

**ТІЛО ЯК МОГИЛА.  
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФІЛЬМУ КЛАУДІЇ ЛЬЙОСИ  
«МОЛОКО СКОРБОТИ»**

Марина Душина, психолог психоаналітичної орієнтації  
Міжнародна асоціація La Cause des Bébés  
Український Психоаналітичний Союз  
м. Суми, Україна

**THE BODY AS A GRAVE. PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF THE FILM  
“THE MILK OF SORROW” BY CLAUDIA LLOSA**

Maryna Dushyna, psychoanalytically-oriented psychologist  
International Association La Cause des Bébés  
Ukrainian Psychoanalytic Union  
Sumy, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0008-1574-2425>  
[dmarinanik@gmail.ua](mailto:dmarinanik@gmail.ua)

**Вступ.** Кінодрама «Молоко скорботи» (ісп. «La Teta Asustada»), знятий перуанською режисеркою Клаудією Льйосою, вийшов на екрани 2009 року. Фільм отримав широке визнання та кілька міжнародних нагород, зокрема «Золотого ведмеда» на Берлінському міжнародному кінофестивалі і нагороду за найкращий фільм на кінофестивалі в Гавані.

Сюжет засновано на народному повір'ї, згідно з яким травма і страх, яких зазнали жінки через насильство і жахи війни, передаються їхнім дітям з грудним молоком. У стрічці йдеться про наслідки воєнного конфлікту між представниками правлячої влади та загонами комуністичної партії «Сяюче світло». Жертвами жорстокого насильства стало мирне населення: люди похилого віку, жінки і діти.

Клаудія Льйоса використовує символічну мову кіно для представлення глибоких емоційних станів героїв, а також складних історичних та культурних реалій Перу. Вона звертає увагу на важливі соціальні питання, такі як жіноча сила, сімейні зв'язки та вплив минулих подій на колективну та індивідуальну свідомість; режисерці вдається тонко й глибоко розкривати теми колективної пам'яті, скорботи, виживання і відновлення в контексті історичних та суспільних травм. Через істо-

рію Фаусти Клаудія досліджує вплив минулого на сучасне життя, процеси особистісної ідентифікації та пошуки шляхів самовизначення і відновлення.

Отже, це історія про юну дівчину Фаусту, батька якої було вбито, а мати, ще вагітну Фаустою, згвалтували солдати. На прийомі в лікаря дядько дівчини, яка щойно осиротіла, пояснює її нездужання незвичайною хворобою: «Фауста народилася в розпал тероризму і мати через молоко заразила її страхом, про таких як вона говорять, що вони вигодовані молоком скорботи, і що душа їхня сховалася від страху в землі». Приводом для відвідування лікарні стали непритомність і носова кровотеча як реакція на смерть матері Фаусти. Обстеження показало, що всередині дівчини знаходиться проросла картоплина. У столиці Перу давно немає війни, але Фауста зберігає пам'ять про неї всередині свого тіла, в такий дикий спосіб захищаючись від насильства, скоєного одного разу над матір'ю. Щоб поховати померлу матір, дівчина влаштовується покоївкою до багатого сеньйори. Там вона познайомиться із садівником Ное, який зіграє певну роль у її житті.

**Мета статті** – проілюструвати приклад невдачі інтроєкції в ранніх стосунках матері

й дитини, а саме як досвід травматичної події і патологія материнського об'єкта унеможливають його втрату та перешкоджають відбутися скорботній роботі головної героїні.

**Короткий огляд основних робіт.** Патологія материнського об'єкта і жахлива подія в історії суб'єкта ставлять під загрозу майбутнє його психіки. Однак створювана психікою захисна система може виявитися руйнівною більшою мірою, ніж сама по собі травматична подія, і становити серйозну перешкоду для психічного розвитку. Небезпека виникає через взаємодію між неадекватним соціально-сімейним середовищем (у тому числі материнським) і фантазійною активністю дитини, її нездатністю витримувати фрустрацію через конституційну вразливість або чутливість, яка закладалася в досвіді внутрішньоутробного життя.

Стосунки з первинним оточенням і пов'язані з ним переживання поступово інтерналізуються, створюючи ядро потягів, бажань і майбутніх зв'язків. Дитина й мати взаємодіють на рівні слів і афектів, формуючи міцний зв'язок між реальністю об'єкта (матері) і фантазіями дитини про неї, а також реальністю дитини і фантазіями матері щодо неї. Інтроєкція є фундаментальним процесом раннього психічного розвитку, що опосередкований фантазіями інкорпорації, перехід від якої ще треба здійснити.

Поняття інтроєкції було запропоноване Шандором Ференці в роботі «Інтроєкція та перенесення» 1909 року. Невротик постійно перебуває у пошуку об'єктів, з якими може ідентифікуватися, в які може перенести свої почуття, а отже, включити їх у коло своїх інтересів, тобто інтроєкціювати. Якщо проєкція характеризує експульсію параноїком неприємних імпульсів свого Я, то інтроєкція виражає прагнення невротика увібрати в Я якомога більше зовнішнього світу, завдяки чому Я розвивається і збагачується (Ferenczi, 1952).

