентификацию по женскому типу, что позволит при возникновении непреодолимой аффективной преграды не фиксироваться в ней, не уходить в себя и не обходить ее по «мужской тропе», а легко и пластично регрессировать, накачивать энергией системы защиты и идти на новый штурм.

Замок, как уже отмечалось, выступает прибежищем комплекса кастрации, который у девочек распадается на взрывной шок «фаллической неполноценности» и следующий за ним длительный период перестройки и психики, и физиологии по женскому типу. Эмоциональное отреагирование шока кастрации весьма вариативно, трудно однозначно ответить на вопрос ребенка: «Кто конкретно в этом безобразии виноват?». Можно лишь констатировать, что в Замок девочку может отвести и мать (сказка «Синяя Борода»), и отец (сказка «Кот-в-Сапогах»), и оба родителя вместе (сказка «Спящая Красавица»). Перро, соответственно, позволяет выделить три основные причины фиксации развитии на данном этапе – запугивание матери в борьбе с инфантильной мастурбацией дочери; полная либидная плененность образом отца и идентификация с ним; а также – отрицание собственной женственности как результат полной блокировки объектной загрузки либидный потоков.

Лесная избушка Старой Тетки (лесной старухи, Бабы-Яги) – наиболее архаичный символ на предлагаемой схеме, обозначающий праматеринскую совесть – ту карающую инстанцию, которая мстит (и девочкам, и мальчикам) за вольное или невольное лишение матери статуса либидного объекта (вспомним миф об Оресте и Эриниях). Избушка в Лесу, как и Замок, Дворец и Дом Родной, является выражением определенного комплекса в психике ребенка, но для девочки это – самая интимная и властная сфера бессознательной саморегуляции, зачастую полностью вытесняющая ее собственное «Я» из механизма принятия жизненно важных решений. Интересна градация Старых Теток: от милых и доброжелательных – до коварных и злонамеренных. В одной из них, разъезжающей на огненной колеснице, запряженной драконами, мы легко узнаем незабвенную Медею, которая ради мужчины погубила отца и растерзала родного брата, и что же? Ее обманули и бросили и она мстит за предательство, не только убивая своих сыновей, но и поднимая весь женский род на священную войну (в отличие от своей подруги по несчастью Ариадны, которая в схожей ситуации просто спилась, т.е. «стала любовницей Диониса»). А Медея все воюет, расставляя капканы на «мужской тропе»; ее дичь – тот самый Принц-Охотник, который, успешно отыграв свой матч в «кошки-мышки», сохранил, тем не менее, сексуальную потенцию и не «обулся».

Дворец, выступающий в качестве желанного исхода эротического развития, символизирует некую красочную упаковку заработанного девочкой приза – прекрасного Принца, носителя неодолимой, но социализированной эротической интенции, за которую он и ловится для итогового отреагирования на него всего накопленного резервуара эротической и танатоидальной энергии. Сказочные героини, попавшие во Дворец (отцовский Дом) в результате травматического выталкивания из материнского Дома (например – Золушка) обретают в Принце отца и пытаются решить через псевдоэротические игры с ним свои прегенитальные проблемы, порождая синдром «ложного Эдипа». Им предстоит неизбежный регресс и отреагирование материнского негативизма посредством настоящего отца, либо же – переход в категорию «ложных женщин» (Золушек и Синебородок).

Кстати о последних. Карта сказочной страны наглядно показывает нам причину замыкания героини сказки о Синей бороде в тупике комплекса маскулинности. Ее просто перелюбила родная мама, которая души не чаяла в младшенькой дочурке и полностью растворила ее в себе своей любовью (позволяла ездить по сказочной стране только в своей Карете). При отсутствии же даже малейших оснований для упреков в нелюбви и отвержении материнский объект остается нерасчлененным и в его структуре не выделяется образ злой, фрустрирующей матери. А раз так – у героини сказки не возникает повода для отыгрывания соответствующих фантазий и формирования соответствующих защит (т.е. она так и не попадает в Лесной Дом Старой Тетки). С подобного рода дефектом материнского комплекса ребенок живет, горя не зная, пока реально не сталкивается с материнской депривацией, пока мать не высадит ее из своей Кареты у Замка Синей Бороды (в контексте реального детства этому фантазийному переживанию может соответствовать, к примеру, попытка матери отправить ребенка в детский садик). И тогда потоки реактивной агрессии, не сдерживаемые уроками пассивно-мазохистического поведения, преподаваемыми Бабой-Ягой, лавиной вырываются из обиженной и оскорбленной детской души. Вырываются и имеют перед собой лишь два приемлемых русла: либо их закрепление в маскулинном характере агрессивной личности, компенсирующей нелюбовь матери статусным унижением сверстников; либо – оборачивание агрессии против себя самой и формирование стратегии «бегства в болезнь» как средства возвращения утраченной любви.

Золушка же, добросовестно отрабатывая лишь последний отрезок маршрута развития полноценно эдипальной женственности (т.е. пути Ослиной Шкуры), вообще не имеет права назваться женщиной, даже ложной. У нее нет пола, поскольку она пропустила в своем развитии и Лесной Дом и Замок кастрации, чем лишила себя возможности идентификации и по женскому, и по мужскому типу. Золушка – просто младенец, потерявший маму, выпавший из окна Родного Дома и пытающийся немедленно найти ей замену. Все это напоминает Андрогина-Колобка, носящегося по Лесу и пытающегося запрыгнуть в пасть всему, что шевелится.

Оптимальным же, схематично наиболее схожим символом древней Мандалы, представляется путь саморазвития Ослиной Шкуры, не ускользающей от отца как любовного объекта, не растворяющейся в нем послушной «вещью», а доводящей до порогового уровня ужас инцестуальных мечтаний и фантазий, уводящий ее в живительный регресс, и с новыми силами прорывающейся в мир пубертатной сексуальности, ставя мать и отца перед свершившимся фактом собственного объектного выбора.

**Приложение 2.**

# СЛОВАРИК ЖЕНСКОЙ СКАЗОЧНОЙ СИМВОЛИКИ

# БАБА – ЯГА, СТАРУХА, ЛЕСНАЯ ВЕДЬМА

# - архетипический образ русской сказочной культуры, призванный спровоцировать и отыграть комплекс амбивалентных переживаний так называемого «орального упрека» по отношению к материнскому объекту.

Проживает в Лесу, т.е. связана, как символ, с переживаниями процесса индивидуации, производными от травматизма травмы рождения (рождение как выбрасывание ребенка из родного Дома в темный Лес). Жилище Бабы-Яги – избушка на курьих ножках – прочно связывает ее символическое значение в качестве выразителя фантазма о «злой Матери» с детским традиционным мифом об анальном рождении, с птичьей символикой компенсаторной реактивной псевдопродуктивности ребенка, пережившего травму сепарации, психологического отрыва от Матери (см. сказку о курочке Рябе).

Образ Бабы-Яги (лесной старухи) однозначно интерпретируется как сказочный рудимент традиционного мифологического образа фаллической Праматери. Фалличность старухи сразу же бросается в глаза при анализе способов ее передвижения: достаточно представить себе ведьму верхом на Метле (а по народному суеверию ведьму вообще легко опознать по наличию Хвоста) или же Бабу-Ягу, толкущуюся в ступе как пестик. Фалличность предполагается и способностью старухи к полету, к вознесению ввысь, что в сказочной генеалогии делает ее родственницей Дракона, Змея-Горыныча.

Как фобийный сказочный персонаж (в сказочном цикле Шарля Перро ей соответствует страшная фея Карабас) Баба-Яга выступает гарантом необратимости процесса индивидуального развития, становления и закрепления автономности психического мира ребенка.

На образе Бабы-Яги ребенок, пускающийся в путь по дорогам сказочной страны, должен фантазийно отыграть и закрепить в реактивных поведенческих ритуалах тот полюс амбивалентной реакции на психологический отрыв от Матери, который соответствует его формирующейся половой идентификации.

Мальчик, вышвырнутый из родного Дома импульсом погони*,* стремления вернуть украденную материнскую любовь, отрабатывает на Бабе-Яге активную составляющую своей реакции. Агрессивный упрек в нелюбви, блокированный по отношению к Матери древними страхами матереубийства (символическими образами которого в античной традиции выступали ужасные Эринии, мучавшие матереубийцу Ореста), может быть проявлен по отношению к временно замещающему Мать образу, образу Бабы-Яги. Гневный вопль мальчика весьма характерен: «Повернись к Лесу задом, а ко мне передом!… Напои, накорми и спать уложи!…». Это вопль реваншиста, желающего вернуть исчезнувшее блаженство принципа удовольствия, симбиоза с Матерью как источником орального удовлетворения. Он не желает принять неизбежность индивидуации, не желает подойти к столь желанному материнскому «переду» через Лес индивидуального развития. Мальчик мечтает о чуде, о мгновенном оборачивании ситуации лишения и возврате идеальной Матери. И чудо происходит – Мать на время возвращается (через символику Бани и назальную эротику взаимного узнавания) и радует ребенка послушным удовлетворением его младенческих желаний. Но этот миг фантазийного возврата к эпохе господства принципа удовольствия выступает лишь символической провокацией дальнейшего развития. Ведь именно на точке формирования и авансового сказочного удовлетворения данного агрессивного упрека в адрес «злой» Матери и происходит чудо рождения мужественности из активности протестной реакции. Из избушки на курьих ножках для мальчика есть два выхода: либо обратно в Печь, в психологическую растворенность в материнском объекте (Баба-Яга при этом выступает в традиционном виде людоеда); либо в путь-дорогу на поиски нового врага – Отца-кастратора, обретенного «по наводке» Бабы-Яги. Матереубийство плавно трансформируется в отцеубийство, а греховная активность реакции на травму сепарации – в агрессию битвы с Отцом за психологическое право обладания женщиной как объектом удовлетворения младенческих орально-симбиотических желаний, выводимых пафосом переживаний кастрационного комплекса на уровень генитальной символики.

