

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
за освітньо-професійною програмою «Режисура телебачення»
021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»
02 «Культура і мистецтво»

УДК 791.23

**«ФЕНОМЕН ЛАКАНІВСЬКОГО ДЗЕРКАЛА В КІНО:
КЛЮЧ ДО СТВОРЕННЯ ТА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ»**

Виконавець:
студент 2м-РТБ курсу
денної форми навчання
ЄСІН Олексій Євгенович

Керівник:
Доцент кафедри режисури телебачення
Інституту екранних мистецтв КНУТКіТ
Імені І. К. Карпенка-Карого
ПРАВИЛО Ірина Олександрівна

Допущено до захисту 8 січня 2024 р.

Завідувач кафедри
Режисури телебачення

В. П. Вітер

Київ-2024

Анотація

Єсін О.Є. Феномен лаканівського дзеркала в кіно: ключ до створення та аналізу художнього образу.

Кваліфікаційна робота (магістерський проєкт) на здобуття освітнього ступеня магістра за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво», освітньо-професійна програма «Режисура телебачення». Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Інститут екранних мистецтв. Кафедра режисури телебачення.

Зміст анотації. В магістерському проєкті здійснено дослідження психоаналітичної теорії Жака Лакана та так званої «стадії дзеркала» в контексті ідентифікації дитини, а також розглянуто механізм кінематографічної ідентифікації глядача з образами і подіями в просторі екрану, що має визначальну роль при створенні та аналізі екранних світопрезентацій.

Тема стосунків «екран-глядач» є особливо актуальною в умовах сьогодення, коли розвиток технологій зумовив зростання виробництва аудіовізуальних творів, їхню доступність та комерційну експансію з боку медіавиробників.

Метою дослідження є визначення ролі феномену лаканівського дзеркала в процесі створення та аналізу екранних світопрезентацій. Фактично, йдеться про розгляд теорій Жака Лакана саме з точки зору режисера та вмiле застосування результатів дослідження в екранних творах. Актуальність саме такого розгляду питання визначена здатністю екранних образів задовольнити фундаментальні аспекти психіки людини та дієвість кінематографічного, штучно змодельованого світу, у наданні життєвого досвіду глядачу, який не тотожний до реального.

Це дослідження є прикладним, воно спрямоване на застосування результатів пошуків у досягненні практичних цілей, розв'язанні конкретних режисерських завдань при створенні повнометражного ігрового фільму.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: ідентифікація, нестача, психіка, віддзеркалення, дзеркальна стадія, екранний вплив, художній образ, символ, знак, означник, означуване, глядач, кінематограф, режисер, засоби виразності.

Abstract

O. Yesin The Phenomenon of the Lacanian Mirror in Cinema: The Key to the Creation and Analysis of an Artistic Image.

Qualification work (master's project). Master's degree. Specialty 021 "Audiovisual Art and Production". Field of knowledge 02 "Culture and art". Educational and professional program "TV Directing". Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television. Institute of Screen Arts. Department of TV Directing.

Abstract content.

In the master's project, a study of J. Lacan's psychoanalytic theory and the so-called "mirror stage" in the context of child identification was carried out. The mechanism of cinematographic identification of the viewer with images and events on the screen was considered, providing it has a decisive role in the creation and analysis of screen representations.

Recently the theme of the "screen-viewer" relationship has been especially relevant, with the development of technologies that led to the growth of the production of audiovisual works, their availability and commercial expansion on the part of media producers.

The purpose of the study is to determine the role of the Lacanian mirror phenomenon in the process of creating and analyzing artistic images. In fact, it is about examining the theories of J. Lacan precisely from the director's point of view and skillfully applying the research results in screen works. The relevance of such consideration of the issue is dictated by the ability of screen images to satisfy the fundamental aspects of the human psychics and the effectiveness of the cinematic, artificially simulated world in providing the viewer with a life experience that is not identical to the real one.

This research is applied, it is aimed at applying the results of searches in achieving practical goals, solving specific director-referred tasks when creating a full-length feature film.

The work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, references and appendices.

Key words: identification, lack, psychics, reflection, mirror stage, screen influence, artistic image, symbol, sign, signifier, signified, viewer, cinematography, director, means of expression.

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ I. ФЕНОМЕН ЛАКАНІВСЬКОГО ДЗЕРКАЛА ТА ПСИХОАНАЛІТИЧНА ТЕОРІЯ: ЗВ'ЯЗОК З КІНЕМАТОГРАФОМ.....	9
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	9
1.2. Сутність теорії Жака Лакана. Дзеркало, ідентифікація, нестача.....	13
1.3. Кінематографічна ідентифікація глядача з екранними образами.....	17
1.4. Психоеаналітичний підхід до аналізу фільмів.....	21
1.5. Екран як інструмент впливу. Відповідальність митця та глядача.....	23
Розділ II. АНАЛІЗ ПРИКЛАДІВ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В КІНО: ВІД ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ФІЛЬМУ ДО ЗНАКУ.....	26
2.1. Ретроспекція використання дзеркала в кадрі: коли і як працювало відбиття у кіно.....	26
2.2. Різноманітність віддзеркалень на екрані. Обґрунтування використання..	29
2.3. Віддзеркалення у розкритті конфлікту, теми та ідеї твору, зв'язок із художнім образом.....	35
Розділ III. НАУКОВЕ ПЕРЕДБАЧЕННЯ ПРИ СТВОРЕННІ ПОВНОМЕТРАЖНОГО ІГРОВОГО ФІЛЬМУ.....	44
3.1. Тема, конфлікт, жанр.....	44
3.2. Герої та світ історії. Простір і час в фільмі.....	45
3.3. Стилiстичне вирішення фільму.....	47
Висновки.....	48
Список використаних джерел	52
Фільмографія.....	57
Термінологічний словник.....	61
Додатки.....	63

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вплив екранних творів на психіку глядача беззаперечний. У вивченні цього процесу кінотеорія крокує поруч із психоаналізом. Фокус уваги дослідників зосереджено зокрема на механізмі ідентифікації, який розкриває стосунки «глядач-екран». Це питання вельми актуальне в наш час, оскільки розвиток технологій зумовив суттєву активізацію процесу створення аудіовізуальних творів, в тому числі – фільмів.

Саме розвідки французького психоаналітика Жака Лакана дають можливість по-іншому поглянути на процес створення екранних творів. Його наукові теорії щодо структури людської психіки, становлення якої проходить обов'язковий етап «стадії дзеркала» – розпізнання свого дзеркального двійника у віці 6-18 місяців, створення власного образу та, як наслідок, появи нескінченного суб'єкт-об'єктного протиставлення, що відбувається все життя людини.

Кінематограф за допомогою екранних образів здатен «задовольнити» базові «рушійні сили» психіки людини, такі як бажання та насолода, а штучно змодельований кіносвіт може запропонувати глядачеві життєвий досвід, що суттєво перевищує будь-який реальний. В цьому контексті важливим є акцент на питанні відповідальності митця, дослідженні теорій Ж. Лакана саме режисерами і їх вмілому застосуванні в екранних творах.

Дане дослідження є прикладним, спрямоване на застосування отриманих результатів для досягнення практичних цілей, розв'язання конкретних завдань, а саме – створення повнометражного ігрового фільму.

Об'єкт дослідження – феномен лаканівського дзеркала в кіно.

Предмет дослідження – механізм віддзеркалення в екранних творах.

Мета дослідження – визначити роль феномену лаканівського дзеркала в процесі створення та аналізу екранних світопрезентацій.

Завдання дослідження:

– на основі широкого кола наукових праць дослідити психоаналітичну теорію Ж. Лакана, розкрити сутність одного з ключових понять «лаканівське дзеркало» та простежити взаємозв'язок з кінематографом;

- проаналізувати природу екрана як дзеркала та розглянути механізм ідентифікації глядача з екранними образами;
- дослідити комунікативний механізм, за яким відбувається передача повідомлення автор-глядач, та розібратися в значенні кожного елементу ланцюга знак-символ-художній образ;
- обґрунтувати використання прийому віддзеркалення в аудіовізуальних творах (ігрових фільмах);
- виокремити та проаналізувати приклади використання дзеркала як предмету на екрані;
- дослідити віддзеркалення як художній образ та проаналізувати вплив у розкритті теми, ідеї твору;
- простежити кореляцію між застосуванням механізму віддзеркалення та сценарною структурою, встановити зв'язок із жанром екранного твору;
- проаналізувати способи розкриття характерів персонажів через використання віддзеркалень;
- систематизувати отриманні результати та застосувати їх при створенні повнометражного ігрового фільму.

Поняттєво-категоріальний апарат дослідження спирається на існуючу кінознавчу та мистецьку практику, використовується науковий вокабуляр філософії, естетики, психології, семіотики та режисури. Водночас видається необхідним уточнити зміст ключових понять роботи. Їх наведено в термінологічному словнику.

Хронологічні межі дослідження визначаються періодом існування кінематографа, від його виникнення до сьогодення (XIX–XXI ст.).

Методологічна база дослідження. В роботі застосовується інтердисциплінарний підхід. Дослідження передбачає використання знань з філософії, психології, культурології, семіотики, кінознавства, естетики.

Для вирішення поставлених в магістерському проєкті задач використані **методи дослідження:**

- *Метод аналізу та синтезу* – для ґрунтовного розбору аудіовізуальних творів;

- *Індукції* – в процесі поетапного розгляду від дзеркала як знака на екрані до художнього образу як узагальненої форми віддзеркалення;
- *Системний метод* – для дослідження понять лаканівське дзеркало та художній образ і органічного синтезу філософських, естетичних, психологічних, семіотичних, кінознавчих визначень;
- *Абстрагування* – для аналізу художнього образу саме як віддзеркалення;
- *Історико-генетичний метод* – для простеження розвитку психоаналітичної теорії Ж. Лакана, етапів становлення кінематографа;
- *Структурно-функціональний метод* – для аналізу кінематографічних прийомів в контексті їх функціонального призначення та створення художніх образів;
- *Компаративний метод* – для виявлення подібних та відмінних режисерських рішень при використанні механізму віддзеркалення та при створенні художніх образів.

Теоретична база дослідження становить широке коло наукових праць із різних галузей гуманітарного знання:

- з філософії (Арістотель, Платон, А. Бергсон, Ж. Делез, А. Бадью, Дж. Стайнер та ін.)
- з психології (З. Фройд, К.Г. Юнг, Ж. Лакан, С. Жижек, М. Долар, Л. Байї та ін.)
- з естетики, історії мистецтва та мистецтвознавства, культурології (О. Оніщенко, Л. Левчук, Г. Чміль, А. Ткаченко та ін.)
- з кінознавства (О. Мусієнко, І. Зубавіна, М. Собуцький, Ж.-Л. Бодрі, Ш. Гомер, М. Бові та ін.)
- з семіотики (К. Метц, Л. Деллюк, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, М. Доан)
- з історії та теорії кінематографа, режисури (З. Кракауер, Ж. Коан-Сеа, Д. Фейрфакс, Л. Брюховецька, В. Кісін, В. Горпенко, В. Чубасов та ін.);

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у роботі *вперше*:

– простежено використання механізму віддзеркалення на екрані в літописі кінематографічної думки;

набули подальшого розвитку дослідження:

- взаємовпливу психоаналітичної теорії та кінематографу;
- механізмів ідентифікації глядача з екранним твором;
- способів передачі повідомлення від режисера до глядача;
- передумов створення художніх образів.

Теоретичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані для подальших досліджень феноменів лаканівського дзеркала в контексті екранних світопрезентацій, у навчальних курсах з кіно- та телережисури, кінознавства, для профільних навчальних закладів вищої освіти гуманітарного напрямку, а також для підготовки спеціальних курсів для режисерів, кінознавців, мистецтвознавців, філософів, культурологів, істориків.

Практичне значення отриманих результатів. Напрацювання та висновки дослідження можуть бути використані при створенні сценаріїв, їх опрацюванні й втіленні режисерами, а також в процесі фахової підготовки студентів профільних навчальних закладів – майбутніх режисерів – в форматі лекційних та семінарських занять. Робота представляє собою інтерес для подальшої розробки питань, пов'язаних з впливом кінематографу на глядача.

Структура магістерського проєкту обумовлена метою дослідження і відображає послідовність поставлених завдань. Робота містить вступ, три розділи (11 підрозділів), висновки, список використаних джерел (48 найменувань), додатки. Загальний обсяг роботи – 93 сторінки.

РОЗДІЛ І. ФЕНОМЕН ЛАКАНІВСЬКОГО ДЗЕРКАЛА ТА ПСИХОАНАЛІТИЧНА ТЕОРІЯ: ЗВ'ЯЗОК З КІНЕМАТОГРАФОМ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Близькість кінематографа і психоаналізу загальновідома. Уперше термін «психоаналіз» австрійський психолог Зигмунд Фройд (нім. Sigmund Freud) використав у своїй статті в «Неврологічному журналі» 30 березня 1896 року, а роком народження самого кінематографу вважається 1895-тий. Близькість дат не випадкова: кінематограф постав як результат модернізації, а психоаналіз як рефлексія на неї.

Прагнення «зрозуміти» кіно асоціюється з іменем Жака Лакана (фр. Jacques-Marie-Émile Lacan). Хоча до можливості «усвідомити» все, що відбувається на екрані, сам французький психіатр та філософ ставився скептично і називав «cogito» (з лат. «мислення») пасткою. Його думка фактично протилежна до «Cogito ergo sum» («Я мислю, отже я існую») французького філософа Рене Декарта – «людина існує тільки там, де не мислить, а мислить там, де не існує». (Lacan, 1981, p. 35-36)

Тезу про «Стадію дзеркала» Ж. Лакан вперше озвучив на психоаналітичному конгресі в Марієнбаді (чеськ. Mariánské Lázně, нім. Marienbad, Чеська Республіка) у 1936 році. Проте цей виступ був невдалим. Його перервав головуючий Ернест Джонс, бібліограф З. Фрейда (Leader, Groves, 2000, p. 17). Слід зазначити, що Лакан подібно античним філософам віддавав перевагу дискурсивному стилю, виголошуючи ідеї вголос і отримуючи реакції аудиторії. Тому його «Семінари» – це тексти-конспекти свідків-учасників та розшифрування відеозаписів. До нас слова французького психіатра та філософа дійшли так: «Дзеркальну стадію повинні розуміти як ідентифікацію... А саме перетворення, яке відбувається в суб'єкті, коли він приймає образ» (Lacan, 2006, p. 93). Проте це визначення, за ствердженням американського психоаналітика Джейн Геллоп, було сформульовано Лаканом значно пізніше (Gallor, 1985, p. 74).

Дослідити історіографічне походження поняття «лаканівське дзеркало», основних принципів психоаналітичної теорії, порядків психіки за Лаканом, а також понять «ідентифікація», «Інший», «означник» та «означуване» допоможуть

зокрема такі праці: «Семінари Жака Лакана. Книга II. Я в теорії Фрейда і техніці психоаналізу. 1954-1955» («The Seminar of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. 1954-1955»), «Семінари Жака Лакана. Книга VIII. Передача. 1960-1961» («Jacques Lacan. Le seminaire. Livre VIII. Le transfert. 1960-1961»), «Семінари Жака Лакана. Книга XI. Чотири фундаментальні концепції психоаналізу» («The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The four fundamental concepts of psychoanalysis»), «Писання» («Jacques Lacan. Ecrits»).

Важливими для більш якісного розуміння ідей Ж. Лакана є роботи французького психоаналітика Ліонеля Байї (Lionel Bailly) «Лакан: посібник для початківців» («Lacan: A Beginner's Guide»), британських психоаналітиків Даріана Лідера (Darian Leader) та Джуді Гроувс (Judy Groves) («Представляємо Лакана» («Introducing Lacan»)), словенських психоаналітиків Славој Жижека (Slavoj Žižek) «Як читати Лакана» («How to read Lacan») та Младена Долара (Mladen Dolar) «“Я буду з тобою у твою шлюбну ніч”: Лакан і страшне» («“I Shall Be with You on Your Wedding-Night”: Lacan and the Uncanny»), американського психоаналітика Джейн Геллоп (Jane Gallop) «Читаючи Лакана» («Reading Lacan»).

60-70-ті роки ХХ століття вважаються періодом найплідніших теоретизувань «вглиб екрану». І саме ідеї Лакана стали джерелом натхнення для таких дослідників кіно як Крістіан Метц (Christian Metz), Жан-Луї Бодрі (Jean-Louis Baudry), Лора Малві (Laura Mulvey), Мері Енн Доан (Mary Ann Doane) та інших. Ключовим питанням, яке вони розглядали, є механізм кінематографічної ідентифікації глядача та його «перетворення» під впливом екрану. В цьому контексті заслуговують окремої уваги такі роботи: К. Метц «Уявний означник: психоаналіз і кіно» («Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema»), М. Е. Доан «Кінематографічний означник і уявне» («The Cinematic Signifier and the Imaginary»), «Розмови з Крістіаном Метцом. Обрані інтерв'ю з теорії кіно. (1970-1991)» («Conversations with Christian Metz. Selected interviews on film theory. (1970-1991)») під редакцією Уоррена Бакленда (Warren Buckland) та Деніела Фейєрфакс (Daniel Fairfax). У статті «Кінематограф за Метцем: “Цей смутний об’єкт бажань”», що у 2023 році

була опублікована в Науковому віснику Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, українська кінознавиця Оксана Мусієнко дала комплексне та вичерпне розуміння значимого доробку Метца в теорії кіно, в тому числі проаналізувала його спроби поєднання лінгвістичних та семіологічних методів з психоаналітичними.

Достеменно відомо, що екранні твори не тільки відтворюють зовнішній світ (мають міметичний характер), а й за допомогою кінематографічної реальності здатні моделювати (змінювати) реальність глядацьку, надавати глядачу унікальний досвід, суттєво відмінний від життєвого. «Кіно, окрім того, що відтворює навколишній предметно-матеріальний світ, спроможне стати рентгенографією людської душі, візуалізацією того, що довгий час було неможливим». (Брюховецька, 2011, с. 26)

Вивчення специфіки екранних творів набуло особливої актуальності саме сьогодні – в епоху «візуального домінування». Особливої уваги заслуговують переосмислення та розвідки сучасних науковців, дослідження яких сфокусовано саме на психоаналітичних аспектах кінематографічного впливу, природі та способах передачі екранних повідомлень, ідентифікації глядача з образом і подіями в просторі екрану, екранному досвіді тощо. Це, зокрема, такі роботи Михайла Собуцького «Епоха “органічної конструкції” у дзеркалі кіно й психоаналізу», Ольги Брюховецької «Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід» та «Психоаналітична концепція суб’єкта і її застосування в теорії кіно», Ганни Чміль «Людина – екран: візуальна антропологія (пост)сучасності», Катерини Борисової-Железної «Культура і особистість в психоаналітичному дискурсі теорії Жака Лакана» та інших. «Зазначимо принагідно, що концепція «стадії дзеркала», запропонована Ж. Лаканом, попри нищівну критику як з боку психоаналітиків інших напрямків, так і фахівців у царині вивчення свідомості, для багатьох теоретиків кіно відігравала значну роль у ХХ столітті та ще й сьогодні багатьма вважається феноменом, що уможливило існування досвіду екрана». (Чміль, 2020, с. 131)

Переосмислення думок Ж. Лакана та їх розкриття в аналізі екранних творів реалізовано в роботах С. Жижека «Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру» та «Річ із внутрішнього простору», а також української кінознавиці Ірини Зубавіної «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» та «Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки». Важливими для аналізу в контексті психоаналітичної теорії є зокрема такі аудіовізуальні твори: «Він», реж. Луїс Бунюель (1953), «Психо», реж. Альфред Гічкок (1960), «Жінка у вікні», реж. Фріц Ланг (1944), «Убивство», реж. Альфред Гічкок (1930), «Одержимість», реж. Лукіно Вісконті (1943), «Троянда-Франція», реж. Марсель Л'Ерб'є (1919), «Голем», реж. Пауль Вегенер та Хенрік Галесен (1920), «Празький студент», реж. Абель Ганс (1915), «Сліпі плями», реж. Карлос Лопес Естрада (2018), «Краса по-американськи», реж. Сем Мендес (1999), «Вітчим», реж. Джозеф Рубін (1987), «Чорний хліб», реж. Агусті Вальєронга (2010), «Дитина Розмарі», реж. Роман Поланскі (1968), «Цзюй Доу», реж. Чжан Імоу (1990), «Самотній чоловік», реж. Том Форд (2009), «Одержимість», реж. Пол Маккіган (2004), «Політ над гніздом зозулі», реж. Мілош Форман (1975), «Жіноча справа», реж. Клод Шаброль (1988), «Людвіг», реж. Лукіно Вісконті (1973), «Невинний», реж. Лукіно Вісконті (1976), «Лабіринт пристрастей», реж. Педро Альмодовар (1982), «Зв'яжи мене», реж. Педро Альмодовар (1989), «Прем'єра», реж. Джон Кассаветіс (1977), «Дволикий коханець», реж. Франсуа Озон (2017), «Синоніми», реж. Надав Лапід (2019), «М», реж. Фріц Ланг (1931), «Квадрат», реж. Рубен Естлунд (2017), «Лабіринт Фавна», реж. Гільєрмо дель Торо (2006), «Фабельмани», реж. Стівен Спілберг (2022), «Острів проклятих», реж. Мартін Скорсезе (2010), «Бійцівський клуб», реж. Чак Поланік (1999) та інші.