Фройд запозичує ідею інтроєкції Ференці і використовує її в роботі «Потяги та їхні долі» (1915a). Він представляє зв'язок між проєкцією та інтроєкцією, які беруть участь у диференціації суб'єкта та об'єкта, Я і зовнішнього світу. Суб'єкт прагне інтроєкціювати у Я все,

що хороше (і хороше він ототожнює із собою), та проєкціювати все, що погане (яке він ототожнює із зовнішнім світом). Пізніше ця ідея ще раз згадується у статті «Заперечення», де Фройд (1925b) підкреслює зв'язок між інтроєкцією та досвідом оральної інкорпорації. Особливу увагу Фройд приділяє інтроєкції в дослідженні меланхолії, якій він присвятив роботу «Скорбота і меланхолія» (1917), і пізніше в «Психології мас та аналізі Я» (1921). Під впливом реальної фрустрації (розчарування в коханій людині і потрясіння прив'язаності до об'єкта) відбувається не нормальне відведення лібідо від об'єкта і перенесення його на новий, а повернення лібідо в Я. Вилучений з об'єкта любовний компонент сприяє ідентифікації Я з покинутим об'єктом. Так, тінь об'єкта падає на Я, і з цього моменту одна частина Я ніби проявляє свою самостійність, протиставляється другій, жорстко критикує її, наче вона сторонній об'єкт. Нарцисична ідентифікація з об'єктом дає змогу уникнути відмови від коханої людини, незважаючи на конфлікт між частиною «Я», що змінена ідентифікацією і «Я-ідеалом».

У «Я і Воно» Фройд (1923) розмірковує, чи не може бути інтроєкція передумовою відмови від об'єкта, що дозволяє витримати втрату. В «Короткому дослідженні розвитку лібідо, розглянутого в світлі психічних розладів» Карл Абрагам (Abraham, 1994) продовжує досліджувати меланхолію, початком якої, як і Фройд, він вважає втрату об'єкта і процес, який тісно пов'язаний з ним – інтроєкцію любовного об'єкта: «...існує взаємозв'язок між втратою об'єкта і тенденціями, заснованими на ранній анально-садистичній стадії – втрачати й руйнувати речі; і що процес інтроєкції має характер фізичного включення через рот». К. Абрагам пише, що інтроєкція має місце також у скорботі здорової людини, і в невротика не менше, ніж у меланхоліка, однак у нормальної людини вона приводиться в дію справжньою втратою (смертю), а її основна мета – зберегти зв'язок з померлим або компенсувати втрату. Крім того, людина цілком усвідомлює свою втрату, чого не можна сказати про меланхоліка. Процес інтроєкції у меланхоліка заснований на радикальному порушенні лібідних зв'язків з об'єктом,

пов'язаному з важким конфліктом амбівалентних почуттів до нього. Шляхом інтроєкції, як пише К. Абрагам, меланхолік ніби повертає втрачений об'єкт до життя, так ніби говорить цим: «Мій об'єкт любові нікуди не зник, бо зараз я ношу його у собі і ніколи вже не втрачу» (Abraham, 1994: 79–82).

Марі Торок (1968) вважає, що більшість характеристик, які помилково приписують інтроєкції, насправді притаманні фантазматичному механізму інкорпорації. У роботі «Хвороба скорботи і фантазія чарівного трупа» (Торок, 1968: 107–124) вона пише, що цей механізм передбачає передчасну втрату об'єкта, коли бажання, спрямовані на об'єкт, не були відведені, вивільнені. Втрата діє як заборона і непереборна перешкода для інтроєкції. Такий заборонений об'єкт осідає в Я, щоб компенсувати втрачене задоволення та інтроєкцію, яка не відбулася. Це і є, на думку Торок, інкорпорація у строгому значенні слова.

Кінцева мета інкорпорації – відновити, «таємно та магічно», об'єкт, який з тієї чи тієї причини ухилився від виконання своєї функції: посередництва в інтроєкції бажання. Відкидаючи вердикт реальності, інкорпорація є абсолютно незаконним актом, що вміє ховатися за бажанням інтроєкції заради виживання. «Подібно до надгробка, інкорпорований об'єкт вказує на місце, дату та обставини, за яких бажання були вигнані з інтроєкції: вони стоять, немов могили в житті Я» (Торок, 1968: 114).

Дослідженню нормальної і патологічної скорботи, різниці інтроєкції та інкорпорації також присвячена її спільна з Ніколя Абрагамом робота «Скорбота чи меланхолія: інтроєкція versus інкорпорація» (Abraham, Torok, 1972: 125–138). Згідно з М. Торок, Н. Абрагамом, інкорпорація означає встановлення всього або частини любовного об'єкта або «речі» у власне тіло, володіння ним, вигнання або збереження, а також його втрата – все це різновиди фантазій про базову інтрапсихічну ситуацію: ситуацію, створену реальністю втрати, якої зазнала психіка. Фантазія про інкорпорацію лише імітує глибоку психічну трансформацію за допомогою «магії»: щоб не довелось «ковтати» втрату, ми фантазу-

ємо про поглинання (або те, що вже проковтнули) того, що було втрачено, як про якусь річ. Цю «магію» інкорпорації конституують два взаємопов'язані процеси: деметафоризація (фігуральне приймається як буквальне) і об'єктивація (страждання ніби не є травматичним для суб'єкта, натомість втрату зазнає об'єкт любові).

Коли у формі уявної чи реальної їжі ми проковтуємо любовний об'єкт, якого нам не вистачає, це означає, що ми відмовляємося оплакувати і уникаємо наслідків скорботи. Тож, інкорпорація – це відмова визнати частину себе, яку ми помістили у втраченому; це відмова визнати повний сенс втрати, втрати, яка, якби вона була визнана такою, ефективно перетворила б нас; це відмова від інтроєкції втрати. Фантазія про інкорпорацію виявляє прогалину в психіці, яка вказує на те, що саме там, де мала б відбутися інтроєкція, вона відсутня.

Інтроєкція, безперечно, відбувається за аналогічних обставин невдовзі після народження, коли порожнеча рота переживається разом із одночасною присутністю матері. Раннє задоволення рота, наповненого материнським об'єктом, частково й поступово замінюється іншим задоволенням – задоволенням рота без об'єкта, але заповненого словами матері. Однак інтроєкція неможлива, якщо материнський об'єкт пошкоджений: через депресію об'єкт перестає бути доступним, чутливим, пластичним, незнищеним, він втрачає здатність до емоційного налаштування з дитиною, перероблення дитячих проєкції і символізації. Мати у скорботі говорить до дитини, але її слова не пробуджують, не запрошують немовля до участі у спілкуванні, в якому сама мати більше не присутня. Постійність матері в інвестуванні дитини лібідо дозволить перейти до рівня слів, які зможуть замінити її присутність і викликати нові інтроєкції.

