

## ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В СЕМЕЙНОЙ ФОТОГРАФИИ

Д. В. Чирва\*

В Евангелии от Матфея встречается одно глубокое и, одновременно, обыденное наблюдение, связанное с отношением людей в семье: «И когда окончил притчи, пошел оттуда. И, придя в отечество Свое, учил их в синагоге их, так что они изумлялись и говорили: откуда у Него такая премудрость и силы? Не плотников ли Он сын? не Его ли Мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон, и Иуда? И сестры Его не все ли между нами? откуда же у Него все это? И соблазнялись о Нем. Иисус же сказал им: не бывает пророков без чести, разве только в отечестве своем и в доме своем. И не совершил там многих чудес по неверию их».<sup>1</sup> Здесь рассказывается о том, как родственники, знающие Иисуса с детства, видевшие, как он рос, не могут поверить в его способность творить чудеса.

То, о чем говорится в этом отрывке из Евангелия от Матфея, известно каждому по опыту. Люди часто не замечают изменений, происходящих с их родными и близкими. Для родителей их дети, независимо от возраста, всегда остаются детьми, а значит — недостаточно опытными, нуждающимися в опеке, в совете; для супругов впечатления первых лет совместной жизни зачастую определяют все последующие. В этом постоянстве, неизменности представлений членов семьи друг о друге таится угроза утраты истории и перспективы изменений каждого из них в отдельности.

Но нарратив, обращенный к самому рассказчику, содержит в себе еще один скрытый подвох: рассказывая о себе, начинаешь говорить о своих родителях, братьях, сестрах. Сложно говорить о себе напрямую, о своем месте в семье как социальном институте. При обращении к другим аспектам индивидуальной истории, связанным с такими социальными институтами, как школа, университет, место

---

\*Чирва Дарья Викторовна, студентка 5 курса факультета философии и политологии СПбГУ.

<sup>1</sup>Библия. М., 2002. С. 14.

работы, происходит обратное: наконец-то начинаешь говорить только о себе. Однако стоит прислушаться к тому, о чем и как говоришь, и становится ясным, что рассказ неизбежно приобретает обезличенный характер. Пойманному в ловушку институционализированных дискурсов, одинаковых для каждого, человеку так и не удастся ничего сказать о себе по-настоящему.

В неудачных попытках артикулировать индивидуальную историю субъект речи ускользает от самого себя. Это справедливо и для памяти. Объективировать свое существование сложно даже в воспоминаниях — помнишь, что и как говорят другие, помнишь, как к тебе обращалась и обращается мама и, чаще всего, не помнишь свои ответы на ее вопросы. В памяти человека о самом себе есть лишь световые пятна, смутные детские воспоминания.

Семья — это определенный уклад, в котором и происходит становление индивида. Значение семейных воспоминаний для жизни человека впервые начал описывать психоанализ З. Фрейда, уделяя особое внимание фигурам матери, отца, братьев и сестер человека и их роли в формировании неврозов. Самой сложной и все еще только становящейся областью психотерапии остается семейная психотерапия. Свой опыт вступления в порядок человеческих взаимоотношений человек получает в семье, вначале только наблюдая за старшими, затем начиная принимать свое участие в коммуникации. Семья не только создает атмосферу тепла, в которой ребенок становится личностью, но также является тем клубком противоречий и конфликтов, для разрешения которых порой не хватает человеческой жизни. Тогда бремя проблем переносится на следующие поколения рода.

Как, учитывая всю сложность семьи как системы, сталкиваясь с ускользанием индивидуальной истории в нарративе, все же суметь выделить отдельного человека и попытаться определить его место в целом и совокупность тех проблем, с которыми сталкивается именно он? Ответ на эти вопросы можно получить, если обратиться к изучению идентификаций, осуществляемых в ходе становления человека. Как известно, важнейшие из них осуществляются еще до пяти лет, то есть до завершения стадии Эдипа.

Интерес к семейным проблемам растет вместе с осознанием того, что проблемы отдельного человека во многом связаны с тем семей-

ным укладом, в котором он вырос. Однако семья остается наиболее сложным объектом изучения, так как в семейных конфликтах каждый по-своему прав: решая проблемы одного человека, сталкиваешься с интересами остальных членов семьи, затрагиваешь целое, нарушая баланс, существующий даже в такой дисгармоничной системе как проблемная семья.

