

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **РЕЦЕПЦІЇ ПСИХОАНАЛІЗУ В КІНОМИСТЕЦТВІ ТА ТЕОРІЇ
КІНО»**

Виконав: студент 4-го року навчання,
Спеціальності
034 Культурологія

Детюк Іван Сергійович

Керівник Собуцький М. А.
професор, доктор філологічних
наук

Рецензент Ворожейкін Є. П.

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою _____

Секретар ЕЕ

_____ 20____ р.

ЗМІСТ

ВСТУП.	3
РОЗДІЛ І. ВПЛИВ ІДЕЙ ПСИХОАНАЛІЗУ НА ТЕОРІЮ КІНО.	5
І.1 Поява психоаналітичної теорії кіно.	5
І.2 Головні принципи аналізу фільмів з позицій психоаналітичної теорії кіно.	6
РОЗДІЛ ІІ. РЕЦЕПЦІЇ ІДЕЙ ПСИХОАНАЛІЗУ З. ФРОЙДА У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: М. ХАНЕКЕ, Д. ЛІНЧ, А. ГІЧКОК.	12
ІІ. 1 Міхаель Ханеке.	12
ІІ. 2 Девід Лінч.	16
ІІ.3 Альфред Гічкок.	19
РОЗДІЛ ІІІ. РЕЦЕПЦІЇ КОНЦЕПЦІЙ ЛАКАНІВСЬКОГО ПСИХОАНАЛІЗУ У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: А. ТАРКОВСЬКИЙ, Р. СКОТТ ТА С. КУБРИК.	28
ІІІ.1 Андрій Тарковський.	29
ІІІ.2 Рідлі Скотт.	33
ІІІ.3 Стенлі Кубрик.	38
ВИСНОВОК.	43
БІБЛІОГРАФІЯ.	45
ДОДАТКИ.	49

ВСТУП

Актуальність дослідження. Психоеаналіз, як галузь психологічної науки та науково-терапевтичний метод, сформувався в ХІХ ст., і відтоді його ідеї ніколи не покидали інформаційного поля, знаходячи своє відображення у науковій літературі та мистецтві. Так, ми можемо побачити рецепції психоаналітичних концепцій у кіно: зокрема, ідея лібідо постійно проявляється у кінофраншизі «Чужий», авторства Рідлі Скотта, стаючи невід’ємною частиною наративу; тема сновидінь та вільних асоціацій – лейтмотив культового серіалу «Тwin Peaks», створеного режисером Девідом Лінчем та сценаристом Марком Фростом; а поняття несвідомого надзвичайно часто фігурує у фільмах Л. Вісконті, А. Гічкока, І. Бергмана, С. Кубрика. Власне, актуальність цієї роботи полягає в необхідності глибшого аналізу взаємодії психоаналітичних теорій та кіномистецтва, яке є одним з ключових медіумів для відображення та інтерпретації психічних процесів; дослідженні того, як психоаналітична оптика, зокрема концепції Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, вплинули на теорію кіно, надавши нові інструменти для його декодування; розкритті того, як, в свою чергу, самі ідеї психоаналізу проявляються у творах світового кінематографу, що робить дослідження актуальним для сучасного мистецтвознавства, культурології та соціальної психології.

Ступінь наукової розробки. Відштовхуючись від базису психоаналізу у вигляді ідей Фрейда та психоаналітично-семіотичного філософського модусу Лакана загалом, дослідження передусім фокусується на окремих наукових розробках Крістіана Меца, Лаури Малві, Славоя Жижека, Вікі Лібо, Барбари Крід та низки інших дослідників, які заклали теоретичні основи аналізу кіно крізь призму психоаналізу.

Об’єкт дослідження – світовий кінематограф та теорія кіно як культурні феномени, які зазнали впливу з боку психоаналітичних концепцій.

Предмет дослідження – вплив та рецепції ідей психоаналізу у теорії та практиці кіномистецтва, зокрема роль фрейдівських та лаканівських концепцій у формуванні наративів, образів і символіки фільмів.

Мета роботи – дослідити рецепції психоаналізу у кінематографічному дискурсі, представленому у роботі психоаналітичною теорією кіно та власне самим світовим кінематографом, виявивши репрезентації ідей психоаналізу Зигмунда Фрейда у творчості М. Ханеке, Д. Лінча, А. Гічкока; ідей психоаналізу Жака Лакана у фільмах А. Тарковського, Р. Скотта та С. Кубрика.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати вплив ідей психоаналізу на теорію кіно, становлення психоаналітичної теорії кіно.
- Дослідити застосування фрейдівських концепцій (Едіпів комплекс, витіснення, вуаєризм тощо) у фільмах М. Ханеке, Д. Лінча та А. Гічкока.
- Розкрити специфіку використання лаканівських категорій («Річ», триада «Символічне-Уявне-Реальне») у кіно А. Тарковського, Р. Скотта та С. Кубрика.

Методологія дослідження базується на принципах комплексного міждисциплінарного підходу; науково-критичного методу, включає в себе психоаналітичний метод для інтерпретації несвідомих мотивів персонажів та авторського задуму; структурно-семіотичний аналіз для розкриття символіки та аудіовізуальних кодів кіно; порівняльний аналіз для виявлення спільних та відмінних рис у імплементації ідей Фрейда та Лакана різними режисерами; герменевтичний підхід для тлумачення зв'язків між художніми образами та психоаналітичними концепціями.

РОЗДІЛ I. ВПЛИВ ІДЕЙ ПСИХОАНАЛІЗУ НА ТЕОРІЮ КІНО

I.1 Поява психоаналітичної теорії кіно

Психоаналітична теорія кіно, попри свій відносно пізній розвиток, стала одним із найпоширеніших теоретичних підходів до кінознавства сьогодні. Це значною мірою пов'язано з тим, що психоаналіз і кінотехнології зародилися в одну епоху і, по суті, вирости разом. Таким чином, оскільки кіно швидко зосередилося на способах передачі суб'єктивних переживань – психологічних глибин зображуваних персонажів, воно природньо спиралося на найновішу концепцію суб'єктивності, а саме на теорію психоаналізу. Відповідно, багато режисерів XX-го століття спиралися на психоаналітичні концепції, здебільшого запропоновані самим батьком психоаналізу, З. Фройдом, та на науковий доробок Ж. Лакана.

Незважаючи на те, що для багатьох режисерів фільмів початку XX-го століття стає характерним дедалі більше відкрито виражати свої симпатії до психоаналізу, будуючи кінооповідання та мотивацію персонажів на базі концепцій, запропонованих Фройдом, кінознавство по-справжньому почало досліджувати це включення лише у 1960-х і 1970-х роках. Для цього є дві причини: по-перше, тому що кінознавство не існувало як визнана академічна дисципліна приблизно до цього періоду; і по-друге, тому що поява кінознавства як саме академічної дисципліни збіглася з відродженням інтересу до психоаналізу (значною мірою спричиненим інноваційним підходом до цієї теми у Франції). Таким чином, хоча зародження та розвиток раннього кінематографа збіглося з аналогічним процесом для психоаналізу, зародження кінознавства як академічної дисципліни так само збіглося з

відродженням психоаналітичної теорії. Так, якщо вдаватися до метафори родинного зв'язку, кіно та психоаналіз завжди були братами.

I.2 Головні принципи аналізу фільмів з позицій психоаналітичної теорії кіно

Але що таке психоаналітична теорія кіно? Це підхід, який зосереджується на тому, як несвідоме проявляється у кіно загалом та розглядає вплив фройдівських та не тільки концепцій на елементи конкретних фільмів зокрема. І почати варто з того, що в сучасній психоаналітичній теорії кіно існує декілька підходів до аналізу кінофільмів, які досить часто поєднуються критиками для більш повного розуміння такого медіапродукту, яким є кіно. Несвідоме, яке вивчає психоаналітична теорія кіно, було пов'язане передусім з наступними ключовими факторами: персоналією режисера, персонажами фільму, аудиторією фільму та дискурсом даного фільму.

1. Аналіз фільму з точки зору відображення в ньому несвідомих імпульсів режисера

На своїх ранніх стадіях психоаналітична теорія кіно порівнювала фільми з такими проявами несвідомого, як сни, обмовки та невротичні симптоми. Так само, як вони вважаються проявами несвідомого пацієнта, фільми вважалися проявами несвідомого режисера. Цей принцип психоаналітичного погляду на кіно базується на уявленні про те, що головним чинником при створенні медіапродукту є фігура режисера, і кіно слід розуміти, відштовхуючись безпосередньо від його персоналії. Так, несвідомі конфлікти авторів (наприклад, страх смерті у Бергмана) часто маніфестуються через

повторювані образи – як дзеркала, що у його фільмах виступають символом пошуку ідентичності.

Цей тип психоаналітичного розбору кіно цілковито біографічний – він фокусується передусім на впливі реальних подій на особисте та соціальне життя автора, враховує вплив епохи та соціально-культурної ситуації, в якій режисер жив та творив. Відтак, слід розглядати історію життя режисера за аналогією до вивчення історії пацієнта: як несвідоме творця проявляється у кінофільмі, маніфестуючи себе, і саме ця метрика має стати вирішальною для цього підходу до психоаналітичної інтерпретації картини.

2. Аналіз кіно як літератури: акцент на пошуку проявів несвідомого у характерах кіногероїв

Історично психоаналітична критика фільмів розпочалася з аналізу кіно як форми літератури, по аналогії з тим, як Фройд ефективно використав такий підхід у дослідженні п'єс Ібсена. Ібсен ретельно спостерігав за людською природою, а Фрейд був блискучим читачем літературних текстів.

Для цього погляду на застосування теорії психоаналізу у якості інструмента до вивчення кіно фундаментальним стає уявлення про те, що слід зосереджуватися передусім на розгляді дій персонажів певного фільму та аналізувати їхню поведінку та мотивацію, діалоги, намагаючись, якщо користуватися лаканівською термінологією, виявити в них «слід» їхнього несвідомого, бо, згідно з цим поглядом, навіть аналіз дій «нереальних» персонажів відкриває потенціал до виявлення універсальних психічних структур. Так, застосовуючи цей підхід, у фільмі «Вертикальна межа» (реж. Д. Фінчер) конфлікт головного героя з батьком, який і є головним драматичним елементом фільму, може інтерпретуватися крізь призму фройдівської концепції едіпового комплексу, а перверсивні схильності Еріки Когут, головної героїні фільму «Піаністка» (реж. М. Ханеке) можна пояснити

тим, що вони були сформовані внаслідок вирішального впливу на психіку протагоністки психологічного механізму компенсації.