Отже, інтроєкція – це процес, а інкорпорація – це фантазія; інтроєкція стосується не об'єкта, а радше потягів та їхньої долі, метою та посередником яких є об'єкт. Інтроєкція потягів веде до розширення і збагачення Я, кладе кінець залежності від об'єкта, тоді як інкорпорація об'єкта створює або зміцнює «уявні» зв'язки (N. Abraham, Torok, 1972).

Інтроєкція, як пише Торок (Торок, 1968: 113), «перетворює інстинктивні спонукання в бажання й фантазії бажання, роблячи їх придатними для отримання імені та права на існування і розкриття в об'єктній сфері». Інтроєкція не означає втрату, бо втрата може становити непереборну перешкоду для процесу інтроєкції, у випадку невдачі якої об'єкт встановлюється у Я як компенсація: це і є інклюдія. Інкorporація має миттєвий і магічний характер, схожий на галюцинацію. Її метою є магічне відновлення зниклого об'єкта. Інкorporація – лише приманка, яка видає себе за інтроєкцію, але насправді галюциаторна та ілюзорна.

Андре Грін (Грін, 2020) підходить до неможливості втрати через концепцію негативу і, продовжуючи думку Фрейда (1917), зазначає, що у разі патологічної скорботи втрата очевидна, вона занурює суб'єкта у всеприсутній світ страждань і сягає психічного болю, через що той, хто страждає, не здатний усвідомити ані від чого страждає, ані що саме спричинило такі муки. Відокремлена і змінена нарцисичною ідентифікацією частина Я опиняється в тенетах негативності. Депресивний суб'єкт перебуває в глибокій печалі і смутку, ідеалізуючи об'єкт та жорстоко принижуючи себе. Негативне тут пов'язане із деструктивним. Я не знає, як негативувало себе, щоб замінити втрачений об'єкт, втративши здатність до впізнання і усвідомлення, жертвуючи любов'ю до себе і задоволенням, яке можна отримати від власного образу. Грін вважає негатив, з точки зору потягів, базовою умовою для психічного опрацювання, фактично повторюючи думку М. Торок і Н. Абрагама (1972) про те, що інтроєкція стосується не об'єкта, а потягів, метою і посередником яких є об'єкт; негатив перетворює інстинктивні спонукання на їхні репрезентації і фантазії бажання, що неможливо у випадку патологічної скорботи, де негативується Я. Негатив Я і є ефектом радикальної позитивізації потягу (Грін, 2020: 102–105).

Як завважила Ширлі Гокстер, «тільки інтроєкційований об'єкт може пережити втрату зовнішнього об'єкта і продовжувати залишатися джерелом життя, тоді як об'єкт, збережений у конкретній системі інкorporа-

ції, є простою власністю: одного разу втрачений він зникає назавжди» (Cicccone & Lhopital, 2022: 31).

Негатив, на думку Гріна, як інтроєкція, на думку Торок, створюють репрезентації, тоді як інкorporація – лише відчуття. З інтроєкцією ми перебуваємо в репрезентативному світі, тоді як з інкorporацією – у світі квазігалюциаторному, де об'єкт переживається як поглинутий, але не символізований.

Наступний розділ присвячений аналізу головної героїні фільму «Молоко скорботи»: її долі і специфічних симптомів як відбитку жахливої історії. Я пропоную зануритися в історію Фаусти і розглянути ті епізоди з фільму, які, на мою думку, яскраво ілюструють згадані психоаналітичні концепції, зокрема, невдачу інтроєкції в ранніх стосунках матері й дитини та неможливість скорботної роботи.

**Аналіз головної героїні Фаусти.**  
«...напевно не жінка тебе народила, а шалена собака, тому й розідрав ти її, як розідрати готовий тепер і мене... Жінку, яка співає зараз вам, тієї ночі мерзотники схопили. Схопили і знущались наді мною, не пошкодувавши ще ненароджену дочку мою. Вони її не пожаліли... не соромно було їм і того, що бачити вона могла їх із утроби моєї. Схопили й гвалтували, а тоді, неначе їм цього було замало, вони засунули мені у рот член мертвий чоловіка, мого Хосефо, змусивши проковтнути його. Від горя я кричала, благала вбити й закопати мене разом з моїм Хосефо... Я не хотіла більше жити на цьому світі...»

Ця пісня ллється з вуст старої стомленої жінки, як молоко з мертвих грудей. Глядач ще нічого не бачить, наче його очі заплющені, як у сплячого немовля, але вже *всотує* слова *молока скорботи*.

Про що співає убита горем жінка? Що п'є з її «мертвих» грудей немовля в особі глядача? Вона співає про моторошну садистичну першосцену, в якій майбутню матір розідрали як собаку убивці чоловіка, змусивши проковтнути «мертвий член» чоловіка та батька. Немовля всотує бажання матері бути похованою, бажання не жити більше на цьому світі.

Коли пісня стихає, давно нежива мати замовкає навіки. Її дочка, Фауста, не кричить, на її обличчі немає ані сліду нестерпного

болю, вона лиш знову стає свідком того, що вже відбулося багато років тому. Вона виходить у двір повідомити рідних про смерть матері, і раптом з носа полилася кров. Фауста непритомніє. Носова кровотеча, від якої вона періодично страждала, – наче та рана, яка не гоїться і кровоточить.