Девочка же, готовясь отбросить в сторону свое первичное материнское Эго и формируя основание для Самости как стержня персонального Эго, чаще находит Бабу Ягу не в Лесу, а в подводном царстве изначального праматеринского мира (практически – в глубинах материнской утробы), куда она проникает через Колодец или же Полынью. Полынья, часто дублирующая в русской сказке символику Колодца, не просто добавляет в сюжет элемент национально-климатического колорита; она призвана намекнуть ребенку на благостность принятия «холода» как нормы дальнейшего существования. Это только счастливый мальчик, Иванушка-дурачок, сможет в дальнейшем разъезжать на Печке по дорогам сказочной страны, только он будет иметь возможность периодически «залезать погреться» в теплоту женской вагины. Женственность же предполагает окончательность и необратимость отрыва от материнского тела, который следует принять как неизбежность и, компенсируя его, попытаться растопить собственную Печь и превратить холодную Полынью и сырой Колодец в теплую Баню.

Баба Яга данного типа русских сказок, обучающая героиню парадоксальному искусству «затапливания Бани», – это и есть ее «умершая» идеальная мать, трансформированная сказкой в некий атрибут (типа ухвата или кочерги) архетипического образа женской продуктивности – Печи: *«… Сидит Баба Яга костяная нога… Носом уголья гребет, языком печь пашет, зубами горшки ставит*». В некоторых народных сказках Баба Яга подается как своего рода «печной дух», как сама Печка с носом-трубой: *«Повернулась избушка, зашла в нее девочка, а там Баба Яга сидит на печке, нос в потолок врос, волосы на полу лежат…»*. Устрашающий вид этой, в общем-то дружелюбно настроенной к Падчерице и всегда антагонистичной Мачехе сказочной героини выступает своего рода превентивной мерой для предотвращения у девочки губительного искуса (отыгрываемого «любимой дочкой») младенческой регрессии, ухода в символическом мире материнской утробы в иллюзию реставрации господства принципа удовольствия.

## БАЛ

## - входит в группу проективных символов, обозначающих выход девочки из Эдиповой ситуации в мир пока еще фантазийной объектной сексуальности. Бал всегда происходит во Дворце, т.е. на основе уже отработанного и откомпенсированного Эдипова комплекса, и обозначает для ребенка ситуацию постэдипального объектного выбора. Для девочки, успешно прошедшей всю сказочную дистанцию личностного развития и финишировавшей во Дворце, Бал символизирует итоговый приз, подарок от Эроса (посредством массового бального ритуала она как бы подтверждает свою новую идентичность, свою сопричастность к грядущему миру пубертата). Для символического же отреагирования скопившихся в процессе путешествия по сказочной стране запасов танатоидальной энергетики используется символика Свадьбы и свадебных испытаний.

Грезы о Бале вне эротического контекста (вариант Золушки) означают вывих в развитии либидо, обычно связанный со стойкой и потенциально патогенной прегенитальной фиксацией.

Современная цивилизация использует инфантильную символику Бала в виде ритуалов ресторанной культуры. Ресторанный ритуал представляет собой уникальное явление – публичную институализированную сексуальную прелюдию. Основным требование входа в этот ритуализированный мир является символики одежды: женщины обязаны быть в вечерних Платьях, а мужчины – в галстуках, своеобразных ошейниках, удавках на шее, которые символизируют временное укрощение мужской агрессии и создают временную безопасность общения полов. С одной стороны, в ресторане можно орально и анально-статусно (за счет слуг-официантов) наслаждаться; с другой же стороны, там следует соблюдать определенные правила сексуального поведения, символизируемого эротикой танца. Соответственно, приглашение в ресторан, в отличие от выпивки в баре, посещения кафе и пр., есть некий взаимно обязывающий ритуал, компонент эротической культуры современного человека.

## БАНЯ.

## Является своего рода синтезом Колодца и Печи. Баню не следует понимать как отдельное строение, т.е. как маленькое тело дочери, стоящее рядом с большим материнским телом (Дом с Печью) и пытающееся «раскочегариться» по его образу и подобию. Отдельно стоящая баня – это более поздняя культурная новация, это некое извращение типа: «Баня, а через дорогу – раздевалка». Изначально же русская баня – это не строение, а процесс особого рода использования огромной внутренней полости русской же печи. В жарко натопленную и чисто вымытую печь, куда предварительно нужно наносить воды, наши предки залезали для того, чтобы некоторое время спустя, мокрыми, голыми и раскрасневшимися, они могли выскочить с воплями из ее раскаленного зева и радостно воскликнуть: «Здорово! Как заново родились!». В качестве же сказочного символа Баня также обозначает не объект переживания, а процесс психической трансформации, процесс синтеза анальных психических процессов, связанных с формированием структур нашего персонального Эго, уретральной эротики как прообраза грядущей генитальной сексуальности, фаллических иллюзий со свойственной им мастурбационной активностью, т.е. всего запаса прегенитальных достижений, и генитальной продуктивности (Печи), наследуемую программу которой мы впоследствии сможем реализовывать телесно или же сублимационно (кому уж как повезет!).

## БАШНЯ

## – является своеобразным «архитектурным элементом» Замка кастрации (см. Путеводитель по сказочной стране). Обозначает одно из проявлений травматической фиксации девочки на фаллической стадии развития (комплекса маскулинности) – позицию «вечной девственности». Свидетельствует о тенденции к самоидентификации по мужскому типу (синдром Жанны Д’Арк), о сопротивлении втягиванию в сложные перипетии Эдипова комплекса и легкой, но устойчивой анальной регрессии (синдром Данаи и символика золотого дождя). В сказках Башня, как структурно фаллическое строение, символизирует комплекс переживаний, связанных с кастрационным комплексом девочки, защитой от которых выступает фобийная идентификация с фантазийным образом фаллической праматери, образом прядущей старухи.

## БОЛЕЗНЬ.

## В сказках Болезнь, как и Смерть, символизирует динамику изменений в сфере объектной загруженности либидо (объектного катексиса). Но с отличие от Смерти Болезнь не фиксирует своего носителя в позиции «лишенца любви», а активно призывает, притягивает к нему любовные интенции. Умерший сказочный персонаж обозначает, что мы больше не любим его символитечкого прототипа. Заболевший персонаж, напротив, обостренно любим, эту любовь должен подтвердить, должен правильно на нее ответить. Выздоровление значимого сказочного персонажа (чаще всего – Принца или Принцессы) происходит при условии выполнения им определенных условий, делающих любовь к нему ритуализированной и потому безопасной (вступление в брак, недопущение родительского инцеста и пр.). Сами же герои сказки никогда ничем не болеют, поскольку мы имеем дело не со сказками о них, а – напротив – с их сказками, где господствует самоотношение – нарциссически выстроенный театр одного актера. В нарциссическом же режиме Болезнь заменяется Сном.

**ВЕРЕТЕНО.**

Подробнее о нем см. в анализе сказки «Спящая красавица». Вкратце же стоит напомнить, что Веретено, являясь стержневым символом праматеринской мифологии, выражает собой некое фантомное образование – материнский, женский фаллос. Осознавание его «утери» (а в сказках Веретено обычно падает в Колодец) толкает девочку на путь либо объектной компенсации, либо – ряда болезненных фиксаций и регрессий. Исторически Веретено связано с ритуальной дефлорацией и с фигурой лесной старухи-девственницы. Символически коррелируется с Волшебной палочкой. Придает символический характер обряду Прядения. Поиск «оброненного» Веретена и его обретение в компенсационной форме – основа сюжета многих народных женских сказок (сказок о мачехе и падчерице).

## ВОЛК.

## В данном случае мы также имеем дело не с отдельным символом, а с архетипическим образом хозяина Леса, антагониста лесной Старухи, Бабы-Яги. В качестве сказочного героя Волк символизирует мужскую сексуальную агрессивность, не имеющую внутренних ограничений (этим он отличается от Принца). В качестве людоеда Волк символизирует всю совокупность фантазийного негативизма, складывающегося у ребенка по отношению к Отцу на выходе из оральной фазы психосексуального развития. При выходе же на просторы Эдиповой ситуации Волк либо превращается в прекрасного Принца через промежуточную фигуру Охотника (вариант развития девочки), либо укрощается героем сказки и служит ему верой и правдой, становится его Волшебным Помощником (вариант развития мальчика). Изначальную же симпатию к данному персонаже как к Отцу материнская культура сказки сурово пресекает на вполне наглядных кровавых примерах («Красная Шапочка», «Три поросенка», «Волк и семеро козлят»).

Свою незавидную символическую роль, ставшую причиной практически полного уничтожения данного вида животных, Волки приобрел благодаря наличию двух важнейших телесных атрибутов. Прежде всего, это клыки, зубастая пасть Людоеда. Во-вторых, это Хвост, т.е. фаллический атрибут отцовской власти. Совпадение в едином поле символического воздействия этих двух атрибутов орально-каннибалистских и фаллических переживаний делает Волка универсальным Чудовищем мира нашего детства.

## ВОЛШЕБНАЯ ПАЛОЧКА

## является единственным полноценным и потому универсальным волшебным предметом в женских сказках. При несомненной фалличности ее как сказочного символа, Волшебная Палочка имеет также и праматеринское лесное происхождение и атрибутивно присуща лесной Старухе. Волшебная Палочка, несомненно, является трансформацией Веретена. Иначе говоря, Волшебная Палочка есть возвращенное назад Веретено, заслуженное послушанием Старухе как фаллической праматери. Нить жизни на нем оборвана, но тем не менее потенциал либидо в Волшебной Палочке достаточен, чтобы вырвать героиню сказки из анальной регрессии, обрядить в Платье и отправить на Бал в объятия Принца. Таким образом, Волшебная Палочка символизирует гетеросексуальный эротический импульс, нацеленный на мужчину (Принца), призванного компенсировать переживания «потери Веретена».