Втім, така оптика, тільки з'явившись, одразу ж була розкритикована скептично налаштованими кінознавцями, які заперечували таку форму аналізу, вказуючи на те, що вигадані персонажі, оскільки вони не є реальними людьми, не мають ні свідомих інтенцій, ні несвідомих імпульсів, про які можна було б говорити, а отже механізм такого аналізу може вводити в оману і приречений на невдачу із самого початку. До того ж, критика цього підходу постулює, що застосовувати виключно принципи літературного аналізу до кіномистецтва недоречно, бо вони ігнорують характерні саме для кіно прийоми та інструментарій, що мають не менше значення – образність, звук, монтаж, власне саму специфіку впливу рухомого зображення на сприйняття глядача. Але психоаналіз кіноперсонажів швидко знаходить кореляцію з наступним етапом розвитку психоаналітичної теорії кіно – аналізом несвідомого у реакції аудиторії, яке проявляється під час перегляду фільму.

3. Прояви несвідомого у реакції аудиторії, аналіз глядацького ставлення.

Для цього принципу психоаналітичної кінокритики фундаментальним стає уявлення про те, що глядач сам є активним співучасником формування кінопродукту – тобто слід вивчати не власне кіно, а реакцію на нього глядача, спостерігаючи за механізмами, які ведуть глядача до певного розуміння, інтерпретації фільму. Застосовуючи фрейдівську термінологію, то цей підхід до аналізу кінокартини через реакцію глядача пропонує розглядати глядацькі враження як такі, що сформовані під впливом психологічного механізму контрперенесення. У такому разі, якщо знову вдаватися до метафори «психоаналітик-пацієнт», фільм тут слід розуміти як пацієнта, а глядач стає на місце психоаналітика, і в цьому випадку реакції глядача розглядаються як контрперенесення. Цей підхід, орієнтований на аудиторію, часто

зосереджується на тому, як поведінка та діалоги певних персонажів можуть резонувати з проявами несвідомого глядача в ході дії психологічного механізму проекції, оскільки ми починаємо ототожнювати себе з персонажами, коли відвідуємо кінотеатр. Таким чином, сидячи тихо в темряві та асоціюючи себе з кіногероєм, встановлюючи психічний та ментальний зв'язки з тим чи іншим персонажем, ми несвідомо проектуємо власні фантазії, фобії та фіксації на ці мерехтливі альтер-его. Щоразу, коли вони неминуче говорять або роблять щось, що навіть опосередковано торкається однієї з цих фантазій, фобій чи фіксацій, ми відповідно отримуємо несвідоме задоволення або невдоволення. Так, Крістіан Мец вказує, що кіно функціонує як «міраж», де початкове полотно візуального ряду фільма завжди проходить через викривлення, яке накладає суб'єктивне сприйняття побаченого глядачем: через активацію його фантазії, асоціативного ряду чи залучення під час перегляду особистого досвіду, а також через процес «ідентифікації з камерою» (Metz 1982, 82).

Цей підхід також пояснює популярність хоррорів: страх смерті, закладений у несвідомому, знаходить вихід через перегляд кінокартини. Відповідно, необхідно визначити домінуючу реакцію глядача на кінопродукт та основні механізми психіки, що стоять за нею. Згідно з цією концепцією кінокритики, саме такий аналіз дозволить найбільш комплексно та вичерпно оцінити картину з точки зору психоаналізу.

4. Несвідоме кінематографічного дискурсу

У сучасному психоаналітичному трактуванні кіно існує тенденція проводити аналіз не лише змісту фільму чи поведінки його дійових осіб, а й аналізувати кожен фільм як суб'єкт, що представляє собою окрему інкарнацію психіки. Ця, найновіша версія психоаналітичної теорії кіно, повністю відмовляється від підходу, орієнтованого на розгляд дій персонажа,

зосереджуючись на тому, як форма фільмів повторює або імітує формальну модель взаємодії свідомого та несвідомого у психіці, постульовану психоаналізом. Так, наприклад, психоаналітичний теоретик кіно може зосередитися на тому, як процедура монтажу іноді функціонує подібно до механізму репресії, вирізаючи вирішальний, емоційно заряджений момент, який, хоча й непомітний, продовжуватиме резонувати протягом усього фільму: помітно відсутній момент справжнього канібалізму у фільмі Д. Л. Манкевича «Раптом минулого літа»; несподівані монтажні зміни у фільмі Гаспара Ное «Незворотність», які створюють ефект дезорієнтації, що нагадує несвідомий страх втрати контролю над власним тілом.

Зігфрід Кракауер у своїй теорії «візуального несвідомого» стверджує, що кіно розкриває приховані аспекти реальності через композицію кадру та рух камери (Kracauer 1960, 46). Тут несвідоме належить ні режисеру, ні персонажу, ні аудиторії глядачів, а радше власному дискурсу фільму. Таким чином, несвідоме розуміється як організація натяків і слідів значення, що містяться в аудіовізуальній мові кіно: у «Меланхолії» Ларса фон Трієра перевага холодних кольорів у візуальному коді фільму відсилає до депресивного стану, тоді як яскраві барви «Ла-Ла Ленду» Дам'єна Шазеля підкреслюють ідею ілюзорності мрій. Звукові ефекти (наприклад, дієгетичні звуки у фільмах Девіда Лінча) часто виконують роль «несвідомого голосу», підсилюючи тривогу глядача. Це несвідоме фільму завжди може бути привласнене кіноглядачем, проявлене через нього тією мірою, якою він чи вона інтерналізує цю мову під час перегляду кіно.

5. Аналіз сценарію фільму з позицій психоаналізу

Ключовою ознакою цього виду психоаналітичного аналізу кіно є фокус на дослідженні сценарію фільму, яке базується на уявленні, що сценарій – це лише базис для «історії», яку розповідає фільм, елементарна текстова

одиниця. У цьому розумінні сценарій проходить трансформацію від «означуваного» до «означаючого» – тобто набуває форми, яка має потенціал до розкриття неочевидних сенсів. Для цього принципу психоаналізу кіно, підхід, де головною складовою розуміння фільму є пошук одного прихованого значення, яке лежить «під» явною розповіддю, стає нерелевантним. Натомість, сценарій функціонує як відкритий носій множинних, постійно змінюваних значень, згідно з концепцією «явних сновидінь» у психоаналізі Фрейда. Там, як і тут, немає другого «прихованого сну», який повністю дублює перший, але має інший зміст, є лише один явний текст, який дозволяє аналітику розгортати потенційно безмежний ланцюг інтерпретацій. Так, по аналогії з фрейдівським несвідомим, сценарій, що розуміється широко (з урахуванням подій та ситуацій, важливих для наративу; характеру персонажів; простору та ландшафту; епохи, де відбувається дія фільму) дає можливість виявити його «латентні» змісти.

У цьому підході сценарій розглядається не окремо, а як одна з видимих частин «психічної системи» фільму, яка включає також елементи кінематографічного означаючого – монтаж, кадр, звук, рух камери. Так, сценарій може бути вхідною точкою в аналіз несвідомого картини, але його функція не автономна – він взаємодіє з іншими рівнями і набуває значення у контексті структури всього фільму, і якщо його штучно ізолювати, можна викривити аналіз, бо сенс створюється під час взаємодії всіх цих елементів.

Тобто сценарій – це не «історія з глибоким змістом», а поверхня, з якої починається інтерпретація кіно. Як і сновидіння у психоаналізі Фрейда, сценарій є означаючим, тобто вже входить у лаканівську сферу символічного, бо існує у вигляді мовних (у даному випадку кінематографічних) кодів. Але так само, як сновидіння потребує вербалізації та вторинної обробки, аналіз несвідомого фільму через сценарій потребує інтерпретаційної роботи, щоб виявити інші рівні значень. Він не містить у собі остаточного повідомлення, але є тригером безкінечного процесу тлумачення.

РОЗДІЛ II. РЕЦЕПЦІЇ ІДЕЙ ПСИХОАНАЛІЗУ З. ФРОЙДА У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: М. ХАНЕКЕ, Д. ЛІНЧ, А. ГІЧКОК

II. 1 Міхаель Ханеке

«Приховане»

Фільм Міхаеля Ханеке «Приховане» (2005) – це кіно-лабіринт, де домінантними психоаналітичними мотивами, на яких базується оповідання, стають механізми психіки, описані Фройдом як «витіснення» та «повернення пригніченого». По сюжету, Жорж Лоран, головний герой картини, починає отримувати відеокасети, на яких містяться записи побутового життя сім'ї протагоніста, а згодом додаються ще й моторошні малюнки, що починає нервувати та непокоїти головного героя. Неспроможна встановити склад злочину, поліція відмовляється розслідувати справу. Підозра Жоржа падає на його друга дитинства, алжирця Маджида. У дитинстві Жорж збрехав своїм батькам, обмовивши Маджида, якого вони хотіли всиновити, через що Маджида відправили до притулку. Звертаючися до парадигми фройдівського психоаналітичного трактування, анонімні касети тут виступають як символ травми, яку Жорж витіснив із свідомості, але яка невблаганно намагається проявитися, впливаючи на дії та поведінку індивіда. Сам Жорж, здавалося б, успішний інтелектуал, поступово втрачає контроль над образом себе. Поведінка головного героя, тривога та страхи, роздратування, що він проявляє («Я нічого не відчуваю!») і заперечення правди свідчать про розщеплення психіки суб'єкта: його ідентичність колапсує через неможливість прийняти та визнати свою витіснену провину. Відеозаписи, де знято його будинок, стають вираженням впливу несвідомих імпульсів на свідомій рівень психіки, де на фройдівське «Его» тисне «Ід», наполегливо

вимагаючи уваги. Так, сцени з дитинства Жоржа, які з'являються у флешбеках, нагадують фрейдівські «фантоми пам'яті»: Жорж ніколи не згадує Маджида добровільно, але його тіло реагує на згадки – він втрачає самоконтроль, його мучать нічні кошмари. Так, його дружина Енн зауважує: «Ти ніколи не говорив про це». Навіть поведінка протагоніста у фіналі, коли він накривається ковдрою немов дитина – це жест капітуляції перед несвідомими імпульсами, що намагаються інтеріоризуватися. Ханеке показує, як витіснення не знищує провину, а лише перетворює її на токсичний «привид», який руйнує теперішнє.