Молода дівчина з красивим ім'ям Фауста, що перекладається як «щаслива», зовні справляє враження аутичної: вона замкнута, позбавлена емоцій, з бідним мовленням та мімікою, уникає контактів із зовнішнім світом. Про таких, як вона, говорять, що «їхня душа від страху сховалася в землі». Яка це хвороба? Фауста «заражена» словами, які вона всотала з материнським молоком, і які згодом перетворюються на її власну несвідому фантазію, приховану в захисному симптомі (Morel, 2019). «Того дня я бачила все зсередини, я бачила, що з тобою зробили, відчувала твій біль. Тепер я ношу в собі картоплину, як затичку, як щит».

Вагіна Фаусти, як і все її тіло, суцільна могила, де ув'язнені всі троє: вона, мати і батько. Юлія Крістева (Kristeva, 1987), описуючи клінічний випадок меланхолії, говорить про тіло-могілу та всемогутнє пожирання, про те, що «бути мертвою» – це фізичний досвід, який раніше не вдалося висловити. Абсолютне безсилля, яке залишається при цьому всемогутнім, як прийом для збереження свого життя потойбіч кастрації та дезінтеграції (Kristeva, 1987: 83–84). Фауста не просто виношувала психічний біль усередині своєї вагіни, свого тіла, вона орально поглинула матір і утримувала її у собі, щоб не розлучатися ніколи. «Ніхто інший не може посісти її місце, вона вже непроникна, а її вагіна мертва» (Kristeva, 1987: 85–87).

Для перевезення і поховання тіла матері у її рідному селі потрібні гроші. Фауста змушена влаштуватися на роботу покоївкою в будинку нагорі. Є будинки внизу, а є нагорі. Є багатство і є злидні. Життя і смерть, біль і радість, гідні перлів та покидьки.

Режисерці чудово вдалося передати вічну діалектику людського буття і провести паралелі красивого й потворного, квітучого і зогнилого. На тлі весільної церемонії ми бачимо мертве тіло, яке розкладається; ось молода

дівчина приміряє білу весільну сукню в той час, як десь жінки бальзамують тіло покійної і кутають її у старі полотна, наче мумію. У день заручин сестри Фауста заходить до себе в кімнату, де зазвичай на неї чекало тіло померлої матері, але цього разу вона виявляє у своєму ліжку весільну сукню – на час свята хтось сховав тіло матері під ліжком. «Смерть неминуча, – сказав якимось дівчині садівник. – Решта – як забажаємо». Але дівчина не бажає відпускати мертву матір. Її кімната і ліжко – як метафори її «Я», тілесного «Я». Душа і плоть, які містять у собі немов у склепі нарцисично інвестований мертвий об'єкт, відокремлення від якого видається складним. Адже інвестувати нарцисично об'єкт означає інвестувати себе в дзеркалі об'єкта, тому визнання втрати об'єкта означатиме визнання втрати себе самого (Rosenberg, 2015).

Фауста уникає людей, боїться чоловіків, а сексуальні стосунки її лякають. Але найтрагічніше те, що батько мертвий, його член «проковтнутий». І немає того, хто допоміг би відокремленню лібідо та реінвестуванню іншого об'єкта, відокремленню від бажання матері. Інший не може з'явитися, інший у сенсі «більше-ніж-мати», як писала Ю. Крістева, здатний розчинити утримувану всередині матір, наділити даром нового життя. Фаусті не зустрівся той, хто виконав би роль «Речі» і «Об'єкта» й вивів із ув'язнення, змусив її інвестувати свій аутоеротизм у насолоду іншим (окремим, символічним, фалічним) (Kristeva, 1987: 87–88).

Історія Фаусти, як і доля її потягів, знаходить новий вектор, коли вона приходить на роботу в «будинок нагорі» до сеньйори Аїди. Їхнє знайомство відбулося у спальні господині, коли та вішала на стіну родинні портрети. Нашу увагу звертають на портретне фото якогось чоловіка у військовій формі, який міг бути батьком або чоловіком сеньйори і, крім того, учасником однієї з ворогуючих сторін воєнного конфлікту.

Ми бачимо застиглу з дрилем у руках Фаусту, яка дивиться на своє відображення на скляній поверхні портрета. Раптом дівчину змудило, і вона тікає. Дівчина з дрилем у руках, сама дріль по собі, чоловік у військовій формі – все це ніби повернуло її до фан-

тазій-спогадів про жахливу садистичну сцену, жертвою та «свідком» якої вона була. Далі одна за одною йдуть симптоматичні дії: спочатку дівчина намагається зняти тривогу за допомогою пісні: «Співатимемо красиві пісні, щоб приховати свій страх. Вдамо, що все гаразд». Але цей ритуал не допомагає, і вона переходить до наступної дії: Фауста манікюрними ножицями обрізає паростки картоплини, які, як говорив лікар, стирчать із вагіни.

Здається, картоплина зовсім не завдавала незручностей дівчині. Її могли турбувати слабкість, запаморочення та носові кровотечі, лякали спілкування з чоловіками і прогулянки без супроводу, але не картоплина у вагіні. Адже це не просто картоплина. Вона не щось окреме і чуже, і навіть не затичка, як вважала сама Фауста. Вона є те, довкола чого структурувався суб'єкт, його фантазм та подальша доля. Частина історії, частина «Я». Картоплина надінвестована і переповнена сенсами. Це «мертва» мати – проковтнута, інкорпорована, з якою Фауста ідентифікувалася; це проковтнутий «мертвий член» чоловіка матері, батька Фаusti; це вона сама, та «ненароджена дочка, яку вони не пожаліли» і яка «бачити могла їх із утроби». Картоплина як захист від божевілля.