## ДВЕРЬ,

## как препятствие проникновению вовнутрь, обозначает целый символический комплекс переживаний, сконцентрированный вокруг генитальных возможностей сексуального удовлетворения. В образе «запертой Двери маленькой комнаты в конце темного коридора», открываемой маленьким Ключиком, создается символическое выражение инфантильной клиторальной мастурбации (ср. у Л.Кэрролла – «ключик и маленькая дверка в прекрасный Сад»). При проведении процедуры «приманивания» Принцев, сказка допускает ситуацию «подглядывания Принца в щель в Двери», что символизирует эксгибиционистски выраженное желание подвергнуться сексуальному насилию, провокацию с Ключом, «забытым» снаружи. Намертво же запертая Дверь, заблокированная страхами Волка из Леса (см. сказку «Три поросенка») обозначает полную блокировку генитальной ориентации и поиск иных, альтернативных путей к удовлетворению – «Никакой на свете зверь не откроет эту Дверь!».

## ДВОРЕЦ

## – мир отцовского доминирование, обиталище Эдипова комплекса. Описание его символического значения было дано в «Путеводителе по сказочной стране». Во Дворце уже вовсю бушуют эдипальные страсти. Семейный роман ребенка дополняет идеальный отец, получивший в наследство от анала статус могущественного и богатого Короля, восседающего на Троне, у которого зачастую даже ослы испражняются исключительно золотом. Ребенок же превращается либо в Принцессу, балуемую и разрываемую на части наличной двойственностью родительской инстанции; либо – в Героя, проходящего брачные испытания и получающегося «полцарства», т.е. психологически освоенный мир половой идентичности, и в придачу к нему – Принцессу как символ победы и вхождения в мужскую королевскую тусовку.

Девочка на данной стадии развития должна испить полной мерой горькую чашу амбивалентности по отношению и к матери, и к отцу. Мать она просто убивает, т.е. исключает из мира объектов удовлетворения бессознательных либидных импульсов, одновременно идентифицируясь с нею и окончательно формируя женский вариант совести. Символом эдипального компонента женского Супер-Эго в сказочной культуре выступает молодая Фея (Фея Сирень). В Карете же любимого отца она в инцестуозном страхе бежит от него либо в полную безобъектность нарциссического самозамыкания (вариант Спящей Красавицы), либо – в объятия замещающего отца объекта, бессознательно одобренного праматеринской инстанцией Я-Идеала (вариант невесты Маркиза де Карабаса). Оптимальным же представляется путь формирования эдипальной женственности, реализуемый сказкой Перро «Ослиная шкура», героиня которой не ускользает от отца как любовного объекта и не растворяется в нем, смотря на мир исключительно из окна его Кареты, а, доводя до порогового уровня ужас инцестуозных фантазий, уходит в живительный регресс (как Антей подпитываясь энергетикой Родного материнского Дома). Отдохнув в защитной регрессии, она с новыми силами прорывается в мир пубертатной сексуальности, поставив идеальные родительские фигуры собственного «семейного романа» перед свершившимся фактом.

Дворец, выступающий в качестве желанного финала прегенитального развития, символизирует некую красочную упаковку заработанного девочкой приза – прекрасного Принца, носителя неодолимой, но социализированной эротической интенции, на которую он и ловится для итогового отреагирования на нем всего накопленного девочкой резервуара родительских упреков (как эротического, так и танатоидального характера). Девочки же, попавшие во Дворец в результате травматического бегства их Родного Дома и не прошедшие подготовку к принятию отцовского объекта в лесном Доме и Замке кастрации, обретают в принце идеальную мать и пытаются решить через псевдоэротические игры с ним свои прегенитальные проблемы, порождая синдром «ложного Эдипа» (вариант Золушки).

**ДОМ ЛЕСНОЙ или ИЗБУШКА НА КУРЬИХ НОЖКАХ**

**–** наиболее архаичный топографический символ на карте сказочной страны, обозначающий негативный материнский комплекс, образующий первичный слой человеческого Супер-Эго. Подробно описан в статье данного Словарика, посвященной образу его обитательницы – Бабы-Яги. Как подчеркнуто интериоризированная инстанция детской психики Дом Лесной выписан у Перро без традиционной экзотической атрибутики: курьих ножек, забора из костей, светильников из черепов и пр. Ведь это только для мальчика лесная Старуха – страшный и коварный противник. Для девочки же она, конечно же тоже не мать родная, но все же – старая тетка. В качестве персонификации внутреннего голова праматеринского опыта лесная Старуха может объективно являться союзницей девочки – по крайней мере в ситуациях, когда при решении проблем прегенитального развития на мать транслируется упрек в нелюбви и она на время превращается в мачеху.

## ДОМ РОДНОЙ

## – простоватая, но милая обитель материнского комплекса, где безраздельно господствует матриархат. Телесным аналогом Родного Дома является тело матери. Для того чтобы стать самостоятельной личностью и пойти по пути индивидуации, ребенку нужно как бы повторно родиться на свет, порвав пуповину психологической (симбиотической) зависимости от матери. Образно говоря, ему нужно покинуть Родной Дом и отправиться в темный Лес. Девочку из Дома Родного гонит исключительно негативизм по отношению к матери и, поскольку этот Дом символизирует фиксацию на той или иной фазе доэдипального развития ребенка, то и основные упреки в адрес матери концентрируются вокруг соответствующих травматических моментов: появления сестер-соперниц и ситуация «орального отказа», травма запрета инфантильного компенсаторного аутоэтотизма, витальная травма рождения как предательства (типа – зачем ты меня забросила в этот страшный Лес). Спасаясь от ставшего вдруг неуютным мира материнской любви и защищенности, девочка бежит на поиски отца, т.е. начинает реализовывать процедуру смены либидного объекта, превращения «отца-страшилки» в прекрасного Принца. Тем самым она восходит на порог Эдипова комплекса, неся с собой груз материнской любви как вины за бегство их Родного Дома, как расплаты за связанный с этим бегством акт матереубийства. Именно поэтому окончательный прорыв девочки во Дворец Эдиповой ситуации возможен только после символической проработки ею негативного полюса материнского и отцовского комплексов. Первая процедура проходит в Лесном Доме, где лесная старуха – Баба-Яга – в данном случае исполняет архетипическую роль Эринии, карающей за грех матереубийства; вторая – в лесном Замке или же в Лесу как таковом, где сказка представляет девочке Чудовище (дикого Волка или же не менее страшного обладателя Синей Бороды) в качестве заготовки для формирования образа прекрасного Принца.

В любой точке последующего сказочного маршрута через горнило Эдиповой ситуации к постэдипальным объективациям либидо возможно возвращение девочки в Дом Родной в результате защитной регрессии (в классических сказках Ш.Перро символически описаны варианты регрессии на различные стадии анальной фазы психосексуального развития). Символика сказочного цикла Перро показывает нам, что самостоятельно выйти из защитной анальной регрессии больше шансов у ребенка, который был отброшен назад коллизиями самого Эдипова комплекса (см. сказку «Ослиная шкура»), чем у того, кто, устрашившись, так и не туда вообще и довольствовался иллюзиями «ложного Эдипа» (см. сказку «Золушка»).

Изначально в Родном Доме нет и не может быть отца, поскольку либидо ребенка и опорная система его первичных идентификаций сконцентрированы исключительно на материнском объекте. При этом сказочная символика позволяет полностью отработать мучительную для ребенка амбивалентность отношения к матери, сформировать контуры будущего Супер-Эго как карательной психической инстанции, основанной на праматеринском Я-Идеале, возникающем посредством защитной интроекции в Эго отторгаемого системой упреков материнского объекта. Именно на основании выявления подобного рода первичного слоя в нашем Супер-Эго и следуя своей методологической установке, выраженной в известной формуле: «Все, что мы позднее находим в отношении в отцу, уже было в привязанности к матери и после того было перенесено на отца», Зигмунд Фрейд считал женское Супер-Эго менее репрессивным, а самих женщин – не склонными к образованию динамики депрессивных состояний. Но при одном непременном условии – если женщина органично реализует свой материнский Я-Идеал в нарциссическом коконе собственного материнства. Мужчина же, телесно лишенный такой возможности, обречен на сублимационные формы разрядок накопленного в семье и сексуальности страха и чувства вины перед материнским Я-Идеалом.

Проективным символом первичного праматеринского слоя Супер-Эго, репрессивного по отношению к девочке-материубийце и доброжелательного по отношению к мальчику, вынужденному лишенцу материнской любви, в сказочной культуре выступает лесная Старуха, Баба-Яга. Именно она отвечает за формирование и закрепление реактивных половых ролей, возникающих в травме ухода из Родного Дома и становящихся материалом для грядущей полоролевой идентификации: активизм и агрессия девочки оборачиваются в пассивно-мазохистические ритуалы искупления; пассивное же переживание недостаточности материнской любви у мальчика трансформируется в объектно ориентированную агрессию, и теперь каждое существо, встретившееся ему на сказочной тропе, реагирует на мальчика одной и той же фразой: «Не убивай меня, я тебе пригожусь!».

**ДЫМОХОД ГРЯЗНЫЙ**

– обходной путь к сексуальному удовлетворению при наглухо заблокированной Двери. Связан со столь прочно фиксированной анальной регрессией, что провоцирующие мужчину-Волка на этот путь девицы получили в сказочном мире наименование «поросят». Любому Волку следует держаться подальше от этих созданий, склонный к садизму, да еще и в групповом исполнении.

## ЗАМОК

## – мрачное символическое убежище комплекса кастрации, где хозяйничает «отец-страшилка» прегенитального периода – Людоед, великан, Синяя Борода, еще не сбросивший с себя ужасную личину негативизма, производного от материнского комплекса («Все мужчины – скоты!»). В русской традиции в Замке проживает бессмертный Кощей (т.е. скелет, труп – ведь «кощи» переводятся на современный русский язык как «кости»). Весьма характерен тот факт, что мальчиков в обители Кощея ждет смерть через обезглавливание, т.е. кастрация. Девочка же замораживается Кощеем, т.е. фиксируется в развитии и прочно привязывается к отцовскому объекту. Часто встречающимся атрибутом Замка является и Дракон, Змей-Горыныч, символически объединяющий в себе все составные части отцовского архетипа – огненную мощь, полет и суперфалличность, свободную от ограничений страха кастрации (на месте одной отрубленной головы вырастают сразу три). Вообще тройка, как символически мужское число, всегда служит мерилом потентности отца-Дракона; в народный русских сказках встречаются змеи аж с тридцатью шестью головами.