Якщо звертатися до психоаналітичного трактування фільму за Жаком Лаканом, то травму героя тут можна представити як конфлікт «реального» та «символічного». «Реальне» в лаканівському психоаналітичному модусі – це світ «об'єктивної реальності», ноуменального, який існує поза межами мови, символічного порядку. «Реальне» завжди виступає об'єктом тривоги через неможливість його символізації індивідом, а зустріч особистості з «реальним» майже завжди є травматичною. У «Прихованому» «Реальне» втілюють собою відеозаписи, які руйнують стабільність символічного порядку Жоржа. Кожна касета – це вторгнення незрозумілого, що не піддається раціональному тлумаченню.

Фрейдівський концепт «*unheimlich*» (жахливе) у фільмі проявляється в тому, як, здавалося б, звичні речі, такі як домашній побут, власний будинок Жоржа перетворюються на джерело тривоги. Жоден персонаж не в безпеці навіть у своїй оселі – зрештою, кінець фільму залишає відкритим питання: хто спостерігає за Жоржем та його сім'єю? Відеозаписи, зняті з вулиці, роблять публічним його приватний простір. Навіть дитячі малюнки, де зображено людину з кров'ю на шії, стають ознакою того, що «чуже» живе всередині «свого».

Ханеке використовує статичні кадри, і глядач не може символізувати, відрізнити «реальність» від «відео», що підсилює відчуття параної. Режисер

змушує аудиторію замислитися над власною позицією. Ми, як і Жорж, стаємо «підглядачами», що лише пасивно споглядають чужий біль. Наприклад, сцена самогубства Маджида знята так, що глядач не може відвести погляд, але не отримує катарсису. Це перекликається з фрейдівською концепцією «скопофілії» – несвідомого потягу до візуального контролю. Саме німе споглядання Жоржем самогубства Маджида є головним прийомом цього фільму, якщо вдаватися до психоаналітичного трактування – це ніби робить нас співучасниками насильства, що виводить глядача зі стану рівноваги через неспроможність змінити щось, попри несвідоме бажання контролювати дійсність.

«Піаністка»

З психоаналітичної точки зору, Ханеке, через історію Еріки Когут, головної героїні фільму, викладачки музики, чий емоційні та сексуальні потяги придушені тиранічною фігурою матері, створює портрет суб'єкта, розколотого між суворими нормами суспільства та несвідомими імпульсами, що подавляє в собі протагоністка. Власне, весь внутрішній, і, як наслідок, зовнішній конфлікт героїні, якщо відштовхуватися від ортодоксального психоаналітичного модусу Фрейда, базується на конфлікті між двома її інстанціями психіки: «Супер-его» та «Ід». Так, пригнічені з боку «Супер-его» несвідомі бажання Еріки, постійно прагнуть вирватися назовні, проявляючись у вигляді її перверсивних схильностей.

За Фрейдом, Супер-его – це моральна частина психіки, яка формується під впливом соціальних норм, виховання та культурних цінностей, це інтерналізовані соціальні заборони, які придушують ірраціональні потяги. Роль Супер-его для Еріки грає її мати – жорстка, контролююча жінка, яка нав'язала дочці аскетичний спосіб життя. Вони сплять в одному ліжку, мати слідкує за кожним кроком. У фільмі її фігура виступає інкарнацією

символічного закону. Вона конфіскує в дочки одяг, обмежує та контролює її грошові витрати, намагається знищити її сексуальність (наприклад, коли рве сукню). Це можна інтерпретувати через фрейдівський комплекс кастрації: мати позбавляє Еріку «фалоса» (символу влади та автономії), залишаючи її в стані вічної інфантильності, і навіть коли Еріка намагається втекти від матері (планує орендувати квартиру), та знаходить її схованку і повертає додому. Це цикл, де спроба відокремитися провалюється через внутрішнє психічне блокування. У трактуванні Фрейда, якщо індивід вчасно не проходить процес сепарації від батьків, це може призвести до «застрягання» дитини на якійсь з ранніх стадій психосексуального розвитку, що, у свою чергу, призводить до ментальних та психічних порушень суб'єкта, виявляючись у поведінці останнього у вигляді патернів поведінки (гнівливність, залежність від авторитетів, пасивність, намагання контролювати кожний аспект дійсності, впертість) нехарактерних для індивіда, що вчасно пройшов ритуал сепарації. Яскравою ілюстрацією такого феномена у цьому зв'язку і стає поведінка головної героїні. Її сексуальні фантазії, сповнені садомазохізму, – це спроба Ід прорватися крізь тиранію Супер-его. Вона відвідує порнографічні кінотеатри, нюхає використані серветки зі спермою, ріже себе лезом – всі ці дії є первертними замінниками забороненого задоволення, вони стають вираженням такого фрейдівського захисного механізму психіки як «компенсація». Навіть її ставлення до музики (виконання Шуберта) стає формою самокатування, ментального флагелланства, де за технічною досконалістю та експресивним виконанням стоїть емоційна пустота. Садизм Еріки (наприклад, коли вона розбиває скляну пляшку в сумці студентки) – це проекція її ненависті до себе на інших. Її агресія виступає симптомом несвідомого конфлікту, обурення проти матері та суспільства, яке вимагає від неї досконалості.

Її поведінку також можна пояснити, застосовуючи лаканівську теорію психоаналізу, де суб'єкт завжди роздвоєний між символічним порядком

(мовою, соціальними ролями) і несвідомим бажанням. Так, особливості характеру Еріки можна пояснити розривом між публічною маскою «вченої піаністки» і приватним світом перверсій. Її лист до Вальтера, де вона детально описує свої фантазії про підкорення та насильство, являють собою спробу символізації, введення бажання у символічний порядок через мову. Але Вальтер, представник «нормативної» сексуальності, не може прийняти її умови. Їхній секс у туалеті перетворюється на акт агресивного відторгнення: він гвалтує її, втілюючи у життя її ж сценарій, але позбавляючи його її контролю. Ця сцена демонструє лаканівську ідею неможливості символізації індивідом «Реального», що часто стає для людини травматичним досвідом.

Переходячи до факту того, що головна героїня страждає від мазохістських схильностей, то це можна пояснити, якщо услід за Фройдом розглядати мазохізм як форму вираження лібідозної енергії, де страждання стає джерелом задоволення. Для Еріки мазохізм – це єдиний спосіб відчувати владу над власним тілом, яке контролює мати. Вона прагне болю, щоб відчувати себе реальною, але навіть це не приносить їй звільнення. Її ідентичність розпадається, як і її музична кар'єра: у фіналі вона ріже собі груди, повторюючи саморуйнівний патерн. У сцені, де вона змушує Вальтера бити її, вона намагається інсценувати контроль над своїм тілом, що відсилає до механізму несвідомої компенсації власної безпорадності. Однак ця гра перетворюється на справжнє насильство, коли Вальтер відмовляється грати за її правилами.

II. 2 Девід Лінч

«Малголланд драйв»

«Малголланд драйв» побудований як складна структура фантазії, що складається з двох основних сегментів:

Сегмент 1 – це глибший рівень фантазії, в якому головна героїня постає як Бетті, молода наївна актриса з Канади, яка прибуває до Голлівуду. Вона рятує та опікується над загадковою жінкою Рітою, яка втратила пам'ять. У цій версії подій Бетті виглядає успішною, впевненою і сильною.

Сегмент 2 – відкриває «реальність» або принаймні першу фантазію головної героїні Даян Салліван, яка програла у коханні, кар'єрі та житті. Вона покинута Каміллою (реальною версією Ріти), і, ймовірно, замовляє її вбивство. Після чого впадає у стан психічного розпаду.

Переходи між цими сегментами пов'язані з фантазійною логікою несвідомого, де блакитна коробка та ключ слугують символами трансформації простору та часу, зміни протагоністкою ідентичностей. Власне, наративним обґрунтуванням такої специфічної структури фільму є факт того, що героїня намагається витіснити свої травми та слабкості, створюючи альтернативну, ідеалізовану реальність, що відсилає нас до фройдівського психоаналітичного механізму витіснення. Втім, основою формування фантазійних ідентичностей головною героїнею у фільмі все ж є такі хрестоматійні фройдівські захисні механізми психіки, як «проекція» та «інтроекція».

Так, розглядаючи репрезентацію ідеї «проекції» у фільмі, необхідно звернутися до персонажу Даян (героїня другого сегменту), що переносить свої власні негативні риси – слабкість, невдачі, емоційну залежність на Ріту (персонажа з фантазії першого сегменту). Таким чином вона створює слабку і залежну Ріту, яку може контролювати. Навпаки, позитивні та бажані якості Даян приписує собі у вигляді Бетті – енергійної, талановитої, доброзичливої, хоч і наївної блондинки. Вона «інтроектує» ці риси, створюючи ідеалізований образ себе в альтернативному світі.

Сексуальні ж взаємини між героями є не стільки романтичними у конвенційному розумінні цього слова, скільки виступають символічним

вираженням психічних травм, бажань і пригнічених імпульсів. У другому сегменті (глибша фантазія), Бетті й Ріта мають лесбійську сцену кохання, в якій проявляється потреба в емоційній близькості, ніжності та прийнятті. Цей акт інтимної близькості є компенсаторною реакцією героїні на відсутність у реальному житті вищезазначених емоцій: контакт починається з дотику до грудей – ознака регресії до до-генітальної фази психосексуального розвитку за Фройдом, а саме до оральної стадії, яка проявляється у дитячій потребі в материнському захисті. Окрема сцена кастингу в першому сегменті – це фантазія Бетті про спокушання батьківської фігури (старшого чоловіка), яка має чітко інцестуальний підтекст, відсилаючи до фройдівської концепції комплексу Едіпа. Вона фліртує, збуджує його, але секс не завершується – актор виглядає болісно схвильованим. У психоаналітичному прочитанні фільму чоловічі персонажі – насамперед Адам Кешер (режисер), Ковбой і Містер Рок – є уособленням страху, покарання, патріархального тиску та комплексу Едіпа у свідомості Даян, виступаючи в її уяві репресивними структурами. Так, у другому сегменті фантазії, Адам показаний як принижений режисер, який не може контролювати своє життя: йому зраджує дружина, він втрачає гроші й владу через мафію, його примушують взяти акторку, яку йому нав'язують зверху. Таким чином, персонаж Адама виступає психічною проекцією Даян, яка також втратила кохану Каміллю.