«Мати через молоко заразила її страхом, про таких говорять, що вони вигодовані молоком скорботи, і що душа їхня від страху сховалась у землі». Як статися могло таке «зараження»? Колективну віру в «зараження» молоком скорботи ми можемо помислити через ідентифікацію зі словами, з бажанням матері, про яку пише Ж. Морель (Morel, 2019). Вона звертає увагу, що, на відміну від первинних фантазій Фрейда, які є «філогенетичною спадщиною» людства, фундаментальний фантазм Лакана – суттєво інше. Це унікальна формула, артикульована в реченні або слові, яка діє як постійний детермінант у житті суб'єкта, його унікальний закон бажання, який становить код долі. Це речення або фраза можуть бути, наприклад, словами матері, які дитина повторює у певному вчинку, неначе закон. Мати Фаusti постійно наспівувала одну й ту саму пісню, згадуючи, як вона благала вбити й закопати себе разом із чоловіком, бо «не хотіла більше жити на цьому світі». Розгляда-

ючи і порівнюючи два свої клінічні випадки, Ж. Морель (Morel, 2019: 13–15; 43–49) робить висновок, що висловлювання може бути «загадкою», якщо воно у формі «напівсказаного», і потребує перетворення на твердження, або ж це може бути цитата – готове твердження, яке відсилає нас до ім'я свого автора. Напівсказане і загадкове викликає у суб'єкта запитання і спонукає до пошуку відповіді, він вдається до інтерпретацій, які можуть становити його фундаментальний фантазм, який впишеться в поведінку і навіть сформує життя.

Фауста втілила у своєму симптомі смертельне бажання матері, яка благала вбити її і закопати разом з її Хосефо: «Я не хотіла більше жити на цьому світі». Дочка ідентифікувалася із «заразними» словами матері, ставши її бажанням, позначником, що втілюється в реальному тією фатальною фразою (Morel, 2019: 15).

Фільм Клаудії Льюїси вражає глибиною символізму. В кожному кадрі, немов у сновидінні, нам з'являються образи, які наштотують на думки про утробу матері з мертвою дитиною, дитину, яка живцем похована, і дитину, яка все одно жива, земля її не поглинула, і життя усе-таки можливе. Кожна така зустріч нагадує про травматичний досвід і смерть, але також запрошує до життя, змушує Фаусту замислитись і пропонує вибирати жити. Ось, до прикладу, ми бачимо Фаусту в ритуальному бюро. Її погляд, як і наш з вами, прикутий до ніг дитини, яка незворушно лежить на підлозі біля труни. Перша думка «Він мертвий?», але зненацька хлопчик підводиться і грається – неначе оживає. В іншому епізоді Фауста схвильована: вона бачить викопану у дворі яму, таку, в яку зазвичай опускають труну. Дівчина біжить до неї, напевне, в очікуванні побачити там тіло мертвої матері, яку дядько збирається поховати, але натомість вона знаходить там живих дітей, які радіють і сміються, борсаючись у воді, – поховальна яма виявилася наповненим водою басейном. Пізніше ми в маєтку, що на горі: сеньйора Аїда поливає сад і випадково знаходить на своїй клумбі ляльку: «Це лялька, якою я гралась в дитинстві, – звертається вона до Фаusti. – Мені говорили, якщо її закопати,

вона вже ніколи не знайдеться, тому що земля її проковтне». Але лялька знайшлась.

Сепарація бере свій початок у скорботі. Але у Фаусти скорбота неможлива. Втрата не стається, бо «проковтнута» мати, яка не помирає, тримає в полоні; дезінвестиція дитини матір'ю залишила «психічну діру», яка заповнюється реінвестиціями деструктивного характеру (Green, 2018).

Фауста з'явилася на світ з утроби вже «неживої» матері – вбитої горем, яка психічно покинула немовля і вирушила (залишаючись вірною своєму чоловіку) в «могилу» за батьком дівчини. Тіло Фаусти як склеп, що зберігає у собі мертвих батьків. Сама Фауста народилася «неживою», оскільки була позбавлена материнських інвестицій ще до своєї появи – «мертва мати» не стала джерелом нарцисизму новонародженого, який виявився давно покинутим.

«Не маючи можливості усунути мертвого і рішуче визнати: «його більше немає», скорботний стає мертвим для себе самого» (Török, 1968: 111).

Садівник Ное на тлі закутків, тіла покійної матері, яке розкладається, холодної і жадібною господині, брудних помислів чоловіків стає чимось зовсім іншим. Справді безпечним та заспокійливим, живим, тим, хто не руйнує, а вирощує та дає надію. Це живий ідеальний батько, якого не було, той, хто може вказати інший шлях. Той відсутній третій агент у життєво потрібній операції. Той, хто може бути об'єктом перенесення і, зрештою, «подарувати» те, що не подарувала мати: дитину, нове життя.

Надією на нове життя стають перли. Сеньйора Аїда пообіцяла Фаусті дорогоцінні намистини в обмін на пісні. Перли в обмін на зморщену картоплину. У Стародавній Греції вважалося, що перли належали богині кохання Афродіті як символ невинності, чистоти, незайманості та жіночого скарбу.

Але господиня обдурила Фаусту, не заплативши нічого, просто викинувши її з машини посеред галасливого нічного міста.

Одного разу вночі, після весілля сестри, коли Фауста заснула, її дядько підійшов ззаду і закрив рукою їй рот і ніс так, що вона не могла дихати. «Бачиш, як хочеш жити! Хочеш,

але боїшся. Так живи, живи, Фаусто!» – він залився сльозами, а налякана дівчина втекла геть, у будинок на горі, щоб забрати те, що належить їй, те, що було відібрано колись: чистоту, невинність, жіночий скарб – перли; і перли, які зрештою стануть платою за поховання покійної матері.

Садівник знайшов її непритомною на вулиці, з перлинами в кулаку. «Нехай її витягнуть звідти!» – благала дівчина садівника. Ное відніс Фаусту до лікарні, де їй зробили операцію та витягли картоплину. Завдяки появі «батька», «мертву матір» вдається «витягти», сепарація стає можливою.