Мистецька складова проєкту – науково-популярний фільм «Наукове передбачення: як створювали повнометражний ігровий фільм “Металу не має бути боляче”» (реж. Олексій Єсін, 2024) – авторський коментар, що розкриває задум повнометражного ігрового фільму, акцентує на застосуванні різних форм віддзеркалень у розробці сценарію, створенні персонажів, їхньому розкритті,

побудові конкретних сцен та образному вирішенні всього екранного твору, а також аналіз фільму з точки зору психоаналітичної теорії.

1.2. Сутність теорії Ж. Лакана. Дзеркало, ідентифікація, нестача

Ключем до розуміння механізму кінематографічної ідентифікації глядача з подіями і образами на екрані є процес уподібнення «Я» та «Іншого». Психіка людини існує у нескінченному суб'єкт-об'єктному протиставленні і «відправною точкою» цього протиставлення є так звана «дзеркальна стадія». Це період розвитку дитини у віці 6-18 місяців, коли вона вперше думає про себе як про «Я» у зв'язку з образом, який починає розуміти як репрезентацію себе. «Вона отримує себе як зовнішній просторовий образ, *image*. Саме звідси й походить Уявне, *Imaginaire*, етимологія якого в українському перекладі *зубитися*». (Брюховецька, 2003, с. 116)

На думку Ж. Лакана, дитина народжується передчасно: вона не здатна вижити самотійно, не може ходити та говорити. Втрата єдності з матір'ю спочатку зумовлює бажання злитися з нею, а потім оволодіти власним тілом як автономним. «Опанування своїх рухових функцій та входження в людський світ простору та руху відбувається ціною фундаментального відчуження» (Leader, Groves, 2000, р. 22). Згідно з Лаканом, з моменту, коли образ єдності ставиться на противагу досвіду фрагментації, суб'єкт стає суперником самого себе. Виникає конфлікт між фрагментованою самосвідомістю немовляти та уявною автономією, з якої народжується Его. «Таке ж суперництво, яке встановлюється між суб'єктом і ним самим, також встановлюється в майбутніх відносинах між суб'єктом та іншими» (Nomer, 2005, р. 26). В ролі «Інших» в подальшому житті людини можуть виступати, зокрема, об'єкти кохання, яким вона делегує функцію свого «дзеркального двійника». «Кохати іншу людину – це найчастіше бачити в ній особисте «Я», яке на рівні нашої уяви реалізується в «Іншому» і яку ми любимо як наше віддзеркалення». (Мусієнко, 2023, с. 79)

Отже, протиставлення – «Я» суб'єкта об'єктивному «не-Я» – основа внутрішнього психічного конфлікту. Фактично, віддзеркалення – ідеальний двійник, неправда. Дитина створює образ із собою і не собою одночасно.

«Дзеркальне відображення – це приманка: нереальний персонаж, який також симетрично протилежний реальності (праве стає лівим і навпаки)», – наголошує психіатр Л. Байї, який досліджує теорію Ж. Лакана. – «Це означає, що основою людського суб'єкта чи ідентичності є інтелектуальний, розкольніцький акт нарцисизму» (Bailly, 2009, р. 36). Слід зазначити, що нарцисизм в психоаналізі позбавлений негативної конотації і інтерпретується, як «улюблений погляд на себе». Без цього погляду ідентифікація неможлива. Щобільше, кохання до іншої людини – почуття до себе. Варто згадати, як закоханий Нарцис вдивлявся у води струмка і питався «Хто ти?»: фактично кожна людина в певному сенсі покараний Нарцис. «В легенді про Нарциса є момент, коли сліпий провидець Тіресій пророкує матері прекрасного хлопчика: «Нарцис доживе до глибокої старості, якщо він ніколи не пізнає себе». Невігластво постає як умова довгого і щасливого життя. Насправді Нарцис пізнає себе, обирає філософську максиму, а не пропозицію пророка, і це знання стане для нього доленосним. Легенда пророкує втрату, яка завжди передбачається мінімальним нарцистичним механізмом, представленим дзеркальною фазою. Простіше кажучи: коли я впізнаю себе в дзеркалі, це вже надто пізно. Є розкол: я не можу впізнати себе і водночас бути єдиним із собою» (Dolar, 1991, р. 12). Отже, дзеркальне «подвоєння» дитини, котра із захватом знаходить своє відбиття, неминуче містить втрату. Цю втрату З. Фройд називав «кастрацією». Лакан доповнив свою первісну теорію поняттям «*objet petit a*» («неосяжний об'єкт бажання») – це і є втрачена частина, яка не відбивається в дзеркалі. «Лакан називає погляд найкращою презентацією цього відсутнього об'єкта; у дзеркалі можна побачити свої очі, але не погляд, який і є втраченою частиною. Але уявіть собі, що хтось міг би побачити своє дзеркальне зображення, що підморгує: тоді об'єкт в дзеркалі з'явився би як погляд. Це те, що відбувається з двійником, і занепокоєння, яке викликає двійник, є найвірнішою ознакою появи цього об'єкта» (Dolar, 1991, р. 13).

Протодзеркалом для дитини є очі (погляд) матері. Саме вона формує образ, який передує стадії дзеркала. Л. Байї наводить результати дослідження немовлят (Bailly, 2009, р. 39), які проводили в середині ХХ століття. Діти перебували у

спеціалізованих закладах та отримували належний догляд. Проте образ себе в очах опікунів вони «побачити» не могли, що призводило до серйозних порушень когнітивного розвитку. «Дзеркальна фаза», на думку Лакана, це основа соціальності.

Людську психіку Ж. Лакан представляв як поєднання трьох сфер (порядків) – Уявне, Реальне та Символічне – і графічно зображував як математичну модель кілець Борромео, розмикання одного з яких неминуче призводить до розпаду загальної конструкції. «Уявне» (царство почуттів) постає як компенсація нестачі «Реального» (неосяжна природна цілісність), а «Символічне» зумовлене соціальними та культурними обставинами, в яких відбувається становлення суб'єкта.

З усіх відчуттів у дитини найкраще розвинений зір. Саме він відіграє вирішальну роль у створенні суб'єкта та його об'єктних відносин. Зображення називають (Bailly, 2009, p. 78) «глиною, з якої виліплені образи». «Це рівень, який представляється безпосередньою живою матеріалізацією вигадки як суті. Ми називаємо це кінематографом. Платон був би в захваті від цього винаходу. Немає кращої ілюстрації для того мистецтва, яке Платон кладе в основу свого бачення світу, те що він тлумачить в «міфі про печеру», який ми бачимо щодня, проілюстрований цими променями, що танцюють, які з'являються на екрані, щоб проявити всі наші почуття у формі тіней» (Lacan, 1960, p. 18). В міфі про печеру в'язні могли дивитися тільки на стіну, на якій відбивалися їхні тіні. Іноді на ній з'являлися контури предметів, які проносили перед джерелом світла. Тільки втеча з печери та сонячні промені призводили до усвідомлення в'язнем неправдивості того світу. На думку Платона, печера – то чуттєвий світ, який створює ілюзію реальності. Фактично, на стадії дзеркала дитина вже знає, що віддзеркалення перед нею – не реальна людина. Ця ідея пояснює природу впливу кінематографічної реальності. Ж-Л. Бодрі в роботі «Ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарату» (Film Quarterly, p. 46) зазначає: «Ідеологічний механізм, що працює в кіно, сконцентрований у зв'язку між камерою та об'єктом. Питання полягає в тому, чи перше дозволить другому створити та схопити себе в особливому режимі

дзеркального відображення. Зрештою, прийняті форми оповіді, «зміст» зображення, не мають великого значення, доки залишається можливою ідентифікація».

За влучним спостереженням Михайла Собуцького у розвідці «Епоха «органічної конструкції» у дзеркалі кіно й психоаналізу», в 1936 році, коли Лакан озвучує ідею «дзеркала», кінематограф вже практично втілює її. Інтро фільму «Олімпія», як вказано в титрах «Gestaltet von Leni Riefenstahl», не просто оспівування давньогрецьких героїв, це модель «нової людини» – тогочасного німця (див. Додаток 1). «У вступних кадрах фільму камера досить довго медитує на античних статуях, перебираючи їх експозицією, начебто відшуковуючи серед них образ, придатний для того, щоб його оживити. Нарешті знайдено “Дискобола” Мирона; подвійна експозиція поступово перетворює його на арійського (хоча й не білявого) атлета, що технічно вправно жбурляє диск, “оживляючи” тим самим не лише статую Мирона, а й ближчу за часом однойменну скульптуру М. Манізера (1927)... Камера в “Олімпії” здійснює буквально те, чим марить суб’єкт лаканівської «стадії дзеркала», в уявному реєстрі намагаючися оживити бурхливою активністю рельєфну статурність власного образу ідеального “Я”» (Собуцький, 2007, 5).

Тобто кіно не стільки відбиває реальність (є дзеркалом для навколишнього світу), скільки створює свою - кінематографічну, яка має безумовний вплив на глядача. Екран рятує від «нестерпного тягара реальності», стверджує С. Жижек (Жижек, 2022, с. 37). Фактично, кінематограф здатен мінімізувати травматичний тиск порядку «Реального» психіки людини, основою якого є нестача. «Екран також допомагає маскувати відчуття відсутності повноти, що супроводжує суб’єкта в реальному житті, примушуючи забути (принаймні тимчасово), що бажання неможливо задовольнити повною мірою: без такого “екранування” власної онтологічної неповноти людина після досягнення чогось бажаного завжди розуміє, що все одно “щось не так”» (Чміль, 2020, с. 132).

Отже, дзеркальна стадія є важливою точкою в процесі становлення психіки людини. На цьому етапі відбувається формування ідеального двійника – образу,

який зумовлює подальше суб'єкт-об'єктне протиставлення. Ключовим аспектом цього протиставлення є нестача – прогалина, що забезпечує процесуальність нескінченного становлення людської психіки. Цю нестачу здатний задовільнити, принаймні частково, кінематограф. Механізм кінематографічної ідентифікації глядача з подіями і образами на екрані по своїй природі схожий до процесу уподібнення «Я» та «Іншого» на стадії дзеркала.

1.3. Кінематографічна ідентифікація глядача з екранними образами

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду механізму кінематографічної ідентифікації глядача, необхідно звернутися до предмету дослідження психоаналізу. Метафоричне висловлювання З. Фрейда «Людина не є господарем у власному домі» акцентує увагу на позасвідомому та його визначальній ролі в структурі психіки людини. «Загальновідомий факт, що процеси в усіх сферах людської реальності відбуваються згідно з іншою логікою, ніж система свідомості, тобто своїм раціонально аргументованим дискурсивним полем вони не вичерпуються» (Борисова-Железна, 2016, с. 83).