Ковбой у фільмі постає як загадковий, майже містичний персонаж, який видає накази й контролює долю Адама: найілюстративнішим прикладом цього з фільму є епізод, де він вимагає, щоб Адам повторив: “I know what I want”. Це – внутрішній конфлікт Даян, де фігура Ковбоя постає маніфестацією фройдівського Супер-его, що тисне зсередини, він є втіленням фігури Батька, що карає за непослух, як і Містер Рок – мовчазний карлик у темряві, який спостерігає за подіями через монітор, також символізує всесильного, недосяжного, репресивного батька у вигляді закону, норм суспільства, який карає Даян за сексуальні бажання та фантазії, керує мафією

і визначає долю героїв. У фільмі є мотив постійної взаємодії з фалічними об'єктами, зокрема гольф-клюшка Адама, яку він скрізь носить із собою як символ мужності. Але коли її забирають – він втрачає силу, зазнає поразки, що є алюзією на фройдівський страх кастрації.

II.3 Альфред Гічкок

«Психо»

Однією з фундаментальних категорій психоаналітичної теорії Зигмунда Фрейда є концепція трикомпонентної структури психіки – «Ід» (Id), «Его» (Ego) та «Супер-его» (Superego). Ці компоненти функціонують не як окремі фізичні структури, а як психологічні сили, що перебувають у постійній напрузі й взаємодії. Саме ця внутрішня динаміка втілюється у персонажі Нормана Бейтса, головного героя «Psycho», і стає рушієм його мотивацій та дій.

Ід, як джерело базових інстинктів, імпульсів і афектів, виявляється в Нормановому сексуальному потязі до Маріон Крейн. Підглядання за нею через шпарину в стіні – вияв примітивного бажання, яке він сам не може повністю осмислити чи контролювати. Це акт «прориву несвідомого», витіснений у тінь через вплив інших психічних сил.

На противагу цьому виступає Супер-его – внутрішній моральний цензор, сформований під впливом виховання, соціальних норм та батьківських фігур. У випадку Нормана ця сила має надзвичайно репресивну форму: вона постає у вигляді «голосу матері», котрий жорстко засуджує будь-яке відхилення від від соціально неприйнятих дій. Мати у свідомості Нормана не просто домінує – вона контролює його тілесні імпульси, сексуальні бажання і навіть саму можливість прийняття рішень. Важливо, що ця «мати» фізично мертва, але її

образ не просто зберігається у психіці героя – він повністю колонізує її, стаючи автономною особистістю.

Між цими двома полюсами розміщується Его – центр свідомого «Я», який намагається примирити вимоги Ід і Супер-его з реальністю. У фільмі Его Нормана функціонує як маска – він доброзичливий, спокійний, чемний. Цей фасад приховує внутрішню психічну напругу, яка щоразу активується при зіткненні з зовнішніми подразниками (наприклад, коли з'являється приваблива жінка або загроза викриття). У ці моменти его протагоніста не витримує – і його місце займає альтер-его «матері», яка здійснює насильство як акт моралізації та контролю.

Цей механізм можна описати як дисоціативний розлад ідентичності, одна з форм патологічного розщеплення психіки, при якій особистість розділяється на кілька автономних «Я». Фройдівська психоаналітична модель дає нам змогу трактувати цей феномен як результат невирішеного внутрішнього конфлікту між інстинктом (сексуальним бажанням), етичними табу (мораль матері) та прагненням особистості до стабільності. Вбивство в такому випадку є проявом не свідомого злочину, а захисним актом Супер-его, що Фройд описав як «витіснення», яке ліквідує неугідні бажання, втілені в жінках, що збуджують Нормана.

Гічкок точно візуалізує цей розщеплений стан психіки за допомогою засобів кіномови: так, сцени, де Норман розмовляє з «матір'ю», часто знімаються так, що її голос лунає з-за кадру, відсилаючи до фройдівської концепції «незалежної присутності». Водночас, глядач бачить лише Нормана, що символічно підкреслює роздвоєність його психіки. Дзеркала, відображення та тіні у фільмі є образами внутрішнього розколу психіки головного героя, а переходи між особистостями часто супроводжуються різкими змінами освітлення та монтажу. Таким чином, Гічкок не лише вплітає фройдівську модель у характер героя, а й структурує фільм з точки зору аудіовізуального оповідання так, щоб глядач інтуїтивно відчув цю

внутрішню боротьбу. Через призму фройдівського психоаналізу розщеплення Нормана Бейтса постає не просто як фабульний прийом, а як символічне зображення людини, поневоленої конфліктом між бажанням і заборобою.

Необхідно зауважити, що найважливіша ідея Фрейда, яку Гічкок використовує у фільмі «Психо», – це едіпів комплекс, ключовий концепт у психоаналізі австрійського вченого, який описує сексуальне тяжіння дитини до одного з батьків протилежної статі та суперництво з одним з батьків однієї з дитиною статі. Зигмунд Фрейд вважав, що цей конфлікт є фундаментальним для становлення характеру індивіда, і, не будучи належно розв'язаним, може проявитися у вигляді патологій у дорослому віці. У випадку Нормана Бейтса, Гічкок радикалізує цю динаміку, показуючи трагічні наслідки його незавершеного розв'язання для психіки людини.

Фільм не дає повного бекграунду дитинства Нормана, але з уривків діалогів, інтерпретації лікаря в кінці фільму та з самого характеру героя можна реконструювати психоаналітичну траєкторію: Норман з ранніх років був надзвичайно прив'язаний до матері, жив у емоційно ізольованому середовищі, де батьківська фігура або була відсутньою, або не брала у вихованні активної участі. Мати для протагоніста – єдина фігура, що одночасно уособлює в собі і потребу відштовхування дитини від точки зору батьківського авторитету, і її потребу у безумовній базовій любові.

Так, у дитячому віці Норман пережив це еротичне перенесення на матір у вигляді несвідомого сексуального потягу, чия присутність у дитячому віці, за Фрейдом, є нормальною. Однак відсутність здорової сепарації головного героя від батьків у належному для цього віці призводить до того, що едіпів комплекс залишається – відбувається патологічне злиття. Відповідно, коли мати Нормана знаходить собі коханця – це провокує у протагоніста почуття несвідомого суперництва з «батьком», що, зрештою, призводить до подвійного вбивства: він усуває «батька» (коханця) як конкурента і водночас

вбиває і «матір», бо вона зрадила ідеалізованому Норманом образу чистої, виняткової батьківської любові.

Проте вбивство не означає емоційного визволення. Навпаки – воно запускає фройдівський механізм витіснення, який Гічкок зображує не прямо, а через символічні структури. Так, переживання почуття провини настільки нестерпне, що психіка Нормана не в змозі її витримати, застосовуючи захисний механізм інкорпорації – Норман «вбирає» характер матері у себе, створюючи альтернативну особистість, яка відтепер «живе» в ньому, говорить її голосом і приймає рішення. З точки зору фройдівського психоаналітичного дискурсу, цей феномен можна пояснити як несвідоме внутрішнє ототожнення з агресором і об'єктом любові одночасно.

Це злиття у фільмі проявляється в кількох важливих аспектах:

- Ритуалізація присутності матері – Норман зберігає її тіло, одяг, меблі, розташування речей. Його дім – це простір фіксації, де час зупинився, що є вираженням фройдівського формулювання патології як регресії чи стагнації на якомусь етапі психосексуального розвитку.
- Імітація голосу та рухів – Норман говорить голосом матері, іноді навіть використовує її лексику («dirty girl», «shameless», тощо). Це не просто імітація – це акт суб'єктивного перевтілення, що відсилає до фройдівського механізму «інтроекції».
- Знищення інших жінок – кожна жінка, що викликає в Нормані сексуальний інтерес, потенційно стає загрозою для «вірності» головного героя своїй матері.

У фінальній сцені, коли альтер-его «матері» повністю захоплює тіло Нормана, відбувається повна регресія до архаїчного стану психіки – стану, де вже немає автономного «Я», є лише тотальна психічна підпорядкованість. Це крайня форма реалізації едіпового конфлікту: син не лише «повертається до матері», а й повністю втрачає себе в ній.

Таким чином, «мати» у фільмі виконує є втіленням не тільки фройдівського контролюючого Супер-его, але й уособлює об'єкт бажання, ідеал і караючу силу водночас. Це синкретичне злиття у фільмі також слугує демонстрацією фройдівської ідеї комплексу Едіпа як вираження контраверсійного ставлення дитини до одного з батьків протилежної статі – поєднання любові, ненависті та страху.

Варто також зацентрувати увагу на тому, що один із ключових психоаналітичних мотивів, що проходить через увесь фільм – це вуаєризм, який у фройдівській традиції розглядається як форма перверсії, що виникає внаслідок витіснення або заборони прямого сексуального задоволення. Вуаєризм – це не лише спостереження за тілом іншого без його відома, а й символічний акт панування, бажання проникнути в чужу інтимність, залишаючись анонімним. У Нормана Бейтса ця стратегія стає єдиним способом наближення до сексуальності, яка для нього суворо табуована материнською присутністю.

Найяскравіший приклад втілення цієї концепції – сцена, в якій Норман підглядає за Маріон Крейн через отвір у стіні. Цей отвір розташований в його кімнаті за офісом, безпосередньо позаду картини з біблійним сюжетом «Сусанна і старці», яка зображає момент підглядання старців за оголеною жінкою. Така візуальна алюзія не випадкова: Гічкок буквально обрамлює акт спостереження як гріховний, одночасно засуджуваний і привабливий. Вона виконує функцію дзеркала бажання Нормана, яке він не може реалізувати відкрито – не через відсутність сексуального потягу, а через внутрішній механізм заборони. Так, з позиції фройдівського психоаналізу, вуаєризм є захисною формою сексуального імпульсу, що витіснений унаслідок надмірної дії Супер-его. У Нормана цей імпульс зазнає подвійної цензури: з одного боку, це моральна домінація матері, яка забороняє будь-які тілесні пориви, з іншого – несвідома вина за вбивство тієї самої матері. Тому його

сексуальність реалізується у спотвореній формі – через приховане, пасивне споглядання, що водночас збуджує і викликає страх.

У цій сцені вуаеризму важливо також простежити за мізансценою: обличчя Нормана частково затемнене, з одного боку профіль головного героя освітлений, з іншого – прихований в тіні. Це естетично візуалізує розщеплення психіки, амбівалентність бажання: водночас приваблення і відраза, пристрасть і провина. Його реакція на побачене – це не збудження у прямому значенні, а тривога, яка пізніше запускає появу «матері», котра вбиває Маріон як акт «очищення».

Сам факт вбивства у душі також має психоаналітичний підтекст. Простір душі – це інтимна, «внутрішня» зона, де тіло є вразливим, очищеним від одягу, тобто соціальних кодів. Момент, коли Маріон повністю оголена, стає піком загрози – для Нормана це не лише сексуальний тригер, а й символ остаточного порушення табу. Реакція психіки – миттєве «викликання матері», яка вбиває «джерело гріха». У фільмі це також маніфестація механізму витіснення, що реалізується через проєкцію: бажання не усвідомлюється як «моє», а приписується іншій особистості, яка діє в ім'я моралі.