Фаусті нарешті вдається поховати свою померлу і «мертву матір». Наприкінці фільму ми бачимо білу квітку в горщику – подарунок від садівника, і ледь вловиму посмішку Фаусти, яка вдихує її аромат. Живе приходить на місце нарешті втраченого. Квітка як символ дару від батька, продовження життя, живого об'єкта (замість мертвої картоплини).

**Невдача інтросекції.** В представленому сюжеті фільму ми спостерігаємо невдачу материнського об'єкта, пов'язану з трагедією минулих днів і яка характеризується патологічною скорботою. Депресію матері слід розглядати як фактор ризику, яка може посилюватися, якщо мати не знаходить підтримки у власних об'єктів, як внутрішніх, так і зовнішніх: чоловіка й батька дитини, своїх батьків через конфлікт, розлуку або їхню загибель. Крім того, неабиякий вплив мають драматичні перинатальні обставини, як-от згвалтування. Сліди цього минулого досвіду вторгаються у симбіотичний світ ранніх стосунків матері й дитини, створюючи перешкоди початковій стадії інтросекції.

Несподівана зустріч смерті й народження в історії сім'ї зміцнює нарцисичну організацію в її родинних зв'язках. Надмірний катексис такої зустрічі матір'ю і дитиною є вираженням потреби захиститися від жаху, який бажають залишити неусвідомленим, контролюючи його за допомогою фантазій і думок. Фауста, яка народжена в траурі, втілює його неможливість в обох, роблячи присутніми померлих, немов тінь їхня впала на дитину, як слушно зазначають Ciccone & Lhopital (2022), перефразувачи Фрейда (1917).

Смерть і поховання посідають центральне місце в житті дівчини, відколи вона народилася. Можемо уявити, як страждання матері, викликане жахливою подією, спонукають дитину всіма силами подолати його вплив і керувати почуттям провини, вдаючись до конструювання фантазії поглинання, вбирання у себе проєкційованих матір'ю об'єктів і пов'язаних з ними бажань. Фауста, ототожнена з померлими й могилою, з цього місця бере участь у повторенні, проковтнувши все немислиме і нерепрезентоване.

Характерною рисою будь-якого депресивного досвіду, говорить П'єра Оланьє (Aulagnier, 1985), є відсутність бонусу задоволення, який мав би бути присутнім у взаємодії поглядів, думок і доторків. Ця відсутність спільного використання еrogenного задоволення, на яку реагують діти, має деструктивні наслідки для зароджуваної психіки, яка так потребує відчутти власне задоволення у досвіді спільного, взаємного. Саме засвоєння цього «досвіду єднання» («experience of togetherness»), як висловилося Марта Гарріс (Martha Harris, 2018), дає змогу протистояти розриву, спричиненого відсутністю.

Все, що залишається дитині від матері, поглинутої скорботою, – це формальне піклування, де присутній лиш «соматичний холдинг, тоді як психічний холдинг атрофується» (Carel, 1981: 131).

Дідьє Анзьє (Anzieu, 1987) описав материнське імаго подібне до «мертвої матері» Андре Гріна, однак психічна відсутність у цьому випадку походить не від депресії матері, а від її апатичності, байдужості, нечутливості до відчуттів, очікувань і потреб дитини в проявах прив'язаності. Оскільки мати холодна, відсторонена і відштовхуюча, то будь-яка спроба дитини розбудити її чи оживити зазнає невдачі. У всіх своїх пацієнтів, які страждали від «болю самотності» Анзьє виявляв не імаго мертвої матері, а радше «смерть у подобі матері, від якої походить знищення, а не життя» (Anzieu, 1987: 125).

Характер первинних стосунків є основоположним для розвитку дитини. Пов'язані з матір'ю переживання поступово інтерналізуються, утворюючи ядро потягів, бажань

і всіх майбутніх зв'язків. У випадку нашої героїні трагічна подія в житті матері заважає відбутися зустрічі немовляти з «живою» матір'ю та встановити вітальний зв'язок між ними; можна уявити, як мати зустрічає появу своєї дитини: відсторонено, байдуже, у скорботі, своєю піснею запрошуючи не до життя, а до смерті. Для обох жінок травматична подія не перетворюється на минуле, вона присутня у пісні «померлої» ще до народження дитини матері.

Ідентифікація – важливий механізм розвитку і захисту: дитина ототожнює себе з об'єктом і бере від нього все хороше, щоб вижити. В праці «Скорбота і меланхолія» Фройд (1917) підкреслював, що характер стосунків з втраченим об'єктом визначають, настане слідом за втратою звичайна скорбота або ж меланхолія. Там, де в психічному функціонуванні переважають амбівалентність або ворожість щодо втраченого об'єкта, робота горя буде утрудненою і настане меланхолічний стан. Зруйнований депресією материнський об'єкт змушує Фаусту вдатися до ідентифікації руйнівного типу: вона ніби перейняла форму і природу об'єкта, який змусив її страждати – своєї матері, що своєю чергою підриває і її здатність мислити символічно (переживати цей досвід, відрізнити його від реальної дійсності, адже за сюжетом фільму в місті давно немає бойових дій); трагедія продовжує своє існування у свідомості дівчини і буквально вторгається в тіло у вигляді картоплини. Втрата не оплакується і не приймається.

Траур Фаусти очевидно патологічний, ми бачимо, як заперечується реальність окремої частини Я, а отже, не втрачена, не стала внутрішньою репрезентацією, натомість – конкретним об'єктом. Дівчина настільки злита з нею, що перетворилася на могилу, виконуючи у такий спосіб материнське бажання. Вросла картоплина, як символ інкорпорованого материнського об'єкта, буквально стає фізичною частиною Фаусти. До того ж інкорпорований об'єкт зруйнований жорстоким досвідом матері, тому він стає ворожим і не здатним виконати життєво необхідні дитині функції контейнера.