На думку Ж. Лакана, позасвідоме структуровано як мова. Він відокремлює форму мовних знаків (означник) від їхнього змісту (означуване) і абсолютизує роль символів як вагомої незалежної сили. Суб'єкт Лакана, на думку Л. Байї, складається з означувачів і розкривається ними, які він вимовляє, не знаючи, що вони означають (Bailly, 2009, p. 32). Тобто мова розглядається Ж. Лаканом не як засіб спілкування, а як певний онтологічний вимір, середовище, що зумовлює не тільки взаємини, а й водночас саме існування суб'єктів. «Лакан протиставляє свідомість і позасвідоме, трактуючи “Я” як “центрувальну” метафору, зосередження оман та ілюзій, на протигагу справжньому децентрованому суб'єктові, що виконує роль своєрідної ланки між Реальним, Уявним і Символічним» (Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 320). Через це британський психоаналітик Мелані Кляйн назвала кіноглядача «володарем образів та жертвою ілюзії контролю».

К. Метц, який розвив ідею «уявного означуваного», зауважував, що на екрані може відобразитися все, окрім самого глядача. Він ніколи не побачить свого буквального відбиття на екрані – віддзеркалення власного тіла. І він не має необхідності у цій буквальній подібності, як це було у дитинстві, адже в певному сенсі вже «пізнав себе». Зображення на екрані та зображення в дзеркалі мають однаковий статус – обидва за своєю суттю є Уявними, оскільки обидва пропонують глядачеві щільне, візуальне представлення відсутніх об'єктів. «Глядач тимчасово заповнює нестачу. Тобто образ, побудований на недоліку (відсутності знятих подій), вимагає від глядача наповнення сенсом і “завершення» образу”» (Buckland, Fairfax, 2017, p.25).

Цю «відсутність» (нестачу), яка потребує від глядача доопрацювання і присуті утримує його перед екраном-дзеркалом, забезпечує не тільки природа кінорозповіді в контексті роботи з часом і простором. Нестачу зумовлює сама рамка кадру. Точка зору глядача під час перегляду фільму збігається з точкою зору кіноапарата, а фактично режисера. Це К. Метц визначав як «первинну ідентифікацію». «Це первинне кінематографічне ототожнення, яке дозволяє знову ввійти в уявне, основною ілюзією якого є перцептивна майстерність» (Doane, 2018, p. 293).

Кінематограф не випадково часто порівнюють із «замковою щілиною»: він пропонує, а можна сказати і нав'язує глядачу підглядання за тим, що у звичайному житті приховано. Вторинна ідентифікація пов'язана з екранними образами та подіями, що змушують героя діяти. «Як і у разі дзеркальної ідентифікації, особистість прагне як “присвоїти” собі риси й якості “Іншого”, так і відчуття ворожнечі, суперництва, коли такий екранний ідеал видається недосяжним» (Мусієнко, 2023, с. 82). Відтоді як кінематографічні образи «приміряні» глядачем, зрозумілі для нього і прийнятні, ідентифікація відбувається на рівні Символічного. Французький кінорежисер Франсуа Трюффо в книзі-інтерв'ю постав питання американському колезі Альфреду Гічкоку щодо симпатії з боку глядача головному персонажу фільму «Тіні сумнівів» – злодію-вбивці: «це тому, що вбивця з ідеалами» відповів режисер. І. Зубавіна у своєму дослідженні українського

кінематографа довела кореляцію між кіногероєм і запитом окремих соціальних прошарків щодо екранного «носія характерних рис і ознак». «Герой стає репрезентантом світорозуміння представників певного середовища, виразником їх світоглядної позиції; для одних – об'єктом самоідентифікації, для інших – взірцем прямого наслідування» (Зубавіна, 2007, с. 81-82).

Як і у випадку зі стадією дзеркала, ідентифікація глядача відбувається зі штучним, уявним екранним образом. Це суттєво розширює діапазон режисерських можливостей. Наприклад, в питанні світів, в які він поміщає героїв. Фантастичні історії мають такий самий вплив на глядача. Проте перед режисером весь час постає проблема бути незрозумілим для глядача: він завжди обмежений у виборі знаків. А «кожне зображення на екрані є знаком» (Лотман, 1973, с. 22), стверджував естонський семіотик Юрій Лотман.

Французький філософ і критик Ролан Барт розділяв знаки на дві категорії: загальноприйняті та індивідуальні. Останні він вважав мистецькими. Знаки працюють через зв'язок «означника» та «означуваного». Ці дві категорії Ж. Лакан розглядав в п'ятих «Семінарах» під назвою «Творення позасвідомого». Він посилався на схему швейцарського мовознавця Фердінада де Соссюра, де означник та означуване представлені як два паралельних потоки, а про сам знак йдеться як про «сутність із профілем дволикого Януса». Тобто ми маємо справу одночасно і з предметом в кадрі, і з його образом, що розкривається у контексті. Кінематограф – це завжди рух. Плани, освітлення, монтаж, ритм – все це додає знакам, що відтворюються на екрані, додаткового значення. Фактично, кіно – це ланцюг кадрів, що наповнені знаками, при поєднанні яких виникають «вторинні означення». Ж. Лакан «позичив» у меблярів, що займалися перетяжкою меблів, образ-метафору «стібка» – точки, в якій нитка «означника» та нитка «означуваного», які мають різні напрямки, зчіплюються. Таке зчеплення лишається еластичним, проте зсув одного компонента веде до зсуву іншого.

Слід зауважити, що Р. Барт унікав поняття «кінослово» та фокусувався виключно на іконографії та звуковому вирішенні фільмів (музиці, шумах). Означуване в матеріальному вимірі, на думку Барта, – це декорації, костюми,

музика, жести. Він вводить термін «візуальний лексикон» (Пруденко, 2007, с. 75). Цікавим є той факт, що режисери приділяють особливу увагу «означуваному» на початку і наприкінці фільму: щоб якомога швидше ввести глядача у світ героїв та щоб повідомити про подію, що відбулася на екрані.

У 70-тих роках ХХ століття К. Метц публікує дві книги: «Мова і кіно» (1971) та «Уявне означуване. Психоаналіз і кіно» (1977). Ці роботи – еволюція наукової думки та свідчення зміни фокуса дослідження знаків у кінематографі. «Автор не зосереджується на дослідженні виражальних засобів або природи кіно, а бачить можливість теоретичного осягнення об'єкта, який є одночасно й цілком матеріальним, і ілюзорним, де на перший план виходить бік суто перцептивний – бажання і насолода» (Мусієнко, 2023, с. 78-79). Це відбувається в результаті формування у свідомості глядача цілісного образу предмета або явища навколишнього середовища. Художній образ, який визначають як «чуттєве споглядання» та «спосіб сходження» до ідеї» (Альбота, 2020, с. 108), народжується за межами екранного твору. «Сам образ – поняття таке невловиме. Де він починається, де кінчається? Великий він чи малий? Однорідний чи має різні природи? Він одно- чи поліструктурний? Будується лінійно чи має принцип «матрьошки», тобто внутрішньо поділений на якісь складові?» (Горпенко, 2000, с.56). Художній образ вважається ланкою співвідношення об'єкта і суб'єкта відображення (Естетика: Підручник, 2010, с. 168-169). Він є квінтесенцією творчого пошуку митця у метафоричному відображенні дійсності й починається з образно-сміслового задуму. «Жалюгідним є той майстер, твір якого випереджає його судження», - категоричність Леонардо да Вінчі сьогодні можна адресувати не тільки живописцям, а й режисерам. Естетика пропонує розглядати художній образ в триєдності – образно-смісловий задум режисера, його втілення в знаковій системі та репродукування (відтворення) глядачем в процесі споглядання. Щодо останньої складової тріади – можна провести аналогію з тим, що Р. Барт називав «народженням читача».

Визначення цієї послідовності автор-екран-глядач також ілюструє певну систему стосунків. К.Метц зазначав, що «кіно передає повідомлення в одному

спрямуванні», водночас Р. Барт зауважував, що воно «є функцією свого змісту та особистого стилю автора». Вплив твору-повідомлення, на думку німецького філософа та психолога Теодора Ліппса, залежить від здатності людини-глядача до «перетворення» – імплементації емоцій твору у власне інтимне переживання. Ця теорія отримала назву «Теорія вчуття», де під «вчуттям» розуміється «не пізнання твору (об'єкта), а своєрідний катарсис, що дає відчуття самоцінності особистісній діяльності» (Дроздова, 2006, с. 23).

1.4. Психоаналітичний підхід до аналізу фільму

У роботі «Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру» С. Жижек аналізує фільм «Жінка у вікні» (реж. Фріц Ланг, 1944). За сюжетом, професор психології Річард Венлі випадково зустрічає фатальну жінку (*femme fatale*). Спочатку він закохується у її портрет, що виставлений у вітрині магазину неподалік від чоловічого клубу, який відвідує професор. Одного вечора, коли Річард Венлі по дорозі додому знову розглядає картину, об'єкт кохання буквально «сходить» з полотна (*див. Додаток 1*). Зав'язується роман. Професор вбиває обранця жінки, а коли поліція виходить на його слід, випиває отруту. Його будить служник і професор Венлі усвідомлює, що то був лише сон, та приймає рішення уникати стосунків зі звабливими жінками. «Суть фільму є зовсім невтішною: не “це був лише сон, у реальності я звичайна людина, як і всі інші, зовсім не вбивця!”, а радше – у нашому несвідомому, у реальному нашого бажання, ми всі вбивці», – констатує Жижек. – «Річ не в тому, що перед нами тихий, добросердний, порядний буржуазний професор, якому сниться, наче він вбивця; радше навпаки – ми маємо справу з убивцею, якому сниться, що він просто добропорядний буржуазний професор» (Жижек, 2022, с. 37). Висновок словенського психоаналітика допомагає зрозуміти конструкт кінематографічної реальності, яку вибудовує режисер і яка має сильний вплив на глядача. Р. Венлі розкриває психіку героя через його сновидіння. Режисер занурює глядача у цю нову реальність і водночас не сповіщає про неї до моменту пробудження самого героя. Така «маніпуляція» – не прагнення завершити фільм гепіендом (англ. happy end –

«щасливий фінал»). Це спосіб пробудження самого глядача, спонукання для роздумів на підґрунті власних відчуттів та тепер усвідомлених бажань. Можливість артикулювати наше справжнє «бажання» (ту саму фундаментальну «нестачу»), на думку С. Жижека, і виявляється можливим через протиставлення зі «світом снів», яке використовує режисер.