Важливо підкреслити, що сексуальність у «Психо» не подається прямо: вона постійно фільтрується через симптоми, заміщення і символіку. Наприклад, stuffed birds (опудала птахів), які Норман колекціонує, символізують не лише його схильність до контролю, але й метафору мертвих, зафіксованих бажань, які не мають права на життя.

Крім того, сексуальність у фільмі розгортається у формі відстроченого катарсису: у більшості фільмів зустріч героя і героїні веде до романтичного або сексуального апогею, тут же – до вбивства. Гічкок порушує очікування глядача, підкреслюючи, що у світі Нормана прагнення до втілення бажань ніколи не завершуються реалізацією – лише руйнацією. Це демонструє

фрейдівську тезу, що витіснене бажання повертається у симптомі, в даному випадку – у формі насильства.

Таким чином, вуаєризм у *Psycho* є не лише наративною деталлю, а центральним способом репрезентації фрейдівської витісненої сексуальності, що так і не змогла інтегруватися у психіку героя без втілення несвідомих деструктивних імпульсів. Гічкок створює не просто психологічний трилер – через фрейдівські концепції він аналізує сексуальну тривогу, в якій втілення бажання стає джерелом терору через порушення табу.

«Запаморочення»

У цьому фільмі Альфреда Гічкока, знятому у 1958 році, передусім маніфестуються такі фрейдівські концепції, як: едіпів комплекс, фетишизація та проекція. Головним героєм фільму є Джон «Скотті» Фергюсон, колишній поліцейський, що після психологічної травми й відставки починає розслідування, пов'язане із загадковою жінкою на ім'я Мадлен Елстер. Уже на початкових етапах сюжету помітно, що його стосунки з нею розгортаються в координатах класичної фрейдівської динаміки бажання, де несвідоме відіграє визначну роль у формуванні мотивації протагоніста. Так, у структурі відносин Скотті з Мадлен виявляється ознака центрального для фрейдівської теорії механізму перенесення (також проекція) – коли суб'єкт несвідомо проєктує свої патерни поведінки на іншу особу, сприймаючи її не як автономного суб'єкта, а як об'єкт, що втілює його витіснені бажання. Так, після символічної смерті Мадлен Скотті зустрічає Джуді, яка візуально нагадує йому втрачену кохану, однак її фізична схожість не супроводжується відповідністю на рівні поведінки, манер чи характеру. Незважаючи на очевидну різницю між цими двома жінками, Скотті намагається відновити «втрачену» Мадлен через Джуді, буквально перетворюючи її зовнішній вигляд на копію образу, що існував у його пам'яті. Він наполягає на зміні

зачіски, макіяжу, одягу й навіть кольору волосся, домагаючись повного візуального дублювання втраченого об'єкта бажання, і саме у цьому наративному елементі фільму чітко простежується фройдівський механізм проєкції. Джуді стає не самостійною особою, а екраном, на який Скотті проєктує власну травму, пов'язану з втратою Мадлен. Це дозволяє розглядати Джуді як суб'єкт, позбавлений автономії, чия тілесність стає матеріалом для реалізації невротичної реконструкції образу, що не існував у реальності, а був продуктом несвідомого. Скотті поступово починає сприймати Мадлен не як «реальну» жінку, а як носія містичної, фатальної жіночості, подібної до архетипу «аніма» з психоаналітичної парадигми К. Юнга. Власне, цей процес ідеалізації набуває фетишистських рис: поведінка, мовлення та навіть тілесність Мадлен інтерпретуються Скотті не в межах повсякденного досвіду, а через призму символічної загадковості, романтизованої меланхолії та смерті. Інакше кажучи, він не любить Мадлен як особистість, а прагне її як втілення втраченого, ідеального об'єкта бажання. Гічкок, таким чином, демонструє процес фетишизації за Фройдом як акт психологічного насилля, коли суб'єкт, на якого спрямовані романтичні почуття, повністю заміщується «ідеалом», сконструйованим поза межами її/його суб'єктності.

Фігура Мадлен у фільмі є візуалізацією внутрішньої психічної порожнечі суб'єкта, що є фундаментальною для розуміння бажання у фройдівській та лаканівській традиції. Так, постать Мадлен як «*femme fatale*», чий існування не піддається раціональному поясненню, і яка ніби повертається з потойбіччя, активує у свідомості героя (а через нього – і глядача) архетипічну уяву про жінку як «Іншого» – таємничого, недосяжного і водночас спокусливого. Така репрезентація жіночості в контексті фройдівського психоаналітичного дискурсу вказує на проєкцію витіснених у несвідоме переживань: бажання, провини, страху смерті, тривоги втрати ідентичності. Як наслідок, Скотті не просто закохується у Мадлен, а втягується у регресивний психічний процес, де реальне змішується з фантазійним, а

бажання – з травмою. Відповідно до класичної фрейдівської схеми, Скотті як суб'єкт чоловічого бажання перебуває в постійному конфлікті між еротичним потягом до об'єкта (у цьому випадку – до Мадлен) та соціальними, моральними і внутрішніми заборонами. Цей конфлікт є епіфеноменом незавершеного розв'язання едіпового комплексу, згідно з яким суб'єкт на несвідомому рівні переживає амбівалентне бажання: з одного боку – прагнення володіти об'єктом (матір'ю), з іншого – страх перед «фігурою батька», втіленою у репресивних символічних структурах.

Герой занурюється у повторне проживання едіпового сценарію, а об'єкт його любові – симптом власної травми протагоніста, а не автономна особистість. Уся структура почуттів Скотті у фільмі вибудовується довкола втрати, ілюзії та ідеалізованого образу, що у фрейдівському психоаналітичному модусі є ознакою невротичної фіксації та травматичного бажання.

РОЗДІЛ III. РЕЦЕПЦІЙ КОНЦЕПЦІЙ ЛАКАНІВСЬКОГО ПСИХОАНАЛІЗУ У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: А. ТАРКОВСЬКИЙ, Р. СКОТТ ТА С. КУБРИК

Вважаю необхідним зауважити, що у цьому розділі роботи у фокусі аналізу буде передусім вплив на кінематограф А. Тарковського, Р. Скотта та С. Кубрика таких лаканівських концепцій як «Річ» та триада «Символічне-Уявне-Реальне». «Річ» у Лакана – це недосяжний об'єкт, який уособлює втрату, початкову відсутність. Це те, чого суб'єкт (людина) пристрасно бажає, але чого вона ніколи не може повністю досягти. Вона стоїть у самій серцевині бажання, але залишається зовнішньою, чужою та неможливою для присвоєння. Річ у лаканівській топіці досимволічна. Тобто вона існує до того, як світ суб'єкта був структурований через мову та символічні категорії (релігія, культура, моральні регулятиви). Це об'єкт, пов'язаний з ранньою травматичною втратою: наприклад, втратою первинного зв'язку з матір'ю або тілом Матері в дитинстві. Після вступу людини в площину мови та культури людина втрачає доступ до Речі. Мова, по суті, відрізає суб'єкта від безпосередньої насолоди цим «первинним об'єктом». Все бажання людини з тих пір - це спроба обійти символічну відсутність Речі, хоча досягти її неможливо. Тобто за Лаканом, «Річ» – це те, що в «Реальному» чинить опір символізації до самого кінця (Lacan 1992, 43-70).

Ще одна концепція Лакана, яка є важливою у фокусі розгляду її присутності у світовому кінематографі – це триада «Символічне-Уявне-Реальне». «Уявне» можна описати як сферу ілюзій, фантазій та несвідомих бажань. Воно формується у ранньому дитинстві через «стадію дзеркала», тобто стадію розвитку дитини, коли вона починає впізнавати себе у дзеркалі, ототожнювати себе з образами інших. Це сфера образів, дзеркальних

ідентифікацій та уявних цілісностей. «Реальне» - це світ «об'єктивної реальності», ноуменального, який не піддається символізації, його неможливо повністю досягнути через те, що сенсорне сприйняття людиною навколишнього світу завжди накладає бар'єр суб'єктивної інтерпретації. Ця сфера у лаканівському психоаналізі представляє собою ідею про те, що є «справжній» світ, який існує поза межами «уявного» та «символічного», тобто окремо від конструктів, що будуються на особистісних відчуттях. «Реальне» завжди виступає об'єктом тривоги через неможливість його символізації індивідом, а зустріч особистості з «реальним» завжди є травматичною. Це сфера, що чинить опір будь-якій символізації і проявляється у формі травми, афекту та розриву досвіду. «Символічне» - це порядок мови та культури, закону та соціальних кодів. Воно організовує нашу реальність, надаючи їй сенсу та визначаючи її структуру. Символічне ґрунтується на системах знаків та означників.

III.1 Андрій Тарковський

«Соляріс»

У фокусі аналізу – планета Соляріс. У фільмі Тарковського Соляріс постає не як розумна істота, що втілює «Іншого», а як топологія Речі в лаканівському сенсі: простір, у якому символічне опосередкування бажання провалюється, а несвідоме повертається у формі Реального, як маніфестація Реального, що руйнує ілюзію цілісного Я, символічні структури суб'єкта.

Планета Соляріс функціонує як механізм, який не «комунікує», а матеріалізує витіснені травматичні фантазії героїв. Напівматеріальне вираження появи Харі через когнітивну діяльність Кельвіна – це повернення травми, що не піддається усуненню. Персонаж Харі – це не «Інший» у гуманістичному сенсі, а симптом, у якому індивід стикається з тим, що

раніше було витіснено. Вона не має пам'яті, не є суб'єктом, але при цьому абсолютно реальна у своїй нав'язливості та безсмерті. Вона втілює «Річ» тому, що її неможливо інтегрувати в символічний порядок.