Именно Ж. Лакан, Д. Винникотт, Х. Кохут и их последователи впервые осуществили концептуальный анализ той особой роли, которую играет зеркальная функция в идентификационных процессах, происходящих в человеческой душе.

Так, например, в психоанализе Лакана истоком человеческой личности считается встреча ребенка со своим изображением в зеркале.<sup>2</sup> Это предвещает возможность ребенка активно осваивать символическое пространство языка его родителей. Ему необходимо стать целостным существом, прежде чем он обретет способность высказывать себя, быть субъектом речи и заявлять о своих желаниях. Собираение тела, преодоление фрагментарного ощущения себя, которое ребенок уже получил, осваивая окружающую среду с самых первых дней жизни, происходит в тот момент, когда он, замороженный своим отражением, получает целостный образ себя. Отныне именно с этим увиденным образом он и будет соотносить свои действия. Совершенство зеркального облика предвосхищает реальные телесные возможности ребенка, и таким образом задается перспектива движения на слияние с этим образом — окончательное обретение себя в модусе совершенного существа. Зеркальное Я — это исходная точка формирования самости. Этот идеальный образ себя как целостного существа определяет процесс формирования самости, умственное развитие человека.

С точки зрения Винникота, зеркальный путь идентификации предопределяется отношениями ребенка с матерью или другим человеком, исполняющим ее функции по уходу за ним.<sup>3</sup> Ухаживание за новорожденным или грудничком — это всегда установление контакта с ним. Однако в ходе коммуникации на столь ранних этапах развития ребенок еще не различает себя в окружающей среде, особенно если

<sup>2</sup>Лакан Ж. Стадия зеркала // <http://evrika.tsi.lv/index.php?name=texts&file=show&f=379>

<sup>3</sup>Винникотт Д. Игра и реальность. М., 2002, гл. 9.

на его потребности отвечают своевременно. В таком случае видимое им не считается чужим — эта граница еще не проведена. Выражение лица матери он принимает за свое отражение. Лицо матери — это как бы зеркало, в которое он смотрится. Однако формирование этого первоначального образа себя, которое происходит еще до становления. Это возможно только в случае, если мать действительно реагирует на изменения в поведении ребенка, на движения мимики его лица. В противном случае апперцепция собственного облика ребенка затрудняется и либо ее источником становятся не визуальные ощущения, либо ребенок, взрослея, вынужден компенсировать эту нехватку иными способами, ища то лицо, которое позволит ему узнать в нем себя.

*Таким образом, отправной точкой для становления самости и ее идентификационных процессов служит видимый ребенком визуальный образ, что и позволяет обратиться к семейной фотографии как предмету анализа семейных идентификаций.*<sup>4</sup> Семейный альбом — собрание изображений представителей одного рода. И если обращение к индивидуальной истории через нарратив заходит в тупик, потому что при этом происходит произвольный переход к историям людей, окружающих интересующего нас человека, то фотография выступает как средство остановить это ускользание. На семейных фотографиях можно увидеть особенности внешнего облика члена семьи в их генезисе и развитии.

Направление идентификаций ребенка задается тем, что о его сходстве с кем-либо из родственников говорят практически с самого рождения. Важность отношений сходств и различий для семейного дискурса, как известно, была тонко подмечена Л. Витгенштейном, использовавшим выражение «семейные сходства» для анализа сущности языка. Примечательно и то, что Л. Витгенштейн в свою очередь заимствовал этот термин из области фотографии. В конце XIX века английский антрополог, психолог Ф. Гальтон изобрел технику так называемого обобщенного портрета. Она заключается в простом совмещении фотографий нескольких людей (это можно сде-

---

<sup>4</sup>За последнее время феномен фотографии стал предметом внимания большого числа публикаций. Среди работ В. Л. Круткина, А. Пашис, В. В. Савчука, А. Фоменко, наиболее важной для анализа идентификации является «Зеркало с памятью» В. В. Нурковой.

лать, сняв ряд лиц на один и тот же негатив, или же наложив друг на друга несколько негативов при печати). Эта идея была подхвачена фотографами, и вскоре семьи стали заказывать такие «портреты». В результате получалось одно лицо, обладающее чертами всех членов семьи — лицо как воплощенное семейное сходство.