Цікавими для дослідників з цієї точки зору є роботи Девіда Лінча, в яких розкривається тема сновидінь через відсутність логіки розвитку подій та викривлення часу й простору. «Багатьох дослідників цікавив універсальний психологічний характер кінообразу, його здатність проникати в глибини людської психіки. В кінообразі бачили модель сновидінь, мову підсвідомого, а кіно розуміли як універсальний засіб комунікації, що ґрунтується на зорових образах» (Брюховецька, 2011, с.22). Невипадково ідеї Ж. Лакана були схвально сприйняті сюрреалістами, а перші його статті про «паранояльне» (розвідки, що передували концепції структури психіки та «стадії дзеркала» як фундаментального етапу) були опубліковані не в психіатричних виданнях, а в «Мінотаврі» Андре Бретона («батька» маніфесту сюрреалістів). «Фільм транскрибує події, які матеріально відбуваються в реальності, і підносить їх до більш прямого, більш інтенсивного, більш абсолютного стану: сюрреалістичного», – пише А. Бретон у першому виданні-маніфесті. – «Кінорежисер творить лише координуючи: він лише посередник між природою та пристроєм» (Surréalisme, 1924, р. 4). Показово, що в багатьох питаннях ідеї сюрреалістів випередили розвідки-теорії Лакана. Зокрема, його концепцію «дзеркала-погляду». У 1928 році бельгійський художник Рене Магрітт створив картину «Помилкове дзеркало» («The False Mirror»). Весь простір полотна займає людське око. Воно стає своєрідною рамкою для хмарного неба, яке заповнює райдужну оболонку. Робота ілюстративно підтверджує суб'єктивність чужого погляду, його відчуженість та обмеженість.

На іншому полюсі тези сюрреалістів про режисера «лише посередника» – ідея про режисера-диктатора, який відповідно до власного образно-сміслового задуму підбирає необхідні засоби виразності – інструменти психоемоційного впливу на глядача. У роботі «Онтологія віртуального простору: Екранознавчі

зшитки» І. Зубавіна аналізує фільм «Ми» (реж. Джордан Піл, 2019). На початку картини маленька темношкіра дівчинка Аделаїда, заблукавши в парку атракціонів, в павільйоні під назвою «Знайди себе» бачить в дзеркалі свою копію. (див. Додаток 1). Як і у фільмі «Празький студент» (реж. Ганс Гайнц Еверс, 1913) дзеркальний двійник виходить назовні. Аделаїда повертається до родини, яку згодом атакують загрозливі двійники. І. Зубавіна відмічає, наскільки майстерно одні й ті самі актори виконують одночасно дві ролі – власне персонажів і їхніх реплік. «Фільм сприймається як соціальна сатира на американське суспільство, його расово-класову диспозицію і водночас – як філософське осмислення амбівалентності людини, розщепленості її “Я”, яке прагне цілісності та самовизначеності» (Зубавіна, 2021, с. 207).

1.5. Екран – інструмент впливу. Відповідальність митця та глядача

Давньогрецький філософ Арістотель, який стверджував що «мистецтво – діяльність наслідування» (Арістотель, 1967, с. 12), унікав категоричності: митець може відступити від точності зображення, якщо це сприяє більшій виразності художнього образу. Кінематограф, як і більшість мистецтв, має міметичний характер, і в ньому цей авторський відступ проявлено чи не найбільше. Причина – надзвичайно широкий діапазон засобів виразності, які може застосувати автор-режисер. «Реальний або художньо відтворений світ через “кадрове вікно” має дещо – а часом навіть дуже! – інший вигляд, ніж у “натурі”» (Чубасов, 2005, с. 437). Варто зазначити, що всі елементи кінотвору слід розглядати як не випадкові. Рамка кадру сама по собі зумовлює розрив між зображуваним і позакадровим середовищем. Це надає значення будь-якому елементу в просторі екрану. Здатність предметів в кадрі мати іншу подобу, ніж у реальному житті досліджував французький теоретик кіно, «батько» фотогенії Луї Деллюк. «Кіно, як мистецтво, «відображає не стільки реальний світ, скільки бажаний» (Естетика: Підручник, 2010, с. 52).

В цьому контексті екранна творчість як віддзеркалення реальності наочно демонструє роль та відповідальність режисера. «Віртуальний простір екрану здатен формувати погляд глядача як змінений спосіб сприйняття реальності» (Чміль, 2020,

с. 134). Через кінематограф глядач може отримувати досвід, який неспівставний із життєвим. У фільмі «Механічний апельсин» (реж. Стенлі Кубрик, 1971) головного героя Алекса, надзвичайно жорстокого підлітка та лідера банди, після ув'язнення піддають експериментальній програмі – примусовому перегляду відеокомпіляцій (*див. Додаток 1*). Основний акцент робиться саме на змісті відео: це сцени насилля, перегляд яких з певному моменту для героя стає нестерпним. Глядач стає свідком трансформації психіки Алекса за допомогою екрану. В якомусь розумінні кожен глядач – і сам є Алексом. На сьогодні ми є свідками розширення форм впливу аудіовізуальних творів та експериментів з екранним змістом. «Створювачі екранних меседжів, делегуючи екрану власні мрії, фантазії, проєкції свого Уявного, опосередковано впливають на глядача, респондента, Іншого, який на «тут-мить» стає мірилом неабсолютних істин у біжучому дискурсі безупинного скринінгу багатолікої екранності» (Зубавіна, 2021, с. 134).

Існує чимало прикладів кінематографічного моделювання масової глядацької свідомості. І те, що для сюрреалістів колись здавалося надзавданням – «поза контролем з боку розуму» – за допомогою сучасних методів створення «авторської реальності» втілюється у екрані-дзеркалі, що працює на чуттєвому рівні, в обхід рацію. «Нашому марнославству надзвичайно лестить здатність кіномистецтва впливати на почуття мас». – Ділився А. Гічкок в розмові-книзі з Ф. Трюффо. – «В «Психо» ми досягли успіху щодо цього. Аудиторію вразив не задум, не велике акторське мистецтво і не любов до бестселера, за яким було поставлено фільм. Це зробило чисте кіно».

На рубіконі минулого та поточного століть на протиположному «лінгвістичному» (Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр та ін.) відбувся так званий «візуальний поворот». Мистецтво взяло на себе функції філософії та запропонувало нову світоглядну модель: «світ уявляється вже не як текст, а як візуальний образ» (Пруденко, 2007, с. 71). Тяжіння людства до візуалізації має об'єктивні причини, зумовлені особливостями психіки та сприйняття. У відповідності до такої тенденції слід говорити не тільки про відповідальність творців аудіовізуального контенту, зокрема режисерів, а й самих споживачів-глядачів, перед якими гостро постає

проблема вибору що дивитися. «Йдеться насамперед про загрозу деперсоналізації під впливом потоку екранної продукції, агресивна, токсична дія якої міститься у запровадженні послідовних спроб трансплантації індивіду/глядачеві/реципієнтові чужого (й чуждого) “Я”. Синдром множинної особистості, славнозвісний діагноз “F48.1” – синдром деперсоналізації-дереалізації – стає все більш поширеним у соціумі, що перетворився на аудиторію споживачів екранного продукту» (Зубавіна, 2021, с. 51).

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПРИКЛАДІВ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В КІНО – ВІД ЗНАКУ ДО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

2.1. Ретроспекція використання дзеркала в кадрі: коли і як працювало відбиття у кіно

Варто зазначити, що предметом зацікавлення даного дослідження є не біологічний акт дзеркально-пасивного спостереження кіногероя за собою. Одним з перших фільмів, де віддзеркалення «діє» (працює на історію, має вплив на глядача) вважається робота Ганса Гайнца Еверса «Празький студент» (1913). За сюжетом, головний герой Болдуїн укладає угоду з таємничим старцем-лихварем, який пропонує студенту 100 тисяч золотих монет (гульденів). Натомість Скапінеллі (так звати лихваря) просить віддати йому будь-що з кімнати Болдуїна. Цим «будь-що» виявляється віддзеркалення (*див. Додаток 1*). Дзеркальний двійник Болдуїна виходить з рами і стає по-факту справжнім антагоністом. Він перешкоджає зустрічам з «дамою серця» студента – графінею – та провокує дуель з її нареченим. Для останнього двобій на шпагах має перспективу стати фатальним, адже Болдуїн – кращий фехтувальник Праги. Батько графині просить студента про скасування дуелі, той погоджується. Проте двійник вбиває нареченого графині. Вина, звісно, лягає на невинного – справжнього Болдуїна. Студент прагне втекти від реальності: танці, алкоголь, карти... В якийсь момент єдиним картярем за столом Болдуїна виявляється його віддзеркалення. Коротка партія і Болдуїн мчить до графині. Зізнання. Каяття. Графиня, яка вже готова пробачити студентові, раптово помічає в дзеркалі відсутність відбиття Болдуїна. В кімнаті з'являється Інший. Відтепер він невідступно слідує за студентом. Єдиний вихід – або застрелитися самому, або вбити двійника. Болдуїн стріляє у Віддзеркалення, але помирає сам. Дзеркальний двійник з'являється на могилі студента.

В цій роботі Еверс фактично передвіщає постулати Лакана. Він акцентує на важливій ролі дзеркального двійника, конфлікті (нетотожності) з самим об'єктом відбиття, а також його недосяжності (в фільмі – Болдуїн-двійник фізично невразливий). «Замість того щоб не помічати дуалізм власної душі, охоплений страхом Болдуїн розуміє, що він у владі грізного супротивника, який є його другим

“Я”». – Так зазначив німецький теоретик кіно Зігфрід Кракауер в книзі «Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна». – «Празький студент» вперше затвердив на екрані тему, яка перетворилася на наслання німецького кіно, – тему глибокого, змішаного зі страхом самопізнання».

У 1915 році французький кінорежисер Абель Ганс знімає фільм «Божевілля доктора Тюба». Ця робота цікава не тільки експериментальним зображенням (використання асферичних лінз), яке передає зміну психічного стану героїв (суб'єктивна камера), а й роллю дзеркала – індикатора цих змін. За сюжетом, дивакуватий доктор Тюб випадково винаходить порошок, вдих цієї суміші провокує зміни свідомості. Він розпорошує його і першими «жертвами» стають дві пані. Фіксація себе-інших героїнями відбувається саме через люстерка (*див. Додаток 1*), які є невід'ємним атрибутом дамських сумочок.

Надалі цей прийом – дзеркало як «посередник» між героєм та його «Іншим» – буде використано в фільмі «Доктор Джекіл і містер Гайд» (реж. Рубен Мамулян, 1931). Підчас лекції науковець висуває шокуючу теорію про дуальність людської природи – Добро і Зло співіснують в одній людині: їх можна виокремити, розчепити. Таке припущення вимагає неспостовних доказів і доктор Джекіл береться за створення спеціальної мікстури. Її винахід перетворює самого науковця на містера Гайда – потворну людиноподібну істоту з домінуючими тваринними бажаннями. Трансформація Джекіла в Гайда (Я в Іншого) відбувається саме через дзеркало (*див. Додаток 1*). Режисер показує її одним кадром (морфінг).