Зустріч із зовнішнім об'єктом залишає відбитки цього досвіду в психічному апараті. Та ці відбитки не є фіксованими чи інертними, вони здатні до активації, зміни, викривлення тощо (Грін, 2020: 108) саме через встановлення зв'язку із зовнішнім об'єктом, через його присутність-відсутність. І в такому складному процесі взаємодії проєкція та інтроєкція схожі на «психічне дихання», як зауважила Флоранс Гіньяр (Bégoïn-Guignard, 1985), які є фундаментальними для конституювання психічного апарату і його подальшого функціонування. Інтроєкція полягає в інтерналізації – розміщенні об'єкта і досвіду зв'язку з ним у психічному, що своєю чергою має ідентифікаційний ефект. Наслідком цих процесів є залишення об'єкта; сам процес інтроєкції можливий тому, що об'єкт втрачається і вже втрачений встановлюється в психічному. Тому інтроєкційований об'єкт є плодом і ефектом інтеграційного (інтроєктивного) ідентифікаційного процесу, котрий живить і насичує Я.

У випадку Фаусти має місце інкорпорація материнського об'єкта, як ефект відчужувального (проєктивного) ідентифікаційного процесу: втрачено не об'єкт, а саме Я. Злиття з материнським об'єктом перешкоджає скорботній роботі і привласненню відчуття втрати, тому сепарація неможлива. Тут ми радше маємо справу з невдачею інтроєкції, ніж з істинною інтроєкцією (Ciccone & Lhopital, 2022: 27). Фауста повністю проживає і відчуває все те, що відчуває мати, ніби вона сама і є мати, але переживання такі неможливо осмислити і контейнерувати, вони незбагненні і нерепрезентовні.

Замість мислення – нарцисична ідентифікація. Дівчині не вдається ментально уявити події, не перебуваючи в них. Воєнно-бойові дії давно припинилися в місті, але люди, яких зустрічає Фауста, викликають емоційні і фізіологічні реакції, сигналізуючи про те, що події минулого досі присутні в теперішнім. Аналізувати і розмірковувати про події в минулому неможливо для неї, а це означає, що неможливо також опрацювати – час неначе застиг, психічний розвиток тут неможливий (Levy & Lemma, 2012).

Травматична подія не існує об'єктивно в чистій формі. Це не просто зовнішній

досвід, а зустріч із внутрішнім фантазматичним світом суб'єкта. Коли подія має катастрофічний характер і затоплює Я, то оживають найдужче ворожі й деструктивні аспекти внутрішніх стосунків, і тоді цей досвід стає специфічним і особистим для певної людини (Levy & Lemma, 2012). Можна припустити, що жахлива подія в житті сім'ї Фаусти стає травматичною, оскільки буквально зіштовхує жінок з реалізацією фантазму: матір – з канібалістичним (проковтнутий член чоловіка), дочку – з фантазмом злиття (здійснення материнського бажання «бути живцем похованою»).

**Висновок.** У складних відносинах внутрішнього й зовнішнього світу фундаментальну роль відіграють ранні процеси: механізми інтроєкції-проєкції, фантазійна активність дитини, що розгортаються навколо стосунків з первинним об'єктом, і потягів, пов'язаних з ним. Інтроєкція є важливою для збагачення і розвитку Я, можливостей у низці наступних ідентифікацій і загалом душевного життя дитини, її здатності до нормальної роботи горя. Невдача інтроєкції через травматичні події і патологію материнського об'єкта робить суб'єкта заручником руйнівної роботи негативу, суттєво гальмуючи або навіть унеможлиблюючи звичайний процес скорботи, який перетворюється на всеприсутнє страждання і психічний біль.

Депресію матері слід розглядати як фактор ризику, яка може посилюватися, якщо мати не знаходить підтримки у власних об'єктів, як внутрішніх, так і зовнішніх, а в нашому випадку, за сюжетом фільму, чоловіка і батька дитини вбили. Крім того, неабиякий вплив мають трагічні перинатальні обставини, як-от згвалтування. Сліди цього минулого досвіду вторгаються у симбіотичний світ ранніх стосунків матері й дитини, створюючи перешкоди початковій стадії інтроєкції. Фауста, рятуєчись від загрози знищення, вдається до інкорпорації, залишаючи травму та об'єкт своїх потягів нерозрізненими, невідокремленими від власного Я, що призводить до психічної стагнації і занурення у скорботу, позбавляє здатності до символічного мислення.

Материнський об'єкт, пошкоджений депресією, втративши свої вітальні функ-

ції, загрожує формуванню в дитини відчуття безперервності буття, що ставить під загрозу саме існування її Я. Відсутнє ритмічне чергування присутності-відсутності матері, яке є структурним чинником у розвитку мислення, натомість – тотальна присутність зруйнованого об'єкта, і замість емоційного співналаштування – затоплення материнським стражданням. Контейнер не мати, а дитина, а радше могила для мерт-

вих і неоплаканих. Мати в глибокій скорботі не здатна заразити дитину бажанням до життя. Це приклад невдачі роботи негативу, в тому сенсі, що не вдається негативувати об'єкт і перетворити інстинктивні спонукання на їх репрезентації та фантазії бажання; інкорпорації об'єкта не є логічною передумовою інтроєкції потягу, а його невдачею, що негативує Я: тінь об'єкта падає на Я.

#### Список літератури:

- Abraham, K. (1994). A short study of the development of the libido, viewed in the light of mental disorders (abridged). *Essential papers on object loss*, 72–93.
- Abraham, N., Torok, M. (1972). Mourning or melancholia: Introjection versus incorporation. In Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Volume 1 (Vol. 1). University of Chicago Press (pp. 125–138).
- Anzieu, D. (1987). Antinomies de la solitude. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 123–127.
- Aulagnier, P. (1985). Quelqu'un a tué quelque chose. *Topique Revue Freudienne*, 35(36), 265–295.
- Bégoïn-Guignard, F. (1985). Limites et lieux de la psychose et de l'interprétation. Essai sur l'identification projective. *Topique*, 35, 36, 173–184.
- Carel, A. (1981). Processus psychotiques chez le nourrisson. Resnik et al., *Autismo infantile e Educazione*, Rome, Ministero delle pubblica istruzione, Istituto della enciclopedia italiana, 117–138.
- Ciccone, A., & Lhopital, M. (2022). *Birth to psychic life*. Routledge.
- Ferenczi, S. (1952). Introjection and transference. In *First contributions to psycho-analysis* (pp. 35–93).
- Freud, S. (1915a). Instincts and Their Vicissitudes. *S.E.* 14. London.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. *S.E.* 14. London.
- Freud, S. (1921). Group Psychology and the Analysis of the Ego. *S.E.* 18. London.
- Freud, S. (1923). The Ego and the Id. *S.E.* 19. London.
- Freud, S. (1925b). Negation. *S.E.* 19. London.
- Green, A. (2018). The dead mother complex 1. In *Parent-Infant Psychodynamics* (pp. 162–174). Routledge.
- Harris, M. (2018). The Tavistock training and philosophy. In *Child Psychotherapist and Problems of Young People* (pp. 291–314). Routledge.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Éditions Gallimard.
- Levy, S., & Lemma, A. (2012). *The perversion of loss: Psychoanalytic perspectives on trauma*. Routledge.
- Morel, G. (2018). *The law of the mother: An essay on the sexual sinthome*. Routledge.
- Torok, M. (1968). The illness of mourning and the fantasy of the exquisite corpse. In Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Volume 1 (Vol. 1). University of Chicago Press. (pp. 107–138).
- Rosenberg, B. (2015). *Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie*. Puf.
- Грін, А (2020). *Робота негативу*. Київ. Вид. Ростислава Бурлаки.
- Фройд З. (2019). *Тлумачення снів*. Харків. Фоліо.

**Анотація.** Аналізуючи досвід головної героїні фільму «Молоко скорботи», автор статті ілюструє феномен невдачі інтроєкції в ранніх стосунках матері й дитини. Автор пропонує розглянути різні психоаналітичні підходи до розуміння механізмів патологічної скорботи, зокрема, в роботах З. Фрейда, К. Абрагама, М. Торок і А. Гріна щодо роботи негативу в меланхолії. Використовуючи класичні і сучасні теоретичні концепції, автор досліджує, як сімейна трагедія і депресія матері можуть стати на заваді нормальній роботі скорботи і, як наслідок, логічному переходу від інкорпорації до інтроєкції, гальмуючи психічний розвиток дитини. «Молоко скорботи» – перуанське повір'я про передання травми від матері до дитини. Це феномен «зараження» болем і страхом через інкорпорацію. Діти скорботи не відчують радості, а траур стає невід'ємною частиною їхньої особистості. У статті приділяється увага різниці між інтроєкцією як процесом та інкорпорацією як фантазією, де інтроєкція стосується не об'єкта, а радше потягів та їхньої долі, метою та посередником яких є об'єкт. Інтроєкція потягів веде до розширення

і збагачення Я, однак вона неможлива, якщо материнський об'єкт пошкоджений депресією, перестає бути доступним, чутливим, пластичним, незнищеним, втрачає здатність до емоційного налаштування з дитиною, перероблення дитячих проєкції і символізації. Саме постійність матері в інвестуванні дитини лібідо дозволить перейти до виміру слів, які зможуть замінити її присутність і викликати нові інтроєкції. В полі спільної психічної реальності відбувається взаємний вплив: будуючи зв'язки один з одним, ми привносимо в них свої несвідомі бажання, ідентифікуємося один з одним через спільні об'єкти, ідеали, уявлення. У такому складному процесі взаємодії проєкцію та інтроєкцію можна порівняти з життєво важливим фізіологічним процесом вдиху й видиху – він є фундаментальними для конституювання психічного апарату і його подальшого функціонування.

**Ключові слова:** скорбота, інтроєкція, інкорпорація, передання травми, робота негативу, невдача інтроєкції.

**Abstract.** Analyzing the experience of the main character of the film “Milk of Sorrow”, the author of the article illustrates the phenomenon of introjective failure in the early relationship between mother and child. The author suggests considering various psychoanalytical approaches to understanding the mechanisms of pathological mourning, in particular, in the papers of S. Freud, K. Abraham, M. Torok and A. Green regarding the work of negativity in melancholia. Using classical and modern theoretical concepts, the author explores how family tragedy and maternal depression can interfere with the normal work of mourning and, as a consequence, the logical transition from incorporation to introjection, inhibiting the child’s mental development. “Milk of Sorrow” is a Peruvian belief about the transmission of trauma from mother to child. This is the phenomenon of “contagion” with pain and fear through incorporation. Children of mourning no longer experience joy, and mourning becomes an integral part of their personality. The article draws attention to the difference between introjection as a process and incorporation as a phantasy, where introjection is not about an object but rather about drives and vicissitudes, whose goal and mediator is the object. The introjection of drives leads to the extension and enrichment of the ego. However, it is impossible because the mothering object is damaged by depression and ceases to be accessible, sensitive, pliable, and indestructible, it loses the capacity for emotional attunement with the baby and loses the ability to process projections and symbolize. Only the mother’s constancy in investing the child’s libido will make it possible to move on to the verbal dimension, which will help replace the mother’s presence and cause subsequent introjections. In the common psychic space, mutual influence occurs: by establishing connections with each other, we bring our unconscious phantasies into them, and we identify with each other through common objects, ideals, and representations. In such a complex process of interaction, projection, and introjection can be compared to the vital physiological process of inhalation and exhalation, which is fundamental for the constitution of the mental apparatus and its further functioning.

**Key words:** mourning, introjection, incorporation, transmission of trauma, work of negativity, introjection failure.