Семейная фотография становится средством анализа идентификаций, при условии, что на нее смотрит не *spectator* вообще, а член семьи.<sup>5</sup> Он всматривается в фотографию не из праздного любопытства, не из стремления к эстетическому удовольствию, а в поисках своих собственных истоков, основ своей неповторимой индивидуальной истории. В противном случае фотография не имеет для него никакой ценности, так как она не находит в нем адресата послания, заключенного в ней.

Лица родных на семейных фотографиях, обладая визуальным характером, приобретают решающее значение для анализа идентификационных процессов. В качестве инструмента такого анализа может быть использована техника *memoir work*, разработанная группой немецких феминисток для анализа нарративов женщин при рассказе о себе и примененная мной в новом контексте.<sup>6</sup>

Эта техника позволяет заключить в скобки социально принятые формы восприятия. Они служат помехой для непосредственного обращения к фотоизображению, так как не позволяют составить даже простейшее описание его, сразу же навязывая интерпретацию и ограничивая тем самым как память, так и воображение человека. Социальные клише восприятия отстраняют *spectator* от изображения, не позволяя осуществить только ему присущий способ прочтения данной конкретной фотографии. Однако заключение в скобки клише не значит их исключения из внимания. Наоборот, метод *memoir work* позволяет обнаружить их действительный смысл, скрываемое ими, то, каким воспоминаниям или фантазмам не дают проявиться. Преобразованный для работы с фотографией метод *memoir work* можно назвать техникой пристального взгляда, целью которой является со-

---

<sup>5</sup>*Spectator* — термин, используемый Р. Бартом для обозначения всех тех, «кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах...». *Speculum* — термин, используемый им для обозначения всего того, что изображено на фотографии. См. Барт Р. *Camera Lucida*. М., 1997. С. 19.

<sup>6</sup>Frigga Haug. *Female sexualization*. L., 2000.

здание наиболее полного описания фотографии.<sup>7</sup> Причем в это описание входит не только работа с изображением, но и с тем, что оно порождает в душе *spectator*. Таким образом, техника пристального взгляда дополняется своеобразным прислушиванием. Каким бы странным это слово ни казалось в применении к работе с изображением, оно является наиболее точным. Всматриваясь в фотографию родственника, *spectator* вспоминает отрывки семейного дискурса по поводу этого изображения, изображенного на нем человека или его сходства с родственником с фотографии. И это так же существенно, как и описание самого изображения. Внимание к деталям, обстановке, в которой производилась съемка, ко времени создания фотографии, к месту, занимаемому ей в семейном альбоме позволяют *spectator*у дать свою интерпретацию изображения, попытаться реконструировать возможную интерпретацию человека изображенного на фотографии и сравнить их. Такая работа с изображением позволит выявить отношение не только родственников друг к другу, но и их отношение к различным эпохам, в которых каждый из них жил, а также некоторые социальные характеристики этих эпох.

Самой напряженной частью работы с семейной фотографией является описание лица *spectatum*, так как оно так или иначе связано с его оценкой — невозможно отстраненно работать с лицом, фигурой близкого родственника. Однако включение оценки в само описание является не недостатком метода, напротив — его достоинством. Ведь целью обращения к семейной фотографии как раз и является выявление индивидуальных аспектов ее восприятия *spectator*ом, что и допускает возможность анализа идентификаций личности с ее помощью. К тому же описание особенностей внешнего облика *spectatum* как раз и позволяет появиться в памяти тем отрывкам семейного дискурса, которые имеют отношение к сходству или наоборот различию *spectator*а со *spectatum*ом. Именно в этот момент появляется возможность разделить на слоенные друг на друга мнения окружающих о сходстве двух людей и фантазии самого *spectator*а на эту тему.

Неотъемлемой составляющей техники создания фотографии всегда было позирование. Во время ее становления из-за большой дли-

---

<sup>7</sup>См. статью автора «Семейные сходства в социальном пространстве семейного альбома» // *Vita Cogitans*. № 7. 2008.