Девочке отец-кастратор не враг, но и она боится его как олицетворения новой цели на пути мучительного развития системы объективаций либидо, как повода покинуть уютный мирок теплого материнского убежища и броситься в бурное море эдиповых страстей. Цепляясь за последнюю относительно тихую гавань, девочка может надолго застрять в Замке, а то и прописаться в нем навсегда: либо в Башне виргинальной тревожности, либо – в подвале иллюзорной клиторальной фалличности.

Сказочно выраженный кастрационный комплекс девочки распадается на взрывной шок «фаллической неполноценности» (сцена падения Веретена в Колодец) и последующего его отреагирование на протяжении длительного периода перестройки психической модели телесности (и прежде всего – бессознательных механизмов Эго-активности) по женскому типу.

Эмоциональное отреагирование шока кастрации у девочек весьма вариативно, поскольку трудно однозначно ответить на запрос бессознательного ребенка: «Кто именно в этом безобразии виноват?». Тут можно лишь отметить, что в сказочной стране в Замок кастрации девочку может отвезти и мать (вариант сказки «Синяя Борода»), и отец (вариант сказки «Кот в сапогах»), и оба родителя вместе (вариант сказки «Спящая красавица»). Шарль Перро, соответственно, позволяет своему интерпретатору выделить три основные причины фиксации развития девочки на фаллической стадии: либо – концентрация упреков к матери на проблеме запрета инфантильной мастурбации, телесно зафиксированной в области клитора (маленького Ключика); либо – полная удовлетворенность отцом как альтернативным матери объектом, идентификация с которым позволяет вернуться к бессознательно активной позиции по отношению в матери; либо – самозамыкание нарциссического либидо, зеркально отражающего любые призывы к идентификации.

## ЗЕРКАЛО

## – символ либидной безобъектности, нарциссического самозамыкания эротической и танатоидальной энергетики. Характеризует разрыв эмоциональных связей при различных вариантах травматической регрессии: на стадию первичного младенческого аутоэротизма (сон Спящей красавицы); на орально-каннибалистическую стадию (обед Спящей красавицы в зеркальном зале); на анальную стадию (грязнуля Ослиная шкура над зеркалом вод); и даже на начальные фазы генитальной стадии развития (переодевания Ослиной Шкуры перед зеркалом в ее каморке). Является также сопутствующим символом инфантильной мастурбации и в данном контексте может даже выполнять функции волшебного предмета (помните пушкинское: «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи! Я ль на свете всех милее?…»). Но в любом случае, при каждом своем появлении в сказочном сюжете Зеркало обозначает нарциссическую реакцию ребенка, его защитное самозамыкание, связанное, как правило, с травмой нелюбви и одиночества.

## КАРЕТА

## – символ принудительного целевого прорыва в психосексуальном развитии ребенка. Телесно Карета представляет плацентарную символику, выражая тем самым запрос на любящее пленение, на заглатывание любящим объектом, на символическое возвращение в материнскую утробу. По дорогам Сказочной страны разъезжают исключительно маршрутные Кареты: королевская – по маршруту «Дворец – Замок», но не обратно; дурацкая Карета лесной Старухи (оно же – тыква) – довозит от родного Дома до Дворца, но, напротив, с принудительным возвращением; и Карета Людоеда (он же – Синяя Борода), которая всегда едет только в Замок и никого постороннего не подвозит. Поездка на любой Карете заканчивается травматической фиксацией и задержкой в развитии, поэтому наилучшим способом продвижения по Сказочной стране является пешеходная прогулка, причем не самостоятельная (типа – «куда глаза глядят»), а принудительная (типа «и повели ее к Принцу»).

Сам французский сказочник считал идеальным для девочки постоянное пребывание в отцовской королевской Карете, из окна которой она видит внешний мир и из которой ее выводит сам отец для того, чтобы отдать в руки подходящему кандидату в мужья, голосующему на дороге. Сегодня мы не можем полностью тут ему довериться, поскольку пассивно-мазохистическая составляющая традиционной женственности в наше время была подвергнута серьезной девальвации.

## КЛЮЧИК.

## В отличие от Ключа является символическим обозначением клитора при описании фантазийной составляющей вторичной инфантильной мастурбации у девочек. Весьма показательно в рамках данной интерпретации классическое сопоставление, сделанное некогда Л.Кэроллом: брать в руки Ключик можно только будучи большой девочкой, а открывать им Дверь в чудный Сад можно лишь став снова крошечной, т.е. регрессировав. Фиксация эротических переживаний и способов их телесного компенсаторного удовлетворения на Ключике, чреватая формированием «комплекса маскулинности», помогает ребенку отсрочить во времени шок кастрации вплоть до начала менструального цикла. Но с появлением первых его признаков Ключик, как рудиментарное Веретено, все равно роняется, пачкаясь при этом кровью (см. сказку о Синей бороде).

## На первый взгляд странным кажется присутствие символики Ключика в сказке о Буратино, герой которой подчеркнуто фалличен. Но в том и заключено коварство сказок-мутантов: при помощи традиционной и телесно привязанной к нашему общему психосексуальному развитию символики они навязывают ребенку искусственные идеологические ценности, внедряют их в структуру механизмов функционирования его Эго. Фаллический герой в сказке А.Толстого должен преодолеть свой героизм и символически оскопиться: вместо длинного носа, способного протыкать холсты и проникать в чернильницы, обрести золотой Ключик и научиться пользоваться им (т.е. узнать его тайну). Манипулирование этим Ключиком и открывание им маленькой Дверцы ведет Буратино к счастью, но счастье это не телесно. Оно заключено в трудовом массообразовании, а маленькая дверца – это и есть вход в материнское лоно массы, которое полностью должно погасить все его индивидуальные эротические порывы. Золотой статус Ключика в мужской сказке позволяет символически привязать его к анальным ценностям детского опыта, к тоске по утраченному нарциссическому объекту (какашке), которую теперь можно обрести вновь в совместном труде на благо Родины. В таком труде нет и не может быть эксплуатации. И потому произведенный тобою продукт не экспроприируется, а совместно потребляется. В связи с этим стоит особо подчеркнуть, что коммунизм, понимаемый с точки зрения символики исполнения инфантильных желаний, есть не праздник орального удовлетворения, а некий акт торжественной совместной дефекации (свободного труда как физиологической потребности), при которой весь итоговый продукт остается в распоряжении тружеников и используется ими «по потребностям».

**КОЛЕЧКО**

**–** символ брака как сферы ритуализированного, т.е. связанного системой социальных табу, секса. Первоначально, в древнейших культурах выступает как обозначение женского начала вообще. Ритуал надевание Колечка на палец руки во время брачной церемонии выступает гарантом верности, но в различных смыслах по отношению жениха и невесты. Невеста символически принимает на себя нарциссическое ограничение, запрет на сексуальное самоудовлетворение, в то время как жених берет обязательство верности избранному сексуальному объекту.

## Колодец

## – это то место, куда падает Веретено и через которое можно добраться до дома Бабы–Яги (интересно, что путь через Лес и через Колодец приводят к ее избушке одинаково верно), чтобы заслужить либо возвращение самого Веретена (но уже в золотом подарочном варианте), либо – обмена его на Волшебную Палочку. Символизирует скорее всего не влагалище как таковое (что можно было бы предположить без учета возрастной характеристики сказуемого ребенка), а выход из мира фаллических иллюзий в глубь собственного бессознательного, в совокупность переживаний процесса телесной идентификации с матерью, вбирающего в себя травматизм рождения, орального отказа, анальной символики кала-подарка-ребенка и фаллической неполноценности раннего Эдипа. Выход через Колодец в подземный материнский мир обозначает начало нового этапа развития девочки по линии формирования предпосылок грядущей женственности и желанного компенсаторного материнства.

Сам же по себе Колодец, как и любая яма, дыра, пещера и пр., является вариантом универсального женского символа как по формальным параметрам, так и по его историко-культурной роли коммуникативного центра любого женского сообщества (особенно эта роль заметна в текстах Ветхого Завета). Кстати говоря, отсутствие в современной российской культуре чего-либо подобного для женщин и появление закрытых центров чисто мужской коммуникации (спортзалы, пивные, охотничьи и рыбацкие посиделки и пр.) лишний раз свидетельствует о том, что мы живем в сугубо женском мире, где мужчина должен искать и находить для своей нереализованной мужественности альтернативные конрткультурные ниши.

«Прясть на краю Колодца» означает – балансировать на фаллическом пороге генитальной стадии развития, на пороге усвоения девочкой собственной женственности, продуктивности, психологической суверенности, в ожидании начала процесса эдипальной трансформации. В чисто же телесном смысле «прядение на краю Колодца» обозначает тот всплеск мастурбационной активности, который на стадии фаллически-уретральных переживаний знаменует у ребенка своего рода «аутоэротический разбег», необходимый для прыжка (в данном случае – ныряния) в мир генитальной проблематики. Отсюда – водная, мокрая ипостась Колодца. Ведь разновидностью инфантильной сексуальной активности на данной стадии развития выступает энурез.

В традиционной символике женственности и материнства Колодец противостоит Печи, подобно тому, как вода противостоит огню; темнота – свету; поглощение, уход в глубины – испеканию как появлению на свет. Переход от символики Колодца к символике Печи, составляющей главное внутреннее содержание материнского тела – избушки Бабы Яги, означает отречение девочки от сугубо «мокрой» уретральной проблематики и начало эротического освоения ею («согревания») влагалищной зоны.

## КОРЗИНКА

## – символ деторождения, производный как от образа сплетенных волос женских гениталий, так и от плацентарной оболочки плода в материнской утробе. Еще Фрейд в «Человеке Моисее», анализируя миф о рождении Моисея, указывал, что «подкидывание ребенка в корзине – это недвусмысленное символическое изображение родов, корзина – материнское тело, вода – та, в которой плавает неродившийся плод». В сказке о Красной Шапочке Корзинка наполнена Пирогами и бутылочкой с красным Вином. Эту Корзинку еще рано пускать в плавание по амниотическим водам Талассы. С ней ребенок пока что направляется в темный Лес, ориентируясь, вслед за сказкой, на процедуру провокационного приманивания мужчины-зверя. В этом отношении стоит заметить, что сбор грибов в Лесу символически неполноценен, если он осуществляется без Корзинки, если срезанный с тела матери-земли фаллос и сплетенная из ветвей вагина не соединятся в акте радостной находки.