Вкрай популярними в кінематографі початку ХХ століття стають історії про перетворення людей на «монстрів» та «монстрів» на людей (набуття ними зовнішньої схожості чи чуттєвої подібності). Слід зазначити, що мотиви зміни психічних станів, зовнішніх та внутрішніх трансформацій, інтроспекцій та ідентифікацій героя з кимось чи чимось Іншим, в кінороботах зазначеного періоду як правило, пов'язані з наукою: хімією, фізикою, анатомією тощо, а сама «зустріч» неодмінно є наслідком експерименту. «Голем» (реж. Пауль Вегенер та Хенрік Галеєн, 1915 / 1920), «Гомункулус» (реж. Отто Ріпперт, 1916), «Кабінет доктора Калігарі» (реж. Роберт Віне, 1920), «Франкенштейн» (реж. Джеймс Вейл, 1931),

«Людина-невидимка» (реж. Джеймс Вейл, 1933). Так, у фільмі «Людина-невидимка» одною з ключових сцен є та, де Джейк Гріффін знімає пов'язку перед дзеркалом (див. Додаток 1). В ньому не відбувається ані «технічного» віддзеркалення, ані «зустрічі» Я та Іншого. Ця сцена використовується, швидше, як ефект, трюк. В «Големі» дзеркало теж присутнє в кадрі, проте воно – лише предмет інтер'єру, елемент мізансценування, характеристика персонажа, його дозвілля. Проте ці фільми не варто розглядати виключно в площині ідентифікації самого героя. «Відображали важливі події, які відбувалися в глибинах колективної свідомості», – так український кінокритик, кіноісторик та кінознавець Лариса Брюховецька в посібнику «Кіномистецтво» характеризує фільми П. Вегенера (Брюховецька, 2011, с. 61).

«В обох фільмах – “Гомункулусі” та “Големі”», – зазначає З. Кракауер, – «діють герої, психологічна збоченість яких пояснюється їхнім неприродним народженням. Однак ці генеалогічні посилення – насправді романтичні хитрощі, за допомогою яких тлумачиться факт, на перший погляд загадковий: те, що ці герої відкинуті від своїх побратимів або почуваються відщепенцями. Але в чому причина їхньої громадської ізоляції? Гомункулус чітко формулює її, тоді як Голем про неї лише невиразно здогадувався: “Мене обманом позбавили найпрекрасніших речей, які є в житті”. Він натякає на свою нездатність любити і бути коханим – ця вада породжує в Гомункулусі болісний комплекс неповноцінності». (Кракауер, 2009, с. 39-40)

Фактично, ми прослідковуємо зв'язок із темою та художнім образом. У 1919 році французький кінорежисер Марсель Л'Ерб'є створює фільм «Троянда-Франція». Це режисерський дебют і рефлексія щодо подій Першої Світової. В центрі сюжету молодий чоловік Лоріс Дадлі Голд, який через слабе здоров'я не зміг приєднатися до армії своєї країни. Протягом багатьох місяців щоранку на парковій галявині біля будинку, де він перебуває на лікуванні, з'являється молода приваблива Франсін. Вона завжди вдягнена у чорне траурне вбрання, а у її руках – троянда. Лоріс закохується у жінку. І вона, схоже, теж. Чоловік цікавиться, хто подарував Франсін цю квітку, яка так багато для неї значить. Жінка лишає записку

«Я люблю тебе» і йде. Проте згодом повертається, вдихає аромат троянди та перетворюється на наречену. Сама ж квітка стає контуром-віньєткою для зображень місць-символів Франції. В той час Лоріс відвідує ворожку, проте потрібних відповідей від неї не отримує. Він повертається додому де вдивляється у своє відображення в дзеркалі. На страждання Лоріса відгукується таємничий друг – Принц-Тигр. Він проводить спеціальний ритуал та на крові запевняє, що у Франсін є й інший коханий. Сама Франсін в очікуванні-роздумах спускається до водойми, в якій відбивається жінка в обіймах чоловіка у формі французького військового часів Першої Світової (*див. Додаток 1*). На екрані з'являється напис, що попри велику любов до одного чоловіка, до того часу коли зів'яне троянда Франсін вийде заміж. На жаль, продовження кіноісторії дізнатися неможливо. Зберігся лише цей фрагмент фільму. Проте навіть з цього уривку можна простежити як режисер поєднує тему, назву, створює художній образ та використовує віддзеркалення – для героїв та для глядачів. Кіно французький режисер та теоретик М. Л'Ерб'є визначав як «машину, що друкує життя».

2.2. Різноманітність віддзеркалень на екрані. Обґрунтування використання

Будь-яка класифікація віддзеркалень на екрані буде умовною і неповною. Вкрай складно досягнути всі значення чи якимось чином уніфікувати інтерпретацію, не зводячи її до чогось обмеженого, однобокого. Мета дослідження полягає в аналізі різноманітного режисерського інструментарію для вирішення конкретних творчих завдань. Для драми відбиваюча поверхня – майже обов'язковий елемент. По-перше, сам сюжет (історія) породжує конфлікт, а віддзеркалення використовуються в його розкритті для акцентованої фіксації трансформацій (змін стану) героя. По-друге, саме в драмі, як правило, відображаються глибші теми, ідеї, філософія. І, по-третє, цьому жанру притаманне використання образної мови. Звичайно, подібне припущення не унеможлиблює використання віддзеркалень, скажімо, у комедіях. Проте, якщо ми розглянемо конкретні приклади, побачимо, що виключення не заперечують правило, навпаки. Згадаємо улюблену багатьма різдвяно-новорічну комедію «Сам удома» (реж. Кріс Коламбус, 1990). Ранок.

Кевіна забули. Родина вже вилетала на відпочинок у Європу. Сам хлопчик (не усвідомлюючи причину) констатує: вдома – нікого. Він приймає душ у батьківській ванній: вперше миє пупок, використовує дорослий шампунь, зволожуючий крем, голиться, використовує одеколон, вголос планує покупки. Кевін веде діалог із власним віддзеркаленням. Глядач спостерігає за поведінкою дорослого. Ця сцена перед дзеркалом (*див. Додаток 1*) зумовлює всі його подальші дії – Кевін бореться зі страхами в підвалі, робить шопінг, дивиться доросле кіно, готує вечерю, навіть співає грубим чоловічим голосом (намагається імітувати)... Він достатньо дорослий, щоб захистити будинок від інфантильних грабіжників (напевно, режисер вважав, що глядач сприйматиме протистояння Кевіна-дорослого та Дорослих-грабіжників неправдоподібно).

В романтичних комедіях «Розлучення по-американськи» (реж. Пейтон Рід, 2006) та «Секс по-дружбі» (реж. Вілл Глак, 2011) «драматичні» сцени розставання, зміни статусу, прийняття рішення демонструються шаблонно-типово – герої Дженіфер Еністон та Джастін Тімберлейк перед відбиваючими поверхнями (дзеркало та віконне скло на фоні нічного міста) вдивляються у себе-Інших (*див. Додаток 1*).

Ми вже наводили приклади практичних «передбачень», які здійснив кінематограф, коли теоретичні засади для обґрунтування лаканівського дзеркала лише формувалися. Близький та недосяжний водночас – таким є кіногерой для глядача. Цю природу віддзеркалення – як індикатора фундаментальної нестачі – активно використовують режисери для розкриття персонажів, акцентуючи на різниці образу-відбиття. В дзеркалі герої прагнуть досягнути нереального об'єкта, який завжди втрачається і водночас до якого прагнуть знову і знову.

Трансформацію через дзеркало ми можемо спостерігати в фільмі «Лабіринт пристрастей» (реж. Педро Альмадовар, 1982), де літній чоловік молодиться перед дзеркалом у ванній – демонструє м'язи, фарбує волосся, маститься кремом та приймає стимулятори, а потім гвалтує свою доньку Кеті, видаючи себе за її чоловіка. Сама ж Кеті, яка працює в хімчистці, отримавши одяг від поп-зірки, одразу ж приміряє його та підкреслено, по-театральному, демонструє ставлення до

нового образу себе-Іншої (*див. Додаток 1*). Коли ж співачка випадково ловить Кеті у своєму вбранні, дівчина зізнається, що таким чином втікає від себе реальної, прагне бути іншою. Таким чином образ із дзеркала виходить назовні та реалізує недосяжного Іншого героя, акцентує його «нестачу».

Варіативність самих кінематографічних віддзеркалень надзвичайно широка. У дзеркалі, склі, рідині, блискучих твердих поверхнях, кіноплівці, роботах образотворчого мистецтва, жестах, репліках, музиці, що відсилає до іншого твору. Більшість цих віддзеркалень існують не для самого героя. Вони допомагають глядачу «усвідомлювати» зміну, що відбулася з героєм внаслідок певної події. В 11 серії 1 сезону серіалу «Картковий будинок» (реж. Девід Фінчер, 2013) герой Кевіна Спейсі – високопосадовець Білого Дому Френсіс Андервуд – вбиває конгресмена Пітера Руссо. Це ситуативне, незаплановане вбивство. Наступного ранку Руссо планував вийти до преси й розкрити багато таємниць, що зачіпають інтереси Андервуда. Скориставшись станом крайнього сп'яніння Пітера, Френсіс заводить автомобіль і закриває паркувальний бокс, таким чином лишає конгресмена на вірну смерть від чадного газу. В наступному кадрі, через затемнення – який зумовлює закриття боксу, Френсіс Андервуд входить у власний будинок. Камера зустрічає його вже зсередини вітальні та фіксує героя через дзеркало (*див. Додаток 1*). Про віддзеркалення глядач дізнається не одразу, завдяки панорамуванню. Вочевидь, таке поєднання «вбивство-дзеркало» режисер використовує свідомо. Проте герой себе Іншого не бачить. Віддзеркалення існує для глядача. Словенський психоаналітик С. Жижек аналізуючи фільм «Жінка у вікні» робить висновок «Вбивці – ми всі, глядачі»: це наше потаємне бажання, яке реалізував кіногерой. Тож, можливо, і в прикладі з Френсісом Андервудом дзеркало існує саме для глядачів.

У фільмі «Перо маркіза де Сада» (реж. Філіп Кауфман, 2000) для характеристики Наполеона використано «опосередковане» віддзеркалення (*див. Додаток 1*). На сцені-подіумі (алюзія на виставу) Імператор Франції позує одночасно для бюста та портрета в той момент, коли йому зачитують новий твір

маркіза де Сада. Твір, над яким гучно сміється вся країна. Ця сцена дає глядачу вичерпну відповідь щодо подальшої долі маркіза.

У 9 серії 1 сезону серіалу «Корона» (реж. Бенджамін Карон, 2016) художник Грем Сазерленд працює над портретом Вінстона Черчилля (*див. Додаток 1*). Це подарунок від обох палат британського парламенту до 80-ліття прем'єр-міністра. Роботу розділено на кілька етапів – фотофіксація, замальовки та опрацювання на полотні – це тривалий процес, під час якого художники зокрема розкривають один одному своє минуле та, опосередковано, зміст попередніх робіт, що «віддзеркалили» їх внутрішній стан, біль втрат, страхи тощо. Сазерленд відмовляється показувати Черчиллю портрет до завершення. «Тут є правда», - оцінює роботу в процесі дружина художника, «Дуже точно», - відмічає дружина політика. По завершенню роботи, на спеціальній урочистій церемонії, картину представляє сам ювіляр. Портрет Черчиллю категорично не подобається – зображене не відбиває займану посаду та й себе прем'єр-міністр бачить іншим: молодим, енергійним, перспективним. «Насправді пересічна людина погано розуміє хто вона. Щоб витерпіти життя доводиться не помічати велику частину себе», – акцентує під час роботи Сазерленд. Історичний факт – Черчилль спалює картину – продемонстровано у фільмі як акт неприйняття героєм себе.

В анімаційному фільмі «Піноккіо» (реж. Гільєрмо дель Торо, 2022) – сюжеті, що сам по собі є алюзією біблійської історії, режисер прагнув досягти глибокої (внутрішньої для глядача) тотожності між Ісусом і дерев'яним хлопчиком. В документальному проєкті про роботу над фільмом (Guillermo del Toro's Pinocchio: Handcarved Cinema, Netflix, 2022, 37 хв.) дель Торо зазначає: «Найбільше часу пішло на розп'яття. Воно мало бути вирізьблене в тому ж стилі, що й усі інші дерев'яні речі в хатині Джепетто. Треба було визначитися зі способом очистки дерева, з формою. Я хотів тут провести паралель з дерев'яним Піноккіо, коли Піноккіо страждає через нерозуміння, чому містяни ненавидять його, дерев'яного, але люблять Його (показує на розп'ятого Ісуса), який також з дерева. Тож це можна було зробити лише в церкві». Екранний Піноккіо кілька разів приходять до храму (*див. Додаток 1*). В перший – він видає вітальний реверанс: його руки

горизонтально розведені на всю ширину і «дублюють» положення на хресті. В другий – з'являється в той момент, коли Джеппетто міняє дерев'яні руки Ісуса, у самого Піноккіо в попередній сцені згоріли ноги і, судячи з усього, теж були замінені. Надалі глядач бачить «розіп'ятого» дерев'яного хлопчика – як маріонетку в театрі Стромболі. За допомогою таких алюзій режисер формує ставлення глядача до героя, робить його більш зрозумілим, скорочує дистанцію між персонажем і глядачем, що може бути запорукою його ідентифікації із екранними образами та подіями.

С. Жижек у роботі «Все, що ви хотіли знати про Лакана, але боялися запитати у Гічкока» акцентує на цікавому вирішенні одної з ключових сцен фільма «Вбивство!» (реж. Альфред Гічкок, 1930). Головний герой Сер Джон Мен'є стоїть перед дзеркалом у ванній кімнаті та голиться (*див. Додаток 1*). В цей час по радіо оголошують увертюру до музичної драми Ріхарда Вагнера «Тристан та Ізольда» у виконанні симфонічного оркестру. Паралельно звучить голос Сера Джона – його внутрішній діалог (на думку багатьох дослідників, це перше в кінематографі озвучення думок героя за кадром). Це роздуми щодо Діани Барінг – актриси, яку звинувачують у вбивстві колеги – більш успішної Едні. Стосунки між Діаною і Джоном – віддзеркалені у музичному творі. С. Жижек наголошує на трьох «подібностях». Перше – «механічно викликане почуття»: Тристан та Ізольда закохуються під впливом приворотного зілля – Джон закохується в Діану (взагалі звертає на неї увагу), коли переводить її історію у театральну п'єсу. Друге – Тристан вважає Ізольду недосяжною, жінкою з іншого світу, нареченою короля – Діана також «недосяжна», вона за ґратами. І третє – Тристан може бути з коханою тільки через образ-двійник, подібний до Ізольди: Джон теж може зустрітися з Діаною лише через твір «Справжня історія по справі Барінг».

У фільмі «Сліпі плями» (реж. Карлос Лопес Естрада, 2018) головний герой – афроамериканець Коллін Хоскінс достроково виходить з в'язниці та прагне покінчити зі своїм кримінальним минулим. Він працевлаштовується водієм та вантажником у транспортну компанію, де напарником працює його найкращий друг Майлз Тернер. За три дні до завершення умовного терміну на безлюдному

перехресті в очікуванні зеленого сигналу світлофора Коллін стає свідком вбивства білим поліціантом темношкірого молодика, який втікає та вигукує «Не стріляй!». Смерть чоловіка герой бачить у боковому дзеркалі своєї вантажівки. Сам Коллін теж в кадрі – на візуальній лінії вогню. Перед пострілом майбутня жертва поліціанта кидається на капот, лобове скло стає своєрідним «дзеркалом» та герой фактично вдивляється у власне відображення. Надалі він неодноразово бачитиме сновидіння та галюцинації з собою та убитим, що акцентує цю ідентифікацію. Якось Коллін приходить до Майлза перед роботою: вони мають разом їхати на перевезення меблів. На подвір'я виходить малолітній Шон – син Майлза. Він бавиться та колотить Колліна наче боксерську грушу. На вказівний палець із закликком «Стій!» малий реагує піднятими вгору руками й вигуками «Не стріляй!» (див. *Додаток 1*). Шон віддзеркалює не тільки вбитого поліціантом афроамериканця, а й самого Колліна, правила того світу, в якому існують герої. В наступній – кульмінаційній – сцені Хоскінс випадково зустрінеється з поліціантом-вбивцею: саме це замовлення на перевезення меблів пара друзів має виконати. Він стоятиме з пістолетом в руках навпроти поліціанта – у «віддзеркаленні» першої сцени та себе.

У 1953 році французький і мексиканський кінорежисер іспанського походження Луїс Бунюель зняв свій улюблений фільм «Він» («El»). Це історія самотнього заможного холостяка Франсиско, який в церкві зустрічає свій «об'єкт бажання» – Глорію. Він одержимий метою зробити жінку своєю дружиною і йому це вдається. Відтоді Дона Франсиско атакують ревності. Його стан закручуються наче по спіралі та підіймається вгору – як сходинки в його будинку. Доходить до того, що чоловік вирішує зашити статевий орган дружини. Сам режисер, який (за його зізнанням) заздалегідь знав як буде відзнята кожна сцена і яким буде фінальний монтаж, вважав що фільм передає беззаперечну правдивість. Цю правдивість підтверджував і Лакан, називаючи кінотвір «влучною ілюстрацією класичного випадку параної», і демонстрував його у лікарні Святої Анни, для психіатрів. На думку багатьох дослідників цього фільму, занурення у світ одержимості відбувається через інтер'єри величезного будинку Дона Франсиско

(див. Додаток 1). Вони сповнені дивних форм, психоделічних орнаментів, зигзагоподібних ліній. За фасадом респектабельності Дона і Дома – безумство. Фактично, матеріальний світ Франсиско віддзеркалює його психічний. Остаточне «розщеплення» психіки Дона Франсиско режисер вирішує в сцені в церкві. Звуковий ряд лишається той самий – сміх, а от візуальний – стає дуальним: парафіяни сміються і не сміються одночасно.

2.3. Віддзеркалення у розкритті конфлікту, теми та ідеї твору, зв'язок із художнім образом

При подальшому розгляді кіноробіт необхідно врахувати блок-схему, запропоновану в книзі «Загальна теорія кіно і способи аналізу фільму»: «Цілісний художній простір фільму як мінімум тришаровий та має жорстку ієрархічну структуру, взаємодія шарів відбувається знизу догори. Художній простір в кіно: нижній шар – простір події, середній – душевний простір героя та найвищий – символічний простір, який називається «простір автора». (Агафонова, 2006, с. 16) Варто зауважити, що чіткою є лише структура-послідовність, межі зазначених шарів не чіткі, між просторами здійснюється градієнтне розчинення, перетікання.

У 9 серії 1 сезону серіалу «Корона» (реж. Бенджамін Карон, 2016) глядачі стають свідками розмови Єлизавети та Філіпа. Вона відбувається в жіночій спальні. Поява Філіпа тут – на її ліжку в одязі та взутті – наслідок сцени на перегонах, де чоловік помічає симпатію між Єлизаветою та «Порчі» (лордом Порчестером), який опікується королівськими конями. Саме коні стають предметом розмови подружжя. Філіп цікавиться, скільки грошей принесе жеребець на прізвисько Ореол, якщо залишить покоління нащадків. За життя він стане батьком 500-600 елітних лошат. Філіп проводить паралель з лордом Карнарвоном – «Порчі-старшим», який за чутками мав стільки коханок, що ціле покоління британських аристократів – його нащадки. Вся сцена фактично побудована через дзеркала (див. Додаток 1). У відображеннях Єлизавета та Філіп показані щонайменше 10 разів. Так режисер розкриває не стільки зовнішній конфлікт (зіткнення протилежних

інтересів), скільки внутрішній. Єлизавета і Філіп не щасливі у шлюбі, проте покладені на них рольові обов'язки унеможливають будь-які справжні почуття.

Подібне режисерське рішення ми можемо спостерігати і в фільмі «Одержимість» (реж. Лукіно Вісконті, 1943). Джованна страждає від повсякденної рутини та домашнього насилля свого старого та огидного чоловіка Брегано. Вона люто ненавидить його, проте він має гроші. Натомість інший чоловік, якого жінка пристрасно кохає, молодий красень Джино – жебрак та волоцюга. Сцена, в якій Джино пропонує Джованні втекти, тобто відмовитися від матеріальних благ і статусу, вирішена як серія метань перед дзеркалами: обличчям чи спиною пара віддзеркалюється щонайменше тричі (*див. Додаток 1*). Останнє відбиття (в дзеркалі шафи) створює іншу реальність. Джованна і Джино на кілька хвилин потрапляють в світ, в якому вони можуть бути разом, можуть мати спільні мрії. Самовільне відкриття дверей шафи (із дзеркалом), повертає коханців до реальності. Фінал сцени очевидний – їхнім планам не здійснитися.

Фільм «Перекладач» (реж. Гай Річі, 2023) занурює глядача у воєнні події в Афганістані, нову фазу після терактів 11 вересня. Чисельний військовий контингент, який відправили американці, має найсучасніше устаткування, проте він виявляється вразливим проти атак смертників. Обеззброює озброєних незнання мови: відсутність контакту з місцевим населенням. Перекладачі, які співпрацюють з американцями – мішень для терористів. На військовій базі – нові рекрутовані з-поміж місцевих перекладачі. Фінальну співбесіду проводить морський піхотинець та керівник спецпідрозділу Джон Кінлі. Серед кандидатів – Ахмед, мета якого вивезти родину у безпечну країну, він співпрацює в обмін на громадянство. Сцена співбесіди побудована через бокове дзеркало військового автомобіля (*див. Додаток 1*). Джон єдиний, хто сидить в авто, воно нікуди не їхало і не їде. Але побудова мізанкадру не випадкова. Режисер використовує цей прийом, зводячи опонентів в одній площині, одразу візуально ставить героїв по один бік. Серед перекладачів виявляються засланці-диверсанти. Ахмед не такий. Він врятує життя Джону і демонструє, що вони дійсно «по один бік». Проте це віддзеркалення при знайомстві проявляється в центральній сцені фільму. Джон вже вдома в Штатах,

оговтується після поранення та дізнається від колеги-військовослужбовця, що Ахмеда так і не вивезли. Перед рішенням повернутися за другом – він кидає погляд на дружину, що сидить за столом поруч, та дітей, які бавляться у кімнаті. В свої родині він бачить родину Ахмеда. Наприкінці фільму Джон і Ахмед сидять у гвинтокрилі один навпроти одного і мовчки вдивлятися у «віддзеркалення». Ще раз це мовчазне віддзеркалення режисер повторює менш ніж за хвилину – у військово-транспортному літаку, який вивозить родину перекладача до Сполучених Штатів.

«Вся структура фільма дзеркальна», – так характеризує «Психо» (реж. Альфред Гічкок, 1960) словенський психоаналітик С. Жижек. В першій сцені ми бачимо коханців – Меріон та Сема – в готелі, в п'ятницю під час обідньої перерви. Вони одружилися б, але не мають грошей, тому вимушені ховатися. Пара збирається, але мізансцени побудовані так, що в дзеркалі готельного номера ми їх не бачимо (*див. Додаток 1*). Меріон Крейн – секретарка і вона повертається в офіс, в якому працює вже десять років. По обіді туди приходять її начальник Джордж Лаувері та заможній клієнт Том Кесіді з солідною сумою грошей. Завтра – весілля його доньки, він демонструє Меріон світлину особи, яка кожного дня впродовж 18 років життя була щаслива. Це почуття забезпечували гроші. Меріон отримує завдання покласти велику суму в банк, проте відпрошується з роботи через нездужання, вже вдома збирає речі. Перед тим, як вона остаточно привласнить кошти, Меріон вдивляється у віддзеркалення. Втікаючи на авто їй здається, що її переслідує поліція. Меріон вирішує поміняти машину в салоні. Їй треба віддати старе авто і доплати 700 доларів. В туалетній кімнаті, де втікачка відраховує кошти, у дзеркалі акцентовано відбиваються саме вони. На новій машині Меріон продовжує втечу і вже пізно ввечері вимушено (через зливу) зупиняється в motelі біля дороги. Його власник – милий молодий чоловік Норман Бейтс, який доглядає психічно хвору мати, про яку говорить «Я ненавиджу не її, а те, чим вона стала». Хобі Нормана – таксидермія: він робить опудала тварин. Норман запрошує Меріон на вечерю в будинок, в якому мешкають з мамою. Мама виявляється проти запрошення гості, тож вечерю доводиться перевести в офісне приміщення motelю. Там Меріон розповідає про план втечі на приватний острів. А Норман констатує –

«Кожен із нас живе у власній пастці, з якої не вибратися!» Того ж вечора Меріон вбивають: хтось атакує її у душі та завдає кілька ударів ножем, жінка стікає кров'ю. Норман знаходить тіло Меріон, проте поліцію не викликає. Він прибирає всі сліди на місці злочину. Вивозить речі та тіло у багажнику автомобіля жертви та топить у болоті. Сестра Меріон, Лайла, приїжджає до Сема, коханця. Розшукує втікачку не тільки родичка, а й приватний детектив Мілтон Арбогаст, який прагне повернути вкрадені гроші. Він методично об'їжджає усі готелі і дістається закладу Бейтса. В журналі знаходить запис «Мері Семюелс» і допитує Нормана, свідчення якого сповнені розбіжностей. Детектив помічає силует у вікні, але поспілкуватися із хворою мамою син не дає, що додатково проковує цікавість. Арбогаст повертається. Він заходить в будинок і його атакує силует з ножем. Лайла і Сем, не дочекавшись повернення детектива, звертаються до поліції. Шеф повідомляє, що Норман мотелем керує самотужки, його мама давно померла і похована. Слова молодого таксидерміста «Мама тиха як опудало» на вечері з Меріон отримують новий сенс. Лайла і Сем заселяються в готель Бейтса. Коханець Меріон відволікає Нормана розмовами, проте той виявляється не балакучим. Резюме Сема – «якби я жив наодинці, то збожеволів би». Лайла в цей момент відвідує будинок у пошуку місис Бейтс, яку тепер вважають живою. В спальні Лайла лякається звуку: ця сцена знята з потрійним віддзеркаленням. Маму Нормана вона випадково знаходить у підвалі – у вигляді опудала. Неочікувано в приміщення вривається сам Норман у жіночій сукні й перуці та з ножем. Сем зупиняє чергове вбивство. Вже у поліційному відділку психіатр констатує: «Я почув історію не від Нормана, а від його матері. Нормана більше не існує». З'ясовується, що 10 років тому саме син вбив владолубну матір і її нового чоловіка, бо почувався зрадженим. Психіатр пояснює, що після похорону Норман відкопав тіло і весь цей час жив подвійним життям, вів діалоги – від себе і голосом матері. Він звучить і в останньому закадровому монолозі Нормана.

На думку Лакана, істина «структурована як вигадка» (Жижек, 2022, с. 39). Цей принцип А. Гічкок застосовує у драматургічній побудові «Психо». Він занурює глядача у вигаданий простір та використовує так званого «фальшивого

протагоніста». Секретарка-крадійка Меріон, навколо якої будується історія на початку фільму, лише провідник до іншого простору – реальності справжнього головного героя стрічки Нормана Бейтса. Злодійка перетворюється на жертву і до розв'язки фільму глядач не знає чію саме. Режисер майстерно розкладає ілюстративні пазли роздвоєної психіки Нормана і при цьому не відкриває цілої картини до заключної частини – коментарів психіатра. А. Гічкок пропонує глядачу підглядати (перед сценою вбивства в душі), тобто фактично ставить його на місце вбивці, а у фінальному апараті Норман буквально віддзеркалює глядача. Саме ці прийоми, на думку дослідників «Психо», мали надзвичайний вплив на глядача.

Про художній образ прийнято говорити в контексті загального твору, його цілісного розгляду. Саме з образом пов'язують здатність аудіовізуальних творів проникати в глибини психіки людини, його називають «мовою підсвідомого» (Брюховецька, 2011, с. 17). У фільмі «Жіноча справа» (реж. Клод Шаброль, 1988) події відбуваються в окупованій німцями Франції. Головна героїня Марі намагається вижити сама і прогодувати двох дітей. Її чоловік – тільки-но повернувся з «фронту». Він – солдат армії-спротиву. Марі його не кохає. З 14 років вона вимушена жити дорослим життям і не здобула освіти. Вона мріяла бути співачкою, проте змушена збирати кропиву. Одного разу Марі заходить до сусідки, яка має роман з військовим, якого переводять, та стає свідком вимушеної та невдалої спроби зробити аборт. Того ж дня вона рятує подружку – за допомогою мильного розчину. Процедура проходить вдало. Марі отримує винагороду-патефон та звання «доктор». Вона віднаходить нелегальний, але вкрай прибутковий спосіб заробітку. Клієнток багато. Одного разу до неї звертається багатодітна мати, яка намагається уникнути появи «зайвого рота». Аборт невдалий, жінка помирає, а її чоловік від горя кидається під поїзд. Це центральна подія – родичка, яка вимушена забрати шістьох дітей, приходить до Марі: не щоб покарати чи привести поліцію. Вона намагається зупинити «докторку» від дітовбивства – в череві матері дитина вже має душу. У Марі з'являються не тільки гроші, а й коханець. Свого ж чоловіка вона намагається звести з помічницею-прибиральницею. Одного разу він застає Марі з коханцем та пише анонімний лист в поліцію, де повідомляє про

щонайменше десять абортів. Після уроку вокалу Марі заарештовують. На неї чекає трибунал. Держава вимагає смертну кару. Абортів було 27. Марі з вироком не згодна: вона допомагала іншим жінкам і заробляла гроші для утримання власних дітей. Суд непохитний, жінку страчують. Тема фільму розкривається з першого кадру – збору кропиви. Мати не тільки не жаліє дитину, яка сильно обпекла коліна, а й лупцює сина. Без сентиментів обрізаючи «я це не їм» – «зварю, будеш!» Тому і наприкінці фільму Марі щиро не розуміє, за що її судять: вона лише виживала. До абортів ставилася по-діловому: без будь-яких моральних гойдалок чи співчуття. Центральне питання щодо «душ ненароджених» з легкістю закрила подруга-повія: головне, щоб у матері лишалася душа (в контексті – «була фізично живою»). І цю відповідь Марі прийняла легко. Героїня Ізабель Юппер майже не проявляє емоцій: вона раціональна в усьому. Кімнату – здавати для повій: діти погуляють, помічницю – зробити жінкою для чоловіка: уникнути його залицянь. Навіть власний коханець-колаборант у неї не викликає жодних докорів сумління: вона легко бере дітей на зустрічі в кафе та навіть приводить його додому. Марі фактично віддзеркалює мати-Францію, яка прийняла капітуляцію і цинічно віддала сотні тисяч своїх дітей (не тільки євреїв) на вірну смерть.

Схожий мотив – неосвіченої жінки в подіях війни (щоправда, Другої світової) – в фільмі «Читець» (реж. Стівен Делдрі, 2008) за однойменним романом Бернхарда Шлінка. Там героїня Ханна Шміц – колишня наглядачка концентраційного табору, яка на кожній посаді лише старанно виконувала свою роботу, що призводило до підвищення і вимушеної втечі, оскільки не могла озвучити свою таємницю про неписьменність. «Судити» її випало головному герою – 15-річному коханцю-школяру, який з Ханною втрачає невинність, а з часом – успішному юристу Міхаелю Бергу. Судити не буквально, а з позиції близької до глядацької – з закоханістю в героїню. Чи могла Ханна мати роман з неповнолітнім? Чи мав Міхаель право її кохати? Чи могла Ханна зізнатися у своїй неписьменності (Міхаелю, на роботах, в суді)? Чи винна персонально Ханна в колективному злочині, який персонально їй ставлять за провину? Чи винна в тому, що завжди добре виконувала ввірену роботу? Чи відчув Міхаель колективну провину під час

відвідування концентраційного табору? Чи міг Міхаель запобігти такому вирoku для Ханни? Чи винен Міхаель в смерті Ханни? Куряче яйце в першому кадрі – не тільки символ складного вибору, вагань «Що раніше: яйце чи курка?», а й образ переродження, очищення. Це очищення через пізнання і здійснює Міхаель. Він спочатку читає Ханні особисто, потім надиктовує на магнітофон і передає