тельности выдержки человеку приходилось сохранять неподвижность в течение нескольких минут. Таким образом, сама техника фотографии усиливает аспект позирования. Находясь перед объективом, человек выстраивает свое тело в соответствии с некоторым идеальным образом самого себя. Отсюда та натянутость и кажущаяся сегодня неуместной излишняя торжественность первых фотографий. Фотографирование было целым событием, к нему относились серьезно: для этого вызывали фотографа на дом или всей семьей ездили в фотоателье. Маска гордыни или себялюбия, поджатые губы и другие способы скрыть внутреннее возбуждение часто встречаются у людей на ранних фотографиях. *Srresulum* здесь почти всегда актер. Когда он встает перед объективом, то хочет соответствовать идеальному образу самого себя и делать это достоверно.

Возможно, позирование объясняется не только тем, что портретная фотография долгое время считалась преемницей портретного искусства. Причина позирования может крыться также в страхе перед объективом. Объяснение этого заключено в самом слове «объектив»: значит имеющий объективный взгляд, беспристрастный, показывающий меня таким, какой я есть на самом деле. Ведь портретная фотография в отличие от живописного портрета, — это не метафора меня, а то, кто я есть по существу. Страх разоблачения активизирует *sresulum*, и он принимает позу, надевает маску — хочет, чтобы видели не его, а то, кем он видит себя.

Феномен позирования связан и с тем, что пространство фотографии заполнено Воображаемым. Фантазм *sresulum* проявляется в том, как он смотрит, какова его пластика, какое место он занимает по отношению к другим лицам на фотографии. Современный *sresulum* точно также позирует перед объективом, если знает, что его в данный момент снимают.

Удивительно, что в фотографии, в самом достоверном и непосредственно связанном с действительностью из ряда подражательных искусств, обнаружилось Воображаемое как организующий принцип изображения. На фотографии (особенно ранней) *sresulum* демонстрирует свой воображаемый образ. Однако в этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что появление самости связано с формированием идеального цельного образа себя, в соответствии с которым происходит дальнейшее становление личности. Я — это

изначально только образ себя, причем более совершенный и могущественный, чем реально существующий человек.

Однако и тот, кто смотрит на фотографию, задумывается об изображенном на ней человеке, имеет дело не с действительным человеком (в случае семейной фотографии — родственником), а с образом этого человека, который он, *spectator*, имеет. Таким образом всматривающийся, вслушивающийся в фотографию человек работает со своими воспоминаниями, детскими, юношескими страхами или восторгами, связанными со *speculum* — со своим фантазмом. Работа с фотографией родственника помогает обнаруживать те составные части, из которых составлен этот воображаемый образ. А это в свою очередь помогает решить проблему той консервативности в восприятии членами семьи друг друга, о которой говорилось в начале статьи. В семейной фотографии встречаются воображаемое *spectator* и *speculum*. При этом одно из них, облаченное в визуальную форму изображения, отсылает к другому, активизируя работу памяти.

В анализе семейной фотографии многое дает традиция портрета, которую продолжает искусство фотографии. Долгое время фотография считала себя преемницей живописи и пыталась как можно более точно соответствовать ее идеалам. Только спустя некоторое время фотографы осознали, что по сравнению с художниками они владеют совершенно иными возможностями, которые и представляют наибольшую фотографическую ценность. «Оказалось, — как пишет О. Брик, — что фотография имеет свои возможности и свои формы, ничего общего не имеющие с возможностями и формами изобразительного искусства, и что задача фотографии — осознать эти ей свойственные формы и методы и, развивая их, развивать фотографическое искусство».<sup>8</sup>

Среди художников были и такие, которые учитывали уникальность фотографии и использовали ее в своих целях. К творчеству одного из них, Ф. Бэкона, мое внимание привлек Д. Винникотт, сославшийся на его портреты в своей работе «Игра и реальность».<sup>9</sup> Бэкон — одна из наиболее ярких фигур в живописи Англии XX ве-

<sup>8</sup>Брик О. От картины к фото // Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб, 2007.

<sup>9</sup>Удивительно, когда психоаналитик пишет о художнике не как о пациенте, а с целью прояснения собственной мысли.

ка. Его творчество представляет собой уникальное использование фотографии для решения чисто живописных проблем, центральным моментом которого является идея идентификации.