##  Красная Шапочка получает Корзинку из рук матери и несет ее к старой и больной бабушке, живущей в избушке в Лесу. Сказка дает нам понять, что материнство, обретаемое генетически через телесное подобие матери, это не только дар, это еще и проблема, разрешить которую невозможно в замкнутом мире женской культуры (в системе отношений бабушка-мать-девочка). Грядущее материнство неизбежно связано с принятием с свои интимный круг (в свою Постель) мужчины-зверя и отдании ему себя на пожирание. Кстати сам Перро никакого другого финала для своей сказки и не предполагал: «Волк бросился на Красную Шапочку и съел ее». И все, никаких там Охотников и никакого спасения! Такова жизнь! Твоя Корзинка наполнится лишь тогда, когда ты сама станешь частичкой поглотившего тебя мужчины. Мужчина всегда глотает (интроецирует) объекты своей привязанности; женщина и ребенок – пассивно отдаются такому проглатыванию. Такова логика древней праматеринской мудрости. Сегодня мы пренебрегаем ею. Время покажет – насколько оправдано такое отступничество от традиции.

## КОРОЛЬ и КОРОЛЕВА

## живут во Дворце и олицетворяют родителей ребенка на этапе переживания им надежд и страхов Эдиповой ситуации. Королева в женских сказках – не жилец. Ее загоняет в болезнь и смерть бессознательный негативизм собственной дочери, ее вполне естественная ревность. Богатство и мощь королевской четы, восседающей на тронах с золотыми коронами на головах, прихвачено сказкой с предшествующей Эдипу анально-садистической стадии психосексуального развития (ср. Королеву в «Алисе в стране чудес», которая произносила только одну, но зато – чрезвычайно эффектную фразу: «А отрубите-ка им всем головы!»).

**КОТ в САПОГАХ, он же – ОБУТЫЙ КОТ,**

он же – домашний Зверь, подробнейшим образом был проанализирован нами в главе, посвященной разбору соответствующей сказки Шарля Перро. Символизирует идеальный объект вторичного либидного катектирования у девочки, приемлемый с точки зрения требований ее отцовского и материнского комплексов.

**КОШКИ-МЫШКИ,**

или «Давайте кастрируем Кота!»: символическая игра, архаические корни которой, краткие правила и комментарий к одному из матчей можно найти все там же – в главе, посвященной анализу сказки «Кот в сапогах». Остается невыясненным только один аспект поединка Кота с Людоедом. А именно – в чем заключается символический смысл превращения Отца-Людоеда в маленькую мышку. Дело в том, что по-французски «мышь» и пишется и произносится точно так же, как и «улыбка». Рано или поздно грозный отец перестает «рыкать аки лев», расслабится и улыбнется. Вот тут-то ему и конец! Недостающие детали и психологические нюансы игры можно почерпнуть из незабвенного «Заката» И.Бабеля. К женским сказкам игра в Кошки-Мышки имеет весьма косвенное отношение: знание ее основных правил есть своего рода техника безопасности, без знания которой эксплуатация Обутого Кота просто невозможна.

**КРАСНАЯ ШАПОЧКА**

– символ менструальной травмы, к которой сказка начинает готовить девочку с самого раннего возраста, привязывая грядущий травматизм с еще пережитыми травмами рождения и орального отказа. Наличие у героини Красной Шапочки служит поводом для стыда и тайной гордости приобщения к таинству грядущего материнства (в Корзинке у девочки с бутылочкой красного вина, т.е. с кровью, начинает соседствовать Пирог, т.е. символический ребенок). С одной стороны Красная Шапочка вызывает на себя огонь мужской сексуальной агрессии (некий сказочный атавизм периода течки у животных); с другой же стороны – дает культурную неприкосновенность («табу менструальной крови»).

## Сюжетно и символически сказка о Красной Шапочке определяла наши массовые реакции и страхи, лежала в основе конфронтационной идеологии, делившей весь мир на светлую Родину и темное волчье враждебное окружение, и даже публично разыгрывалась на Красной площади в виде ритуала смены караула Охотников у мемориальной бабушкиной избушки – Мавзолея. Героиня «Красной Шапочки», с которой всем нам положено было идентифицироваться, это и есть ненавистная русской сказочной традиции «родная дочка», которая, попав в избушку лесной старухи, не начинает, как положено, работать – убирать, топить баню и пр., а заваливается в койку отдыхать. Не мудрено, что бабушка при этом оборачивается серым волком и сжирает маленькую ленивицу. Но вся мораль смазана финалом: доблестные охотники выпускают девчонку из волчьего брюха, берут ее под свою опеку и на всю жизнь превращают ее в «советское», т.е. зависимое, несуверенное, но зато – сугубо «родное» существо.

## ЛЕС

## занимает большую часть территории сказочной страны, где расположен дом лесной Старухи, где высятся над деревьями башни Замка кастрации, где воют страшные Волки и охотятся прекрасные Принцы. Лес символизирует внутреннее сопротивление ребенка собственному развитию, архаику первобытного страха, ощущения заброшенности и одиночества. Границы Леса как бы очерчивают линию обрыва ребенком эмоциональных связей с родителями, область вынужденного «побега в себя» (см. сказку «Колобок»). При глубочайшем оральном регрессе Лес поглощает даже Дом Родной, который при этом трансформируется в жилище Людоеда, ласковая жена которого откармливает ребенка на убой (см. сказку «Мальчик с пальчик»). Атмосфера темного Леса как нельзя точно передает душевный настрой маленького человечка, мучительно пробивающегося по пути индивидуации: страшно, одиноко, дискомфортно, но надо идти вперед на мерцающий вдали огонек, чтобы не остаться в этом кошмаре навсегда.

# ЛЮДОЕД

# обычно обитает в лесном жилище, что архетипически сближает его фигуру с символикой архаической зверофобии (образом Хозяина Леса). Людоед символизирует отца, фантазийно изуродованного ревностными прегенитальными переживаниями ребенка. Травма орального отказа фиксируется в психическом мире детской души в виде каннибала-соперника, захватившего (поглотившего в себя) идеальный материнский объект. Защитно оборачивая ситуацию оральной неудовлетворенности, сказка предоставляет ребенку фантастический образ Людоеда для проективного отыгрывания страхов, блокирующих порожденные оральным упреком по отношению к матери агрессивные желания. Вторичность, производность Людоеда (как и любого другого отцовского образа) от первичного, опорного материнского объекта наглядно подтверждается оборачиванием ситуации «поглощения» ребенка Людоедом. Выход из его брюха сопоставим с динамикой травмы рождения, но, в отличие от естественной символики рождения (водной, почвенной или птичьей), символика выхода из людоедской утробы всегда обусловлена появлением четких приоритетов в системе отношений господства и подчинения. Речь явно уже идет не о телесном рождении, а о начале индивидуации как рождения человеческой личности, изначально нагруженной социальными запретами и предписаниями.

# Само по себе поглощение ребенка Людоедом символизирует, таким образом, блокировку процесса индивидуации, совпадая при этом с механизмом принудительной интроекции, проводимым родительским объектом (т.н. комплекс Кроноса). Избежать такой интроекции практически невозможно, ведь на ее фундаменте зиждется основа здания родительской любви к ребенку (особенно – материнской). И потому сказочная культура предоставляет ребенку образ Людоеда в качестве средства, стимулирующего процесс индивидуации как бегства из Родного Дома тупикового материнского симбиоза. Работает простая двухходовая комбинация: сначала нагнетаются и телесно привязываются к былой травме орального отказа упреки в адрес матери, а затем эти упреки концентрируются на замещающем объекте – Отце-Людоеде. Мать же в итоге идеализируется и становится целью индивидуального развития: для мальчика – объектной целью, для девочки – идентификационной.

# В качестве неизбежного отхода описанной процедуры остается фантазийный образ «отца-страшилки», который, в свою очередь, играет роль фантома страха, подкрепляющего культурные запреты (типа Синей Бороды). Ликвидация этого отхода процесса индивидуации как раз и является основной задачей эдипова периода: мальчик убивает "отца-страшилку", девочка же превращает его из Чудовища в прекрасного Принца.

# ОХОТНИК

# – промежуточная фигура между Волком и Принцем. Охотник уже не опасен, он убил в себе Волка и вспорол ему брюхо, т.е. отрекся от каннибалистской агрессивности. Но он пока еще человек Леса и в данном своем качестве не способен на отыгрывание эдипальных переживаний ребенка. Шарль Перро не склонен чрезмерно усложнять объектную символику: в его сказках охотятся только Принцы. В целом же сказочная культура в образе Охотника выражает сконцентрированный эротический импульс традиционной маскулинности (коитус как убийство), который должен быть уловлен героиней и окультурен, смещен по цели.

# ПЕЧЬ

# – символ продуктивного материнского лона, теплота которого противоположна сырости и холоду Колодца. Печь – непременный атрибут всех символических конструкций, относящихся к структуре материнского комплекса: от Родного Дома до лесной избушки Бабы-Яги. Быть засунутым обратно в Печь по воле злой ведьмы – значит раствориться в материнской воле и отказаться от собственных желаний и собственной индивидуальности. Для девочки это, в принципе, допустимо (вспомним Золушку, которая даже спать ложилась на теплую печную золу, т.е. стала подопечной любимицей Старой Тетки); для мальчика же такая тотальная регрессия недопустима и он противостоит ей как только может.

# ПИРОГ, КУЛИЧ, КОЛОБОК, ХЛЕБ.

# Любая выпечка, генетически производная от продуктивного символизма Печи, обозначает телесность ребенка, постепенно психологически осваиваемую и становящуюся основой для формирования его Эго. Оборачивание орально-каннибалистских иллюзий младенческого периода придает символике Пирога фобийный оттенок: «Меня родили на свет для того, чтобы сожрать!».