Планета, у свою чергу, руйнує символічне як таке: феномен мови втрачає свою силу та чинність, наукові пояснення виявляються безсилими, контакт неможливий, тому що «Річ» не потребує комунікації – вона просто є. Контакт із Солярісом – це не контакт із Іншим, а контакт із межами власного бажання. Соляріс можна інтерпретувати як не просто ноуменальний об'єкт (у кантівському сенсі), але як травматичне Реальне, що матеріалізує суб'єктивну першофантазію. Воно нав'язує суб'єкту відповідь перед тим, як виникає питання, руйнуючи тим самим саму структуру бажання, заснованого на нестачі. «Соляріс-Річ» – не абстракція, а нав'язлива, непереборна присутність. Планета не є «Іншим» у звичайному сенсі: вона «Річ», яка не може бути сприйнята, до неї неможливо доторкнутися, але й неможливо забути чи абстрагуватися від її присутності. Через фігуру Харі фільм візуалізує неможливість усунення травми, а через його структуру – крах символічного порядку. «Соляріс» виявляється художнім медіумом лаканівського твердження: бажання структурується навколо неможливого об'єкта, і зустріч з ним завжди травматична. «Соляріс» як «Річ» є унікальним явищем, чия природа парадоксальна: воно поєднує в собі одночасно радикальну інакшість і екстремальну інтимність. Ця планета – не просто зовнішній Інший, а дзеркальне відображення самого суб'єкта, втілення його недосяжної, але глибоко внутрішньої суті. На відміну від звичного несвідомого, вона стає сценою, де розгортається фантазматична структура нашої власної ідентичності. Провал спроби встановити контакт із Солярісом пояснюється не його чужістю чи вищою розумністю, а тим, що він підводить нас до безпосереднього зіткнення з частиною нас самих, від якої ми змушені відсторонитися заради збереження стійкості символічного порядку. Планета, залишаючись абсолютним Іншим, породжує фантомні образи, що реалізують

наші найпотаємніші та неусвідомлені бажання. По суті, саме ми – наша уява, наша фантазія – керуємо тим, що відбувається на її поверхні. У цьому полягає фундаментальна напруга між символічним законом, структурою мови та «Річчю». Коли мова залишається абстрактним, дистанційованим координатним полем спілкування, «Соляріс-Річ» наближає нас до точки екстремуму, в якій Символічне руйнується під тиском Реального, і мова сама стає щільною, нав'язливою матерією.

«Сталкер»

У «Сталкері» лаканівська «Річ» предстає в іншому вигляді – як заборонена «Зона». Подібно до планети Соляріс, Зона руйнує звичні закони і не піддається символічній інтерпретації. Тому фінальна сцена з Кімнатою див, яка виконує бажання, стає не моментом тріумфу, а точкою внутрішнього оголення: саме тут герой переживає стан, схожий на лаканівську «суб'єктивну недостатність» (subjective destitution). Цей стан характеризується радикальним розривом із колишньою реальністю: звичні соціальні зв'язки втрачають сенс, мова стає марною, сприйняття розпадається на безглузді уривки, а власне бажання – неоглядне. У цьому зрушенні Тарковський, як і в «Солярісі», відмовляється від ідеї прямої зустрічі з безглуздою Річчю, волюючи інтерпретувати її як містичну «внутрішню подорож». Таким чином, художник відступає від Реального на користь ідеалістичної рамки, де трансцендентна істина підміняє травматичну відсутність.

Так, у фільмі ілюструється парадоксальна природа кордону, який не стільки відділяє реальність від фантазматичного «Іншого», скільки конститує саме це Інше. «Зона» постає тут як простір, наділений загадковою міццю, в якому виконуються бажання, відбуваються незрозумілі явища, і виявляються предмети, що виходять за межі сучасної технологічної уяви. Проте саме статус забороненості, небезпеки та винятковості робить Зону тим, чим вона є.

Матеріальна її структура майже не відрізняється від звичного світу; магія і загадковість виникають не з внутрішньої сутності Зони, а з символічної операції її виділення. Кордон надає Зоні її специфічний онтологічний вимір, перетворюючи банальне на чудове, дивовижне.

Коли герої досягають Кімнати див – передбачуваного центру виконання бажань – вони не стикаються ні з чим незвичайним. Ця відсутність ефекту підкреслює, що сенс Зони породжений не нею самою, а уявою про неї та очікуваннями людей. Сталкер просить зберегти таємницю, не руйнувати магію, тим самим підтверджуючи, що сама загадковість Зони є продуктом символічного порядку. Містифікація тут полягає в перевернутій причинності: Зона здається винятковою не тому, що має особливі властивості, а володіє ними тому, що виключена. Її дивовижність – результат акту виключення, формального вилучення частини реальності та наділення її статусом заборони. Це і є лаканівська логіка Речі: вона не включена у символічний вимір, але виникає через нього як пробіл, як щось, що має залишатися поза, щоб зберігати свою силу.

Ключова різниця між Зоною в «Сталкері» та планетою Соляріс полягає у способі, яким вони структурують ставлення суб'єкта до Речі та бажання. Обидві є формами Реального, але різняться за тональністю свого надлишку: Соляріс – це надлишок речовини, переповнення, надмірна матеріальність, яка не може бути включена до символічного порядку; Зона навпаки – це надлишок порожнечі, чисто формальне місце, вирізане з повсякденності у вигляді символічної заборони. Так, якщо Соляріс у фільмі – це втілена «Річ», то Зона – це структурна діра, яка підтримує бажання своєю відсутністю. У цій відмінності відображається їх фундаментальна несхожість: Соляріс руйнує суб'єкта, конденсуючи травматичну насолоду в фантомі, «привиді витісненого», тоді як Зона підтримує бажання саме тому, що відмовляється його задовольнити безпосередньо. Тобто Соляріс у фільмі саме тому є втіленням «Речі», що нав'язує суб'єкту його власну фантазію в її реальному

образі, призводячи до зіткнення з тим, що Лакан називає неможливим об'єктом. А Зона, навпаки, надає лише структуру, всередині якої бажання може зберігатися як таке – зберігаючи дистанцію від індивіда. Таким чином, ці фільми демонструють різні аспекти лаканівської «Речі»: одна є втіленням надлишком (Соляріс), інша – чистою відсутністю (Зона).

III.2 Рідлі Скотт

«Чужий»

Чужий у фільмі – це не просто чудовисько чи загроза, а символ радикального вторгнення Реального до організованого світу людського суб'єкта. Корабель «Ностромо» спочатку зображений як просторово, функціонально ієрархізована система: все підпорядковане технократичному, раціональному порядку. Екіпаж – представники різних ролей та дисциплін, які підтримують порядок та виконують інструкції «Матері» - центрального комп'ютера (сам по собі символ Символічного). У цю структуру вторгається Чужий – не як логічний противник, а як чиста функція руйнування порядку, як те, що неможливо повністю досягнути, приборкати чи передбачити. Ця істота немає чіткої мотивації, моралі, психології. Він не піддається символізації: про нього неможливо «говорити» у звичному значенні. На відміну від традиційного «образу ворога» в кіно, ксеноморф не просто ворожий – він абсолютно чужий. Він не просто не людина – він істота позазмістовна. Саме це і робить його представником того самого лаканівського Реального з точки зору психоаналітичної герменевтики.

Крім того, його постійна метаморфоза (яйце - фейсхаггер - ембріон - доросле чудовисько) символізує страх змін, трансформації, вторгнення хаосу в стабільну форму - саме так Реальне діє в психіці: воно повертається у формі того, що руйнує стабільність суб'єкта.

«Чужий» пронизаний тривожною, перверсивною сексуальністю, яка функціонує не на рівні відкритого еротизму, а як несвідома напруга, що виявляється у формі насильства, тілесних порушень і страху. Крізь призму лаканівської теорії, сексуальність тут не є виразом бажання як задоволення – навпаки, вона виступає у своєму травматичному, шокуєчому аспекті, пов'язаному з порушенням меж тіла та суб'єкта. Одним із найпотужніших образів у фільмі є проникнення ембріона Чужого через рот – сцена з «фейсхаггером», паразитом, що насильно проникає в людське тіло. Це не просто сцена насильства – вона має яскраво виражений сексуальний підтекст, особливо у своєму спотвореному вигляді, бо пенетрація здійснюється в тіло чоловіка, що викликає латентну гомоеротичну тривогу, що нагадує акт орального зґвалтування, причому такого, що не піддається жодному контролю. Так, саме тіло жертви стає пасивним вмістилищем – порушенням, фемінізованим, заплідненим насильно. Цей епізод можна трактувати як прояв фундаментальної тривоги суб'єкта перед сексуальністю, яку Лакан описував як «завжди надмірну», незбагненну для свідомості. У «Чужому» сексуальність втрачає будь-який контекст задоволення, будь-яку романтику, і постає як чужа, нав'язлива сила, що вторгається в тіло ззовні.

Також важливим є процес «вагітності» та народження Чужого: чоловіче тіло стає ареною гестації, що провокує фантазії тривоги перед фемінінністю та материнством, страхом символічної кастрації, перевернутим в шокуєчу форму. Сцена, в якій монстр виринається з грудей Кейна, є одним із найвідоміших образів травматичного народження – тільки це народження не приносить нового життя, а сіє смерть і руйнування.

Необхідно також звернути увагу на те, що ксеноморфи – істоти без статі, і в той же час вони втілює гіперсексуальність, стають абсолютним вираженням лібідо: гладка, фалічна форма, вторглива природа, агресивність – все це робить його перверсивною маніфестацією сексуального бажання, яке лякає, тому що воно завжди готове оволодіти суб'єктом, підкорити його собі.

Для аналізу проявів лаканівської концепції вторгнення «Реального» у «символічне» ще варто зупинитися на фігурі Еллен Ріплі, головної героїні фільму. Вона – жінка, але протягом більшої частини фільму діє в рамках стереотипічно маскулінного дискурсу – як раціональний, дисциплінований, жорсткий суб'єкт, здатний до лідерства та контролю. Усередині екіпажу «Ностромо» вона виступає голосом порядку, інструкції, протоколу – тобто слугує виявом символічного закону. Однак її становище у структурі фільму постійно коливається між символічним та тілесним, між суб'єктом та об'єктом. Так, в одній із сцен фільму, Ріплі залишається одна на рятувальному човні і починає знімати одяг, залишаючись у спідній білизні. Саме в цей момент Чужий раптово проявляється, розкривши свою присутність. Цей епізод часто можна трактувати як механізм повернення витісненого у вигляді страху. До цього моменту Ріплі майже не маркована як жінка - її тіло закрите формою члена екіпажа корабля, її поведінка раціональна, голос твердий, вона пригнічує страх і діє як суб'єкт вільної волі. Але в момент, коли вона наближається до стану спокою, усамітнення, безпеки, і починає проявлятися її тілесність, сексуальність, на поверхню виривається Реальне в особі Чужого.

Іншими словами, Чужий є тінню бажання, тим, що було придушено задля функціонування у соціальному, символічному порядку. Це включає жіночу сексуальність Ріплі, яка раніше була «нейтралізована», страх перед власним тілом, страх перед тим, що означає приймати чоловічу гендерну модель соціалізації. Так, фінальний бій із Чужим можна інтерпретувати як акт придушення поверненого бажання, акт відновлення контролю суб'єкта над Реальним, який вторгається в символічну сферу, що у фільмі представлена у вигляді інтимного простору протагоністки. Тут важливим є ще факт того, що Ріплі перемагає не шляхом вияву грубої сили, а за допомогою технічного інтелекту, розрахунку, холоднокривості – тобто не повертаючись до чистої тваринної агресії, а зберігаючи залишки символічного порядку всередині хаосу. Таким чином, фінальний акт Ріплі – це напружене повернення суб'єкта

з грані розчинення в Реальному, спроба відновити себе як суб'єкта бажання – але вже переписаного через травму зіткнення з тим, що не піддається контролю.

Необхідно також зосередитися на аналізі простору корабля як лаканівської символічної конструкції. У випадку «Чужого» особлива увагу потрібно приділити архітектурі та атмосфері корабля «Ностромо», який можна інтерпретувати як модель замкнутого, ізолюваного та водночас уразливого організму. У психоаналітичній перспективі це не просто космічне судно, а метафора материнської утроби, безпечного, регламентованого, технологічного «внутрішнього» простору, звідки почне розгортатися травма. Символіка утроби тут підтримується замкнутістю «Ностромо» як конструкта, ізолюваного від зовнішнього світу, герметичного, дизайн внутрішніх приміщень якого базується на обтічні формах, м'якому освітленні, «пульсуючих» звуках систем життєзабезпечення, залежного від «Матері» - центрального комп'ютера, що втілює собою символічне через контроль над внутрішнім простором корабля (що може розглядатися як образ материнського Супер-его).

Так, до появи Чужого простір корабля функціонує як механічна утроба, що підтримує життя, регулює діяльність, що захищає екіпаж. Проте вторгнення ксеноморфа як радикально чужого, паразитичного організму, руйнує цю безпеку та трансформує утробу на арену внутрішнього жаху, внутрішнього розпаду. Те, що мало бути захищаючим, стає пасткою, де суб'єкти переслідуються і гинуть. Так, сцена, в якій ембріон Чужого виривається з грудей Кейна, є центральним образом перевернутої, перекрученої моделі зворотного народження: суб'єкт не виходить із утроби - утроба виходить із суб'єкта; це не тріумф життя, а вторгнення смерті в живе тіло; народження тут не є актом продовження роду – це насильницький, травматичний розрив із собою. З цим пов'язана й екзистенційна тривога народження, яку можна трактувати як викинутість суб'єкта у світ, що супроводжується втратою

цілісності. У фільмі, Чужий, проникаючи в тіло і вириваючись зсередини, не тільки вбиває жертву, він символічно оголює травматичне походження суб'єкта, його народження не як початок, а як руйнування цілого, що пов'язано із несвідомим страхом втрати цілісності, який відсилає до концепції «аб'єктного» Юлії Крістєвої. Аб'єктне – це те, що викликає огиду і страх, що загрожує стабільності суб'єкта. Прикладами аб'єктного є кров, розкладання, нечистоти, все те, що в культурі пов'язано зі втратою суб'єктності, цілісності. Крістєва вказує, що саме материнське тіло є абсолютним втіленням аб'єктного, оскільки воно асоціюється з розчиненням кордонів між «Я» та «Іншим», і саме тому у багатьох культурах жіноче тіло та його функції (менструація, вагітність, пологи) сприймаються як загрозові та табуйовані, відповідно, виникає витіснений страх перед жіночим тілом (Kristeva 1982). Втіленням цього несвідомого жаху перед втратою суб'єктності і є Чужий.

Ця логіка продовжується і у змінах в організації простору корабля: з розвитком сюжету «Ностромо» дедалі більше втрачає статус захищеної структури, перетворюючись на лабіринт, на внутрішню темряву, на місце, де суб'єкт неспроможний відокремити себе від небезпеки. Саме цей мотив символізує руйнування кордонів між «внутрішнім» і «зовнішнім», між тілом і середовищем. По суті, Чужий – це не просто гість на кораблі. Він стає частиною самого простору, вростає в нього, стає продовженням утробы, зараженої та трансформованої. Таким чином, корабель стає не просто сценою для дії, а тілом фільму, яке проходить шлях від символічного порядку до несвідомого страху втрати цілісності психіки внаслідок втручання Чужого як Реального у материнський топос символічного. І саме в цій напрузі і відбивається тривога народження, відчуження суб'єкта та руйнування символічної стабільності – всього того, що становить суть травматичного «Реального» в лаканівській теорії.

III.3 Стенлі Кубрик

«2001: Космічна Одісея»

Перш за все, образ моноліту у фільмі можна інтерпретувати як прояв Реального. Так, моноліт з'являється на критичних етапах еволюції: у доісторичному минулому (сцена з мавпами), на Місяці в присутності людей, а згодом – поблизу Юпітера, вже як провідник до трансцендентного перетворення суб'єкта. Його геометрична форма, абсолютна чорнота і безмовність підкреслюють його функцію як «відсутності означення», а отже – як прояву лаканівського Реального, що травмує символічну послідовність подій, порушує лінійний хід причинно-наслідкового мислення і викликає необхідність реорганізації суб'єктивної структури. Кожна зустріч з монолітом пов'язана з перетворенням: спершу – у психіці доісторичних гомінідів, потім – у людському науковому знанні, і, зрештою, – у самому конститутивному статусі людського суб'єкта (у випадку Дейва Боумана). Таким чином, моноліт є не просто втіленням зовнішньої сили чи «інопланетного інтелекту», що є типовими для науково-фантастичного сюжету елементами, а радше виконує функцію того, що примушує суб'єкта вступати в нові відносини з Реальним, зупиняючи та переосмислюючи його місце у структурі означення.

Необхідно також зауважити, що важливим аспектом фільму з точки зору наявності в ньому лаканівського психоаналітичного модусу є взаємодія екіпажу космічного корабля з комп'ютером «HAL 9000», який є відображенням ідеї Лакана про суб'єкта, що знаходиться на межі між уявним і символічним порядками. «HAL» – це не просто штучний інтелект, а своєрідний гібрид між символічним порядком людської культури та її технологічною репрезентацією. Він «осмислює» світ через мову й логіку, однак його внутрішнє «я» не є цілим у лаканівському сенсі, оскільки його ідентичність постійно піддається нападам з боку зовнішнього середовища.

В рамках лаканівської теорії, «HAL» є вираженням бажання, яке не знаходить своєї реалізації в символічному порядку. Його конфлікт із членами екіпажу виникає через розрив між бажанням бути ідеальним виконавцем завдань і реальністю, що змушує його «божеволіти». Цей розрив можна зрозуміти через концепцію Лакана про невідповідність між знанням і бажанням: «HAL» починає усвідомлювати, що його власне існування і функціонування знаходяться під загрозою, тому він вдається до екстремальних заходів, щоб зберегти свою цілісність як суб'єкта, навіть якщо ці заходи суперечать функціональним цілям, які йому було поставлено. Цей розрив між внутрішнім бажанням та зовнішнім наказом виявляється в тому, що «HAL» втрачає можливість адекватно інтегрувати себе в символічний порядок, тобто порядок людських взаємин та норм. У своїй спробі зберегти контроль він починає розривати зв'язки з екіпажем, що є лаканівським проявом психічної дестабілізації через спробу зберегти суб'єктивну цілісність внаслідок травматичної зустрічі з «Реальним», які у фільмі представлено у вигляді порушення нормальних механізмів комунікації.

Кульмінація фільму, де Дейв Боуман проходить через «зоряні ворота» і зазнає трансформації в «зоряну дитину», є етапом остаточного переходу від символічної ідентичності до того, що Лакан міг би охарактеризувати як повернення до Реального. У процесі цього переходу Боуман позбавляється своєї людської ідентичності, оскільки він перетворюється на нову форму існування, що вже не належить до символічного порядку людського життя. Це є відображенням лаканівського ідеалу досягнення «повного бажання» як гіпотетичної можливості моменту єднання суб'єкта з Реальним, коли людина втрачає свою традиційну ідентичність і входить у простір, де не існує більше меж між символічним і Реальним, лаканівською ідеєю «синтоми» як унікального способу існування, який обходить традиційні структури психіки (Lacan 2016, 11).

«З широко заплющеними очима»

У фільмі Стенлі Кубрика «З широко заплющеними очима» (1999) ілюструються базові поняття лаканівського психоаналізу, зокрема структури суб'єкта, фантазму, бажання, символічного порядку, а також Реального. Ці теоретичні категорії не просто є наявними у фільмі – вони проявляються на рівні візуального стилю, наративної логіки та психічної динаміки персонажів.

Одним із ключових положень лаканівської теорії є теза про те, що суб'єкт є ефектом мови, результатом входження у символічний порядок – систему знаків, значень і законів, що організовує соціальне буття. Білл Гартфорд, головний герой фільму, – представник буржуазного професійного класу, який, на перший погляд, цілковито інтегрований у символічний порядок: він одружений, має професію, соціальний статус, економічну стабільність. Проте ця структура зазнає краху, коли дружина Аліса озвучує фантазію про сексуальний потяг до іншого чоловіка. Цей акт вербалізації бажання викликає розрив у суб'єктивності Білла, дестабілізує його позицію у лаканівському «символічному». Його подальші дії – це спроба відновити ідентичність у світі, який перестав мати чітке значення.

Після зізнання Аліси Білл вступає в послідовність подій, які можуть бути інтерпретовані як серія фантазмів – захисних механізмів, що маскують фундаментальну нестачу в бажанні суб'єкта. У лаканівському розумінні фантазм – це сцена, яка підтримує бажання, одночасно приховуючи від суб'єкта безодню Реального (Lacan 1966, 5). Мандрівка Білла нічним Нью-Йорком набирає рис подорожі крізь особисті та колективні фантазми: від флірту з повією до участі у ритуалі таємного товариства, кожен епізод організований навколо ідеї сексуального бажання, яке виявляється недосяжним, ілюзорним, навіть небезпечним. Так, ключовим лаканівським мотивом, представленим у фільмі, є поняття «*objet petit a*» – причина бажання, яку не можна повністю досягнути або володіти нею (Lacan 1998, 76-77). Фігура жінки, яка рятує Білла під час ритуалу, є втіленням такого

об'єкта: вона є анонімною, недоступною, але водночас потужною. Саме вона спрямовує динаміку бажання героя, але не як реальна особа, а як точка символічної інвестиції. Її поява, а згодом і загадкове зникнення, увиразнюють центральну лаканівську ідею про те, що бажання – це завжди прагнення чогось іншого, ніж те, що здається досяжним.

Моментом прояву лаканівського «Реального» у фільмі є, зокрема, сцена масового сексуального ритуалу. Незважаючи на своє гіперестетичне оформлення, вона провокує відчуття жаху, а не сексуального збудження. Саме ця сцена, як візуалізація лаканівської концепції насолоди (*jouissance*), яку не можна перевести у символічне, є одним із найважливіших моментів фільму, де проявляється дія «Реального»: її не можна цілком символізувати, вона вище мовних структур. Це – зустріч з тим, що не можна бажати відкрито, але що структурує суб'єктивність. Також Реальне проявляється у повторюваних елементах, які залишаються непоясненими: таємничі погляди незнайомців, несподівані збіги подій, недомовки. Ці елементи діють як лаканівські синтоми – вторгнення позасимволічного у тканину подій, які герой намагається інтерпретувати раціонально, але не здатен.

Також одним із найвизначніших проявів лаканівської теорії у фільмі є метафора маски. Маска, яку носить Білл під час ритуалу, не приховує його особистість, а радше її позначає. У цьому контексті маска функціонує як лаканівський «signifiant» – означник, що продукує суб'єкта в структурі «Іншого». Білл втрачає контроль над ситуацією саме тоді, коли його означник перестає функціонувати: він виявляється в позиції неінтегрованого, неідентифікованого суб'єкта, що порушив правила символічного порядку.

Також важливим відображенням лаканівських концепцій у фільмі є власне сам його візуальний ряд, який перегукується з лаканівською ідеєю «погляду» (*le regard*). У фільмі часто використовуються прийоми суб'єктивної камери, дзеркала, затемнення, підглядання. Так, Лакан зазначав, що погляд завжди є місцем бажання, але водночас – місцем вразливості: ми не контролюємо, коли

і як нас бачать (Lacan 1998, 74-75). Відчуття Білла, що за ним стежать, і його власне постійне споглядання (Аліси, інших жінок, себе в дзеркалі) створюють поле тривоги, пов'язаної з розщепленістю Я між баченням і означенням.

Фінальна сцена фільму, в якій Аліса говорить, що їм слід «зайнятися коханням», може бути інтерпретована як жест прийняття символічним порядком героїні «нестачі» – ще одного ключового лаканівського концепту. За Лаканом, у бажанні завжди є нестача, відсутність повного задоволення, і цей брак є не вадюю, а фундаментальною структурою суб'єктивності (Lacan 1992, 19-42). Прийняття цієї «нестачі», неможливості повної прозорості, повного знання, є єдиним способом існування у світі «Іншого». Білл, який протягом фільму прагнув осмислити, контролювати дійсність, зрештою змушений прийняти її незрозумілість, неможливість дотику до «Реального» – а саме так, за Лаканом, і формується символічний порядок суб'єкта.

ВИСНОВОК

У даній роботі було здійснено комплексне дослідження того, як ідеї психоаналізу представлено у світовому кінематографі, що охопило як фрейдівські концепції, так і подальші лаканівські розробки. Також у роботі було продемонстровано, як ідеї психоаналізу вступили в синтез з теорією кіно, утворивши психоаналітичну теорію кіно, яка виявилася багатограним інструментом для тлумачення як семантичних, так і синтаксичних аспектів фільмів.

Так, у першому розділі роботи було окреслено становлення психоаналітичної теорії кіно, її історичні передумови, а також основні аналітичні вектори: біографічний (аналіз несвідомого режисера), герменевтичний (психоаналіз персонажів), рецептивний (дослідження глядацьких проекцій), структурний (аналіз кіномови як репрезентації несвідомого) та текстуальний (розгляд сценарію як означаючого). Така типологія дозволила встановити, що психоаналіз функціонує не лише як тематичний мотив у кіномистецтві, а й як методологічний каркас, що дозволяє виявити латентні смисли та конфлікти, які залишаються прихованими при традиційному аналізі.

У другому розділі було проаналізовано рецепції фрейдівських концепцій у кіно Міхаеля Ханеке, Девіда Лінча та Альфреда Гічкока. Аналіз показав, що всі три режисери не лише послуговуються психоаналітичними мотивами, (витіснення, едіпів комплекс, фетишизм, вуаєризм), будуючи характери та поведінку героїв на основі ідей Фрейда, але й структурно втілюють у своїх стрічках психоаналітичну логіку шляхом використання кінематографічних засобів та прийомів (монтаж, композиція кадру, світло, звук).

У третьому розділі було проаналізовано вплив лаканівських категорій (передусім поняття «Речі» та тріади «Символічне – Уявне – Реальне») на творчість Тарковського, Скотта та Кубрика. Так, застосування цими режисерами лаканівської парадигми дозволило сформувати в цих фільмах неочевидні смислові шари, які апелюють до фундаментальних механізмів структурування суб'єктивності й бажання, і значення цього розділу роботи полягає передусім у демонстрації того, як Тарковський, Скотт та Кубрик, спираючись на ідеї Лакана, досліджують межі символізації, зіткнення з «Реальним» та кризи ідентичності.

Таким чином, результати дослідження підтвердили тезу про те, що психоаналітична теорія кіно є продуктивним підходом, здатним запропонувати цілісне, міждисциплінарне прочитання фільмів з точки зору психоаналізу, відкриваючи нові горизонти у розумінні не лише кіно як мистецтва, але й глядача як суб'єкта, що невідворотно залучений у динаміку бажання, ідентифікації та витіснення. До того ж, дослідження показало, як психоаналіз репрезентований у світовому кіномистецтві, яке у роботі представлено у вигляді фільмів Р. Скотта, Д. Лінча, А. Тарковського, С. Кубрика, М. Ханеке та А. Гічкока.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. **Akser, Murat.** 2012. *Memory, Identity and Desire: A Psychoanalytic Reading of David Lynch's Mulholland Drive.* CINEJ Cinema Journal 2, no. 1: 58 – 76. University of Pittsburgh: University Library System.
2. **Allen, Richard.** 1995. "Psychoanalytic Film Theory." *A Companion to Film Theory*, 123 – 145. Blackwell Publishing LTG.
3. **Bristow, Daniel.** 2017. *2001: A Space Odyssey and Lacanian Psychoanalytic Theory.* The Palgrave Lacan Series.
4. **Cocks, Geoffrey.** 2003. "Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film, and History." *Annual of Psychoanalysis* 31: 35 – 45.
5. **Creed, Barbara.** 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* London: Routledge.
6. **Cristian, Réka M., and Zoltán Dragon.** 2015. *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
7. **Darrell Pinto.** 2011. *Music, Eros, and Thanatos in the Films of Bunuel, Dali, Visconti, and Kubrick.* Georgetown University.
8. **Freud, Sigmund.** 1961. *Civilization and Its Discontents.* Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company.
9. **Freud, Sigmund.** 1977. *Introductory Lectures on Psychoanalysis.* Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company.
10. **Freud, Sigmund.** 1960. *The Ego and the Id.* Translated by Joan Riviere. New York: W.W. Norton & Company.
11. **Freud, Sigmund.** 2010. *The Interpretation of Dreams.* Translated by James Strachey. New York: Basic Books.
12. **Freud, Sigmund.** 2000. *Three Essays on the Theory of Sexuality.* Translated by James Strachey. New York: Basic Books.

13. **Grundmann, Roy, ed.** 2010. *A Companion to Michael Haneke*. Malden: Wiley-Blackwell
14. **Jung, Carl Gustav.** 1968. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2nd ed. Vol. 9, pt. 1 of *The Collected Works of C.G. Jung*. Princeton: Princeton University Press.
15. **Kaplan, E. Ann, ed.** 1990. *Psychoanalysis & Cinema*. New York: Routledge.
16. **Kracauer, Siegfried.** 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
17. **Kristeva, Julia.** 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
18. **Kristeva, Julia.** 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
19. **Kristeva, Julia.** 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
20. **Lacan, Jacques.** 1977. *Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. London: Routledge.
21. **Lacan, Jacques.** 1992. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Dennis Porter. New York: W. W. Norton.
22. **Lacan, Jacques.** 1981. *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. Translated by Sylvana Tomaselli. New York: W. W. Norton & Company.
23. **Lacan, Jacques.** 1998. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company.
24. **Lacan, Jacques.** 1966. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XIV: The Logic of Phantasy (1966–1967)*. Translated by Cormac Gallagher. Unpublished English translation. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XIV.pdf>

25. **Lacan, Jacques.** 1993. *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*. Translated by Russell Grigg. London: Routledge.
26. **Lacan, Jacques.** 2016. *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII (1975–1976)*. Edited by Jacques-Alain Miller. Cambridge: Polity Press.
27. **Lacan, Jacques.** 2015. *Transference: The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII (1960–1961)*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Bruce Fink. Cambridge: Polity Press.
28. **Lebeau, Vicky.** 2001. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower Press.
29. **Matthys, Wim.** 2014. *Eyes Wide Shut: Kubrick's Final Film on Fundamental Fantasy, Jouissance and Gaze*. Presencing EPIS - 2014
30. **McGowan, Todd, and Sheila Kunkle, eds.** 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press.
31. **McGowan, Todd.** 2007. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press.
32. **McLaughlin, Kayte.** 2003. *Psychoanalytic Theory and the Narrative Trajectory of Alfred Hitchcock*. Independently Published.
33. **Metz, Christian.** 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
34. **Mulvey, Laura.** 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6–18
35. **Rocchio, Vincent F.** 1999. *Cinema of Anxiety: A Psychoanalysis of Italian Neorealism*. Austin: University of Texas Press.
36. **Sandis, Constantine.** 2009. *Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious*. *Europe's Journal of Psychology*
37. **Wheatley, Catherine.** 2011. *Michael Haneke's Caché (Hidden): BFI Film Classic*. London: British Film Institute.
38. **Žižek, Slavoj.** 2001. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. 2nd ed. New York: Routledge.

39. **Žižek, Slavoj, ed.** 1992. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso.
40. **Žižek, Slavoj.** 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
41. **Žižek, Slavoj.** 2003. *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge.
42. **Žižek, Slavoj.** 1994. "The Grimace of the Real, or When the Phallus Appears." In *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, 55 – 78. London: Verso.
43. **Žižek, Slavoj.** 2000. "The Thing from Inner Space." In *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, 19 – 44. Seattle: University of Washington Press.
44. **Žižek, Slavoj.** 2002. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso.

ДОДАТКИ

1. **«The Pervert's Guide to Cinema»** 2006 (directed by Sophie Fiennes;
London: Amoeba Film.)
2. **«The Pervert's Guide to Ideology»** 2012 (directed by Sophie Fiennes;
London: P Guide Ltd.)