Он считал фотографию третьим глазом, который схватывает невидимые и непредусмотренные моменты бытия: фотография схватывает утечку, она — объективна. Бэкон предвосхитил понимание природы фотографии, которое Р. Барт высказал в «Camera Lucida». Ноэмой фотографии Барт считал простое «это там было», референцию, апелляцию к реальности прошлого момента.<sup>10</sup> Однако особое отношение фотографии к реальности заключается не только в констатации существования изображенного на ней, но и в том, что она, выхватывая момент реальности, останавливает поток времени, в котором он существует. Увековечивая один миг, фотография тем самым умертвляет его, лишая подвижности.

Действительно фотография схватывает особую черту реальности, как и говорил Бэкон. Она делает доступным видению то, что обычно остается незамеченным для человеческого глаза. Однако для Бэкона самой ценной чертой фотографии было то, что она является омертвляющим изображением. Как известно, он рисовал свои портреты с фотографии — она позволяла ему обходиться с изображенным на ней объектом, как если бы он был мертв. Живое же присутствие человека мешало свободе фантазии Бэкона. Ведь за движением «живого» лица сложно увидеть фантазм, на самом деле им управляющий. Возможно, особый интерес Бэкона к фотографии объясняется тем, что она является точкой встречи двух воображаемых: от того, кто смотрит на нее, и от того, кто смотрит с нее. А видение фантазмов другого человека может о нем сказать гораздо больше, чем любые откровенные, доверительные разговоры. Ведь искаженная человеческая плоть на портретах Бэкона не является абстрактным изображением человеческого вообще — она узнаваема и имеет все черты индивидуальности. Однако фотографии тех, кого он рисовал малодоступны, поэтому имеет смысл говорить о его автопортретах.

Манера живописи Бэкона у многих вызывает неприятие, отторжение, даже отвращение. Искривленное человеческое тело в пятнах крови и грязи, лицо как будто бы в кровоподтеках, неестественность

<sup>10</sup>Барт Р. Camera Lucida. М, 1997. С. 121.

поз, и ощущение запечатленного в картине первобытного ужаса — все это, конечно, не радует глаз. Но ценность этой живописи не в ее красоте. Никто так трепетно и внимательно не изучал человеческую плоть, как Бэкон. Недаром многие из его работ называются «study for/of...». Это английское слово обычно переводится привычными для языка живописи словами этюд, эскиз, набросок. Однако «study» имеет и другие значения: изучение, исследование, научная работа. Действительно, взгляд Бэкона-художника пыливый, напряженный, изучающий — отсюда неестественность поз и форм человеческого тела. Он не стремится иллюстрировать то, что доступно взгляду. Им не движет стремление создать копию и так видимого всеми. В каждом портрете есть то, что видит в этом человеке только он. Такой глубины ему позволяла достичь фотография — в отличие от живой натуры она не меняет свои позы, не прячется от пристального взгляда. В своих портретах и автопортретах он передавал свое особое восприятие выражения человеческого лица.

Когда я встречаюсь с человеческим лицом, то вижу одновременно несколько уровней, которые оно отражает: и лицо как маску, то статичное выражение, которое оно принимает для смотрящего на него; и лицо как глубинное движение тех чувств, которые готовы пробиться сквозь кору маски; и определенное сочетание пропорций и форм — геометрия лица; и определенный свет, исходящий от глаз и лица в целом.

Попытка вместить все это одновременно на полотне неизбежно приводит к дисгармонии форм и красок. Бэкон, по моему мнению, не уродовал человеческое лицо. Он стремился передать движение, зримое в лице. Отсюда это впечатление смятения, отсутствия идейного организующего центра картины. Идеал Бэкона — живопись — перекликается с представлениями античных атомистов Левкиппа и Демокрита о том, как происходят процессы восприятия. Согласно их воззрениям идеи, представления предметов имеют характер отпечатков в душе, которые получают в результате эманации мельчайших частиц из тел окружающего мира. Бэкон как будто бы стремился отразить на полотне эти отпечатки, еще девственные, не подвергнутые обработке разумом, не классифицированные, не структурированные. Что давало возможность Бэкону передавать свое восприятие мира и себя самого таким образом?

Ответ содержится уже в предыдущем рассуждении, правда, он требует объяснения. Бэкон отражал на полотнах процессы восприятия, перцепции. Однако если вспомнить о значении, которое Д. Винникотт придавал процессам апперцепции для формирования первичной идентификации, то становится понятным, что боль и напряжение всматривания в предметы, которые видны на полотнах Бэкона, связаны с неосуществленной апперцепцией себя.