Изначально, таким образом, Пирог появляется в сказочной символике как обозначение витальной тревожности и программы индивидуации – фобийно замотивированного «бегства» из Родного Дома, внезапно становящегося жилищем семейства Людоедов. Классический пример тому – сказка «Колобок». Данные переживания универсальны, не связаны с полом ребенка и призваны поставить устрашающее препятствие на путях регрессивного возвращения в мир блаженного счастья материнского симбиотизма (примерно ту же функцию выполняют серафимы с огненными мечами, поставленные охранять райский Сад после изгнания из него Адама и Евы).

В ходе дальнейшего психосексуального развития девочки возникает этапная задача – интериоризировать собственное материнство и закрепить его в телесной символике бессознательного. Делает она эту процедуру на основе своих оральных достижений, т.е. путем «проглатывания» материнской телесности и интериоризации вместе с материнским телом и самого материнства как такового. Выглядит все это как ритуальное поглощение Пирогов из Печи и Яблок с Яблони (Яблоко в данном символическом контексте обозначает не только плодоношение как таковое, но и символизирует материнскую грудь, пожирание которой символически реализует младенческие фантазии ребенка). В результате такой процедуры происходит акт желанной трансформации и Пирог перемещается в Корзинку девочки, т.е. ее гениталии символически концентрируются на задачу деторождения, на всю оставшуюся жизнь становятся полигоном борьбы с памятью о фрустрирующей матери и победы над нею через собственное материнство.

В финале психосексуального развития девочки, выписанном Перро в сюжете сказки «Ослиная Шкура», символизм Пирога используется для отыгрывания гетеросексуальной направленности объектных влечений ребенка. Пирог на должен закиснуть в твоей Корзинке, говорит ребенку сказка, его нужно разделить с Принцем, скормить ему половину этого Пирога. И тогда произойдет чудо: агрессивное лесное существо (Охотник) превратится в Обутого Кота, поскольку будет волшебным образом приобщен к таинству родительства.

В данной своей установке сказка довольно-таки цинична. Заложенный в ее содержании многовековой опыт приручения мужчины-зверя гласит, что любовное переживание, символически выраженное, как мы помним, образом Башмачков, есть свойство исключительно женского типа психики. Мужчина же – всегда агрессор и поглотитель, одержимый исключительно стремлением спонтанного удовлетворения собственных желаний. Он готов проглотить тебя без остатка, приняв в дар твою корзинку с Пирогами как нечто должное. И главное тут – не дать ему сожрать себя, а подсунуть ему для пожирания исключительно свой Пирог, т.е. свою женскую продуктивность, твою способность сделать его отцом. Ведь только через акт зачатия и появления на свет ребенка мужчина становится способен достичь удовлетворения прегражденной прежде полной идентификации с отцом и снять накал защитной бессознательной агрессивности по отношению к жене как с суррогатной матери.

Не стоит также позволять мужчине полностью, без остатка поживать испеченный тобою Пирог, продолжает свои наставления сказка. Ребенок не должен становиться средством удовлетворения его личных комплексов. Ребенок суть основа брака, который (психологически, а не формально) возникает именно тогда, когда в семье появляется на свет ребенок, либо же – при принятии на себя одним из супругов этой детской роли. Символом такого брачного пожирания Пирога в сказках Перро становится Кольцо.

Невыясненным остается только один вопрос: почему в символике детской сказки Волк – плохой, а Принц – хороший, хотя их каннибалистские намерения и способ их удовлетворения абсолютно тождественны? При взгляде на обоих этих персонажей взглядом, вооруженным аналитической интерпретационной техникой, становится очевидно, что речь идет об одном и том же сказочном герое (т.е. об одном и том же блоке бессознательных желаний девочки), но воспринимаемом в рамках совершенно различных реактивных установок. Ведь Волка в Принца на сером волке, а затем уже – просто в Принца, превращает не смена его собственного поведенческого стиля, а дозревший у девочки до нужной кондиции «упрек к матери». В рамках отреагирования данного упрека Принц превращается в средство целого ряда компенсаций:

- он может помочь героине испечь правильный Пирог, т.е. «Пирог со свечой» (а вот мать такой Пирог испечь не смогла!»;

- он должен отведать Пирог девочки и удостоверить качество ее «пироговости», выставив ей, в отличие от матери, высший балл;

- он должен отвлечь ее от компенсаторных манипуляций с Веретеном и Колодцем и растопить ее Печку своей Волшебной Палочкой;

- он порождает стимул (фантазийную мотивацию) гетеросексуального развития девочки, т.е. обеспечивает введение ее в культуру Бала и Платья, что Волку явно не по силам.

Косвенным образом такой подход к истолкованию символики Пирога и прочих мучных изделий подтверждается и народной фольклорной традицией (масленичные блины как символ плодородия), и религиозными ритуалами (вино и хлеб в символике причастия); и ритуалистикой обыденной жизни (подчеркнуто уважительное отношение к хлебу; именинные пироги и торты, которыми мы ежегодно затыкаем пасть каннибалистских желаний своих родных и близких); и детской игрой, этой чистой культурой, где проявляются посеянные сказкой символические семена (вспомним те славные «куличики», которые все мы испекали из песка, демонстрируя вновь обретенные навыки компенсаторного материнства).

# ПЛАТЬЕ

# в женской сказочной культуре выступает как символ, парный Балу, и обозначает в этой связке зарождение у девочки объектных либидных интенций, сфокусированных вне рамок «семейного романа». Платья дарятся героине сказки исключительно лесной Старухой, т.е. внутренним побуждением праматеринского опыта, возникающим в процессе идентификации с матерью как покинутым, лишенным энергетических загрузок, объектом. Главная, в чем-то даже благородная, задача Старухи – не дать своей подопечной выехать на Бал в Платье, подаренном девочке Королем, поскольку в последнем случае происходит инцестуозный выброс энергетики, «короткое замыкание» запаса нарциссического либидо на отцовский по генезису Я-Идеал и неизбежная фиксация в Замке неотреагированного Эдипа. Отработка символики Платья вне контекста приготовления к Балу означает, как правило, «примерку» объектной женственности как модели самоидентификации девочки и выступает залогом органичности ее будущих эротических объективаций.

# ПРИНЦ.

# Наряду с Волком является символическим выражением мужского эротического порыва, мужчины-Охотника как зверя из Леса.

Лик Принца является девочке только тогда, когда, произведя очередной рывок в своем развитии, она на время останавливается на достигнутом в силу фонового травматизма актуального переживания и формирует инфантильную травматическую фиксацию. И здесь возможны варианты:

1) считать Принцем того, кто способен скомпенсировать атмосферу нелюбви и отчужденности (вариант Золушки);

2) считать Принцем того, кто «поцелует», т.е. каким-то образом протиснется внутрь нарциссического кокона (вариант Спящей Красавицы);

3) смириться с Волком вместо Принца и даже самой его поцеловать – а вдруг он превратится (вариант Красной Шапочки);

4) самой стать Охотницей (Дианой), уничтожая и Волков и подглядывающих за тобою Принцев (вариант героини сказки о Синей Бороде);

5) сделать Принцем Отца-соблазнителя на базе аутоагрессивного анального регресса (вариант Ослиной Шкуры);

6) воспринять в качестве Принца любого, на кого укажут репрезентанты праматеринского и отцовского комплексов (вариант сказки «Кот в сапогах»).

В целом же можно сказать, что Принц – самый несчастный персонаж женских сказочных историй. При всей его симпатичности и даже жертвенном героизме, Принц обречен на смерть, на уничтожение, на выбрасывания из сказочного пространства после того, как его используют по прямому назначению. Причиной тому являются все нарастающие формы отторжения суррогатного объекта интериоризированными представительствами праматеринского и отцовского комплексов девочки, а также – ее собственное желание решать за его счет свои прегенитальные проблемы.

Появление на сказочном горизонте фигуры Принца ориентирует ребенка на кажущийся выигрышным вариант т.н. «ложного Эдипа», когда провоцируемая эротическая интенция объекта перехватывается и используется в мирных целях, т.е. для статусного и защитного компенсирования при сохранении нарциссической самозамкнутости собственного либидо. Но цель такого маневра – обмануть наследуемую схему развития и перепрыгнуть через инцестуозные коллизии личного Эдипова комплекса – все равно недостижима. Ведь само время неизбежно превратит любого Принца в Короля; и тогда все опять вернется на круги своя. Именно поэтому сказочные героини и предпочитают «убивать» Принцев, т.е. отключать их от каналов отреагирования любовного переживания. Сделать это совсем не трудно, поскольку объектом любви Принц сам по себе никогда и не является.

#  ПРИНЦЕССА

# – в сказках Перро обозначает особую фазу психосексуального развития девочки, непосредственно предшествующую стадии Эдипова комплекса. Эту фазу можно было бы назвать фаллической, но только с одной поправкой. Принцессу характеризует не телесное напряжение генитальной перестройки психики со всеми свойственными ей страхами и объектными фантазиями. Скорее напротив – войдя в начало периода глобальной перестройки всего своего жизненного мира, в период кардинальной смены ориентиров и организации личного бессознательного, девочка теряется от сложности вставших перед нею задач. Теряется и замыкается в себе, на какое-то время устанавливает нарциссическую границу между интимным миром собственной психики и миром внешних объектных раздражителей. Это и есть состояние Принцессы. А клиторальные манипуляции, столь активно приписываемые классическим фрейдизмом этой фазе женского психосексуального развития, есть лишь телесные проявления данного безобъектного самозамыкания и способ выхода из него. Говоря языком сказки, та же героиня «Синей бороды» трогает свой маленький Ключик не для того, чтобы испытать какие-то плотские радости, а пытаясь вызвать в себе импульс объективации либидо, нажатием на тревожную кнопку призывая на помощь наследуемые архетипические ресурсы бессознательного.

# Самостоятельно их этого состояния девочке не выбраться. К счастью, вместе со статусом Принцессы она получает инцестуозную задачу формирования позитивной либидной привязанности к Отцу, ранее бессознательно воспринимавшемуся ею как Чудовище, как Волк-Людоед. Сложность такой задачи перегревает линию ее защит и энергия либидо уходит в новое русло, смещаясь с отцовского объекта на Принца – объект суррогатный, замещающий отца, и потому не вызывающий в ее психике разрушительных конфликтов. Нечто подобное ребенок делал уже ранее, во время переживания травмы сепарации от матери. Упрек, нацеленный на мать, т.е. опорный объект, неотделимый от его собственного естества, не может долго удерживаться ребенком. И он вынужденно «растраивает» свой дуальный мир, допуская туда отца-страшилку и отдавая ему роль «злой матери»: «Вдруг из маминой из спальни, кривоногий и хромой, выбегает…». Во второй раз перенос подобного рода удается девочке уже легче. Далее вся ее жизнь будет состоять из подобного рода переносов.

# В когорте сказочных Принцесс стоит выделять три разновидности носительниц подобного состояния:

# 1) Прежде всего – это Принцессы по рождению, изначально имеющие в качестве родителей Короля и Королеву. Их нарциссизм, таким образом, не вторичен, а первичен, производен от изначального младенческого аутоэротизма. Наследуемая схема развития властна и над ними, но их броня слишком крепка, чтобы поддаться каким-либо, даже самым сильным, объектным провокациям. Поцелуй того же прекрасного Принца они воспринимают лишь в качестве точки опоры для перехода от первичного аутоэротизма в латентное состояние психики, в котором затем пребывают всю оставшуюся жизнь. Она родилась Принцессой, Принцессой она и умрет. А Королевой ей не стать никогда!

# 2) Далее стоят так называемые «ложные Принцессы», такие как наша старая знакомая Золушка. Они переносят на Принца не любовь к недоступному в силу инцестуозной фобийности отцовскому объекту, а упреки в адрес матери по поводу недостаточности заботы и ласки. Ложная Принцесса, таким образом, пропустила в своем развитии целый ряд этапов, не побывала ни в Доме Лесной Старухи, ни в Замке Отца-Людоеда. Ее личное бессознательное недоношено, в структуре ее Эго нет важнейших защитных механизмов, а наличествует одна младенческая проекция. Такая Принцесса не продуктивна и также не имеет шансов стать Королевой.

# 3) Следующие в очереди – «папины дочки», т.е. Принцессы, смотрящие на мир исключительно из окон отцовской Кареты (подобно героине сказке «Кот в сапогах»). Эта принцесса замкнулась не в себе, а в отцовском образе. Она буквально проглочена отцом, ставшим не просто объектом ее либидных устремлений, но и подменившим собой структуру ее детского Эго. Папина дочка обрела в отце новую мать, комфортно себя чувствует внутри отцовского тела и не собирается его покидать. Любому Принцу, желающему овладеть ею, придется проглотить ее вместе с обожаемым ею отцом. И ему придется неоднократно пожалеть о содеянном: между ним и его избраннице всегда будет незримо присутствовать ее идеальный Отец, со всеми вытекающими из этого следствиями.

# 4) И, наконец, венчает список Принцесс по-настоящему качественная, настоящая Принцесса, описанная в сказке Перро «Ослиная Шкура». Все, что нужно, о ней было уже сказано в соответствующей главе нашего исследования.

# ПРЯЛКА и ПРЯДЕНИЕ.

# Прядение пряжи можно в сказочной стране можно квалифицировать как символическое действие, иллюстрирующее женский взгляд на сущностную природу и судьбоносные последствия полового акта как культурного явления. Образ спутанной «шерсти» женских гениталий и Веретена, вытягивающего их них нить жизни, проходит своеобразной «красной нитью» через всю европейскую культуру, начиная с фигуры хтонической праматери Ананке, вращающей мировое Веретено между своих колен, и ее дочерей – Мойр, вытягивающих нити жизни и смерти всех людей и всех богов из первичного Хаоса. Таким образом, для женщины коитус есть культурный акт творения, перехода из Хаоса в Космос, средство упорядочения чуждого ей мира, придания ему интимного смысла. В данном пункте мнения полов явно не совпадают. Соответствующим мужским символом является Лук со стрелами, а коитус представляется актом агрессии, символическим убийством. Мифология древних донесла до нас отголоски попыток сгладить этот конфликт путем взаимных уподоблений. Три года красавица Омфала заставляла униженного волей богов Геракла прясть у ее ног, обряжая его в женское Платье. Сама же она при этом красовалась в его львиной шкуре (призе за победу в игре «кошки-мышки»). И что же – стали от этого менее смертоносными его знаменитые стрелы? И наоборот – смена Дианой-Охотницей Прялки на Лук и стрелы не спасло ее, принявшей облик быстроногой лани, от геракловой отравленной стрелы.

# Конфликт этот вечен и слегка притушить его могли лишь строго исполняемые правила полового избегания. Именно в обрядах совместного прядения передавались из поколения в поколения сказочные тексты как культурное достояние закрытых женских сообществ. А мужчине-Охотнику, этому зверю из Леса, прямой доступ в эти таинства был абсолютно закрыт. Не случайно же одной из первейших охотничьих примет, записанных некогда Владимиром Далем, была следующая: «Идучи на охоту и увидев, как женщины прядут, возвращайся обратно – удачи не будет!». Вот так – даже посмотреть в ту сторону было невозможно!

В начале же 19 столетия рост промышленного производства убил промысловое значение домашнего прядения и ткачества. Но древние праматеринские напевы удалось записать отдельным счастливчикам, сумевшим-таки проникнуть в тайну тайн, в сокровищницу женского опыта, женского видения мира, лежащего в основании каждой человеческой личности. И тогда явились миру великие сказочники: Александр Пушкин, внимавший пению своей старой няни, вращающей не менее старое веретено в скрипящей прялке; Ханс Андерсен, с малолетства навещавший свой бабушку в богадельне, где в большом зале пряли и пели старухи; Степан Аксаков, к которому в детстве, чтобы он лучше засыпал, была приставлена ключница Пелагея, которая пряла свою пряжу и напевала сказочные истории; и пр. Они все совершили культурный подвиг, сохранив и зафиксировав в текстах древнее празнание, передаваемое до того исключительно изустно. Они сделали то, что некогда удалось сказочному царю Салтану, сумевшему подслушать разговор трех девиц, прядущих под окном свою пряжу поздно вечерком.

#

**ПОСТЕЛЬ**

указывает на эротический характер сказочных событий (типа разговора Красной Шапочки с Волком о его руках, ушах, зубах и прочих интересных мужских достоинствах). Там же, на Постели, протекают странные болезни героев сказов (типа болезни бабушки все той же Красной Шапочки), так они засыпают и просыпаются, разбуженные поцелуем Принца. Постель как таковую трудно даже однозначно квалифицировать как символ; скорее всего это не символ, а знак устойчивой тревожности, постоянно посыпающей солью незаживающую рану т.н. «первичной сцены», т.е. наблюдения ребенком коитуса родителей.

# ПТИЦА

# – символическое выражение так называемого «мифа об анальном рождении», избранное, очевидно, в силу наглядной репрезентации соответствующих детских фантазий: «Снесла курочка яичко, да не простое…». Промежуточный, т.е. анальный, характер птичьей символики явным образом демонстрируется тем обстоятельством, что в примитивных культурах Птице всегда противостоит Рыба, а в культурах более развитых – Змей (вспомним символизм Мирового Древа, корни которого обвивает Змей, в на вершине сидит Птица). Миф об анальном рождении, как известно, носит сугубо компенсаторный характер и предназначен для образного усвоения ситуации отделения, психической сепарации, ребенка от матери. Идентифицируясь с ускользающим объектом либидной привязанности, он сам теперь становится матерью и переносит весь пыл своего материнского чувства на собственные экскременты. Такая трансформация позволяет весьма эффективно залечит травму сепарации (в классическом психоанализе обычно обозначаемую как «травма орального отказа»). Для девочки подобная позиция вполне приемлема, поскольку является своего рода тренировкой будущего материнства. И потому черты анального характера непременно становятся в любой культуре элементами стандарта женского типа личности (имеется в виду знаменитая триада «чистоплотность – упрямство – бережливость».

Для мальчика же анальная самодостаточность по определению не может стать надеждой и опорой: символизм акта дефекации быстро втягивается в горнило кастрационных переживаний. И потому Птица в мужских вариантах сказки и мифа превращается в представителя верховной власти Отца, причем ее внешний вид постепенно эволюционирует от просто послушных отцовской воле ворона и голубя до хищного орла и ужасного огнедышащего дракона.

# РЕШЕТО

# выступает одним из самых трагических символов сказочных циклов, посвященных становлению эдипальной женственности, выходу девочки за пределы тупиковых иллюзий фаллической стадии развития. Уронив Веретено в Колодец, девочка немедленно отправляется в путешествие по подземной праматеринской стране, гонимая желанием получить Веретено назад от Бабы-Яги. Последняя в данном контексте обозначает первичный материнский образ, изуродованный упреком «фаллической неполноценности» ребенка. При условии исполнения девочкой предварительных условий, которые варьируются в различных сказочных сюжетах, но в целом обозначают сформировавшуюся пассивно-мазохистическую позицию как основу искомой женственности, Баба-Яга указывает девочке путь к обретению утерянного Веретена. Это – путь материнства, исходным пунктом которого выступает мужчина (Принц), а конечным – ребенок, выступающий как сверхценность, как «золотое Веретено». Связка между мужчиной и ребенком обозначается символикой Бани, которую девочке следует растопить, согрев мужской огненной силой стоячие воды Колодца. И вот тут-то на передний план сказочного сюжета выходит Решето, при помощи которого Баба-Яга приказывает девочке наносить воду в Баню.

# Ребенок недоумевает, задача кажется невыполнимой; горький плачь и разочарование обозначают невозможность прямого принятия нового символического контура собственного тела – на месте утраченных фаллических иллюзий остается Решето как образ дырявости и пустоты, утраты и уязвимости. Таким образом, Решето символизирует сложную динамику женского прорыва в Эдипов комплекс через психологическое освоение своей нефалличности. В качестве же константного символического образа Решето обозначает гениталии девочки как пипиську, т.е. орган, предназначенный для мочеиспускания. Адекватная проработка символики Решета позволяет ребенку психологически освоить и принять специфичность своих гениталий, а также – двинуться вперед в психосексуальном развитии по пути освоения символики компенсаторного материнства.

# В сказке это выглядит следующим образом: над плачущим ребенком начинает кружиться Птица (символ освоенного ребенком мифа об анальном рождении) и советует замазать Решето землей, «глинкой». И все встает на свои места! Материнская символика почвы превращает дырявость утраты в потенциальную продуктивность, водная же символика продуктивности выводит ребенка на проработку вторичных символов деторождения – Бани, Печи и Яблони.

Интересно отметить, что в сказочной стране у девочки, переживающей травму ломки фаллических иллюзий, нет и не предвидится никаких проблем с огненной символикой мужского эротического порыва. Символика Бани прямо призывает ребенка «вызывать Огонь на себя» и заботиться только о запасе Воды, т.е. украденного у матери права на собственное материнство.

Если же привлекать к интерпретации чисто телесную символику, то Решето явно обозначает девственную плеву, становящуюся для девочки после утери Веретена объектом психологического освоения. На телесной границе Решета встречаются два противонаправленных потока: уходящий вглубь Колодца импульс грядущей сексуальности как телесной компенсации травмы фаллической неполноценности и поднимающийся ему навстречу из водных глубин импульс грядущего материнства. Фиксация же на проблеме Решета способна породить у девочки комплекс «вечной девственности» и, соответственно, замкнуть ее пожизненно в Башне лесного Замка.

# САБЛЯ

# как сказочный символ подтверждает то, что женщины изначально прекрасно понимают «убийственность» мужской эротики. Сабля выражает фантомный женский половой член, женский пенис. Причем именно пенис, а не фаллос, как символ властвования, статусного доминирования. Последний, как мы помним, символически выражается образом Веретена. Такой пенис вырастает у девочки при фиксации на фаллической стадии развития и самоидентификации по мужскому типу. Героиня, отождествляя себя с мужчиной, тут же символически вооружается.

Сам внешний облик женского пениса весьма характерен. Речь идет именно о Сабле, а не о, скажем, Мече или Кинжале. Женский половой член не предназначен для протыкания и убийства. Он способен наносить лишь разрезы и связан, скорее, с кастрационным комплексом девочки, чем с ее транссексуальными тенденциями.

# СВАДЬБА

# в сказках женского цикла обозначает счастливый финал сюжета, главную цель и награду, ради обретения которой героиня так много выстрадала. В структуре традиционного женского мировосприятия Свадьба является концом самостоятельной жизни, своего рода завершением проблемного кольца индивидуации и возвращением в материнскую утробу (которая в контексте сказочной символики предстает теперь волчьим брюхом, но это лишь внешние различия; внутри же все по старому – тепло и безопасно). Главное тут – не ошибиться в выборе супруга, о чем как раз и напоминает Перро своей сказкой о «Коте в сапогах», т.е. об идеальном муже для правильной девочки.

# СМЕРТЬ,

# как и болезнь, обозначает резкий перепад в динамике объективации либидо, выражает финальный результат уменьшения или утери любви. Смерть Матери в сказках связана с упреком в ее адрес («она больше не любит меня»). В сказках явно проглядывает разделения двух видов «смерти Матери». В первом, изначальном варианте, не зависящем от пола сказуемого ребенка, Мать «умирает» в горниле сепарационного упрека («умирая», она превращается в мачеху и гонит ребенка в Лес из родного Дома). На стадии же прохождения Эдипова комплекса Мать «убивается» только девочками и «умирая», завещает отцу любить дочку.

Смерть же сказочного героя самой своей обратимостью раскрывает секрет мортальной символики. Смерть героя обозначает одиночество брошенности и нелюбви, она бросает его в объятия иллюзий первичного младенческого аутоэротиза и травмы рождения. Не случайно и то, что при всей фалличности символики Смерти (часто для этого используются кастрационные мотивы, например – отсекновение головы), ее переживание сопряжено с «мокрыми» материнскими метафорами (кровь, живая и мертвая Вода). Дорога в мир Смерти проходит в сказке только через избушку Бабы-Яги. Злая Мать, Баба-Яга - «костяная нога» – это и есть труп, т.е. символ тотальной нелюбви и предательства (она бросила нас, уйдя в иной мир).

# СОН

# сказочной героини имеет двойственное символическое значение, поскольку переносит ее их одной «эпохи» развития в другую, в ситуацию с совершенно иными оценочными ориентирами. Засыпая на доэдиповой фаллической стадии, девочка уходит от травматизма дальнейшего развития путем самозамыкания в коконе нарциссических защит. Вместо мучительного экзистенциального выбора между родителями она просто вычеркивает их обоих из бюджета распределения своей либидной энергетики. Просыпаясь же на стадии появления внеродительских либидных объективаций, если это вообще случается, героиня оценивает свою нарциссическую летаргию как латентный период развития и начинает все как бы с нуля. Причем разбудить такую вот Спящую Красавицу может только настоящий Принц.

# ТУФЕЛЬКИ

# – символ эротического притяжения полов как неодолимого стремления к воссоединению порознь неполноценных половинок платоновского Андрогина.

# ХВОСТ

# – символическое обозначение мужского полового члена в женской сказочной культуре. Отношение к нему предельно амбивалентно: от нескрываемого садистского членовредительства в отношение Волка (котла с кипятком, где волчий Хвост обваривается, или же ледяной проруби, где этот Хвост примораживается с последующим его отрыванием) до не менее ярко выраженной симпатии в отношение соответствующего атрибута Обутого Кота («ласковый коток, длинненький хвосток…»).

**ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ИЗВИНЕНИЯ**

Размышляя в начале второго раздела «Толкования сновидений» о природе символического толкования проявлений бессознательного, З.Фрейд отметил крайнюю субъективность данного метода, успех которого связан с «особым талантом», производным, по мнению основоположника психоанализа, «от остроумия и непосредственных интуиций» самого интерпретатора.

И потому приведенные выше интрепретационные упражнения не претендуют ни на что, кроме Вашего снисходительного внимания, которое, возможно, откроет дорогу интересу, а он, в свою очередь, позволит «прочистить дымоходы» и прикоснуться к казалось бы безвозвратно утерянному миру собственного детства.

Успехов Вам на этом пути, уважаемый читатель, а мне позвольте на этом завершить дозволенные речи. А если я кого-нибудь обидел за тот период, пока мы были вместе и вместе бродили по тропинкам сказочной страны, если я кого-то из вас оскорбил своими нескромными истолкованиями такой чистой и невинной детской сказочной культуры – то прошу прощения. Я лично во всем этом не виноват, я лишь проговорил вслух ту тайну, которую мы все прекрасно знаем, но которую стесняемся выставить на свет Божий. Имя этой тайны – детская сексуальность, опыт фантазийного освоения собственного тела, результатом которого является мы с вами, взрослые люди. И не достойно этой взрослости отрекаться от той почвы, на которой все мы произросли и в которую высаживаем семена своих собственных потомков!

1. Само слово «сказка» помогает нам понять особую значимость, нормативность обозначаемого им культурного явления, будучи однокоренным таким словам как «указ», «приказ», «казнь» и пр. Но еще более информативно традиционное наименование сказки – *байка*. Данное название позволяет буквально услышать все основные функции сказки: она способна сконцентроривать на себе внимание ребенка (т.е. *обаять* его), создать энергетику защитной *боязни*, а затем – усыпить его, *убаюкать*. [↑](#footnote-ref-1)
2. Напоминаю, что полное название анализируемой нами сказки – «Золушка, или Туфелька, отороченная мехом». [↑](#footnote-ref-2)
3. Символ девственности: вспомним миф о Данае. [↑](#footnote-ref-3)
4. *la queue* – «хвост» и «пенис» [↑](#footnote-ref-4)
5. Сегодняшнему читателю, пожалуй, стоит напомнить, что Егору Кузьмичу Лигачеву, влиятельному члену политбюро ЦК КПСС времен начала горбачевской «перестройки», приписывается инициатива проведения кампании по борьбе с пьянством, столь болезненно и с таким трудом пережитой нашими соотечественниками. [↑](#footnote-ref-5)
6. Пояснение для сегодняшнего читателя данного опуса: питерская преподавательница из Техноложки Нина Андреева прославилась в начале перестройки статьей «Не могу поступиться принципами!», в которой отстаивала необходимость вернуться к традиционным коммунистическим ценностям. Все это было напечатано в «Советской России», т.е. носило оттенок «официоза», и потому вызвало в стране определенный резонанс: консерваторы приободрились, а либералы слегка испугались. Вся эта история ничем не закончилась; сама же Нина Андреева осталась в памяти как символ несгибаемой верности отцовскому усатому наследию. [↑](#footnote-ref-6)
7. Еще одна часть этой большой работы была опубликована мною в соавторстве с Ириной Ничипуренко в прошлом выпуске «RUSSIAN IMAGO» под названием «Отрешение от Решета: к вопросу о парадоксальности генитального символизма в русской народной сказке». В этой статье, как мне представляется, был проведен весьма тщательный анализ архетипических оснований отечественной культурной традиции, рассмотренной сквозь призму ее бессознательной идентификации с образом Падчерицы. [↑](#footnote-ref-7)
8. В этом пункте сказка отнюдь не обливает грязью ни в чем не повинных свекровей. Она просто демонстрирует нам особенности восприятия любви человеком-нарциссом (т.е. Спящей красавицей). Любовь мужниной матери к ней и к ее детям воспринимается такой вот невесткой как покушение, как агрессию, как личностное пожирание. И ничего тут не поделаешь! Любить нарцисса тяжело; в нем нужно растворить себя без остатка – только тогда он не бежит от чужой любви, отвечая на нее защитным хамством и агрессией. В данном же случае коса нашла на камень: у Спящей красавицы свекровь была Королевой, не привыкшей считаться с чьими-либо личностными особенностями. Чем все это закончилось – мы знаем. [↑](#footnote-ref-8)