Именно лицо матери в случае нормального эмоционального контакта с ребенком задает ему первичные ориентиры для самовосприятия. С лица матери ребенок считывает информацию о том, как он выглядит и таким образом апперцепирует свой облик. Так создается основа для всех последующих идентификаций. Однако если этого по каким-либо причинам не происходит, то вместо апперцепирования ребенок сразу переходит к перцепции. Он познает мир, не имея четкого представления о том, кто же осуществляет эти процессы перцепции и поэтому постоянно продолжает поиск того лица, которое способно вернуть ему его образ. Мало что известно об отношениях Бэкона с его матерью, однако возможно, в младенчестве ему не удалось совершить апперцепцию, поэтому в своей живописи он компенсировал эту нехватку чрезмерной перцепцией, пристальным всматриванием в окружающую его действительность с одной целью — найти себя.

То, о чем говорит Винникотт не означает, что человек с нарушением апперцепции не способен в жизни узнавать свое отражение в зеркале. Человек с нарушенной апперцепцией способен идентифицировать себя, но этой идентичности не хватает завершенности, уверенности. Именно это и бросается в глаза при взгляде на автопортреты Бэкона. Нарушенные пропорции лица, цветовые пятна вместо обычной игры света и тени, холодные тона красок, создающие впечатление лица, искаженного кровоподтеками, двойной рот, одна из ипостасей которого застыла в ухмылке. Но что поражает больше всего в рассматриваемом автопортрете — это печальные глаза, отчужденный взгляд. Глаза на автопортрете смотрят куда-то в сторону, причем в этом жесте нет усилия воли. Они обращены вбок как бы по привычке, будто человек, которому они принадлежат, не видит себя, не может увидеть себя. Такое лицо выражает тоску по себе самому. Для меня до сих пор остается вопросом, рисовал ли свои

автопортреты Бэкон с фотографии или собственное присутствие не тяготило его в процессе творчества, так как он так и не смог вполне ощутить свое присутствие в собственном теле. Однако сходство автопортретов Бэкона с его фотографиями угадывается, несмотря на все искажения.

Возможно, именно фотографии давали ему ощущение реальности существования собственного облика. Ведь сущностью фотографии является удостоверение того, что изображенное на ней действительно было.

В настоящее время техника фотографирования претерпела изменения. Если на ранних этапах ее развития феномен позирования был ясно виден, то теперь в век доступности техники для масс фотография стала частью быта и приобрела характер непосредственности. Бытовая фотография позволяет увидеть и оценить жизнь в ее богатстве и разнообразии, которое связано не только и не столько с культурой гламура, сколько с рождением, семейными праздниками, проводами в армию и т. д. В результате семейные альбомы утолщаются или переводятся в цифровой формат, существуя на электронных носителях.

Теперь фотографию может сделать каждый, даже ребенок, и запечатлеть на ней все, что угодно. Благодаря этому проявился еще один важный аспект, касающийся существа семейной фотографии. Сам факт того, что в кадре из потока действительности вырывается именно этот, а не другой момент, является чистой случайностью. В *tuche* (*греч.* «случайность») происходит встреча человека с собственной реальностью. Случайность, которой является семейная фотография в современных условиях ее существования, одновременно выступает и как средство удостоверения существования запечатленного на ней. Все остальное (то, что не осталось за рамками кадра) относится к порядку *automaton*, то есть неизбежно повторяющейся однообразной повседневности. Фантазм обеспечивается жизненной силой повторение одного и того же. Это проявляется в неизменности семейных разговоров, семейных ролей, отношений членов семьи друг к другу и семейных драм, потому что они вырастают их одних и тех же конфликтов, привычных для участвующих в них людей. Прервать это однообразное движение, создающее впечатление, что жизнь остановилась, может такая случайность как современная фо-

тография. Ведь обращаясь к ней с техникой пристального взгляда, можно получить доступ к тем фантазмам, что руководят поведением членов семьи, сделать их зримыми. Таким образом фотография становится местом встречи не только воображаемых *spectator* и *spectulata*, но и воображаемого с реальным. Работа по анализу идентификаций в рамках семьи поддерживает уверенность, что история семьи существует в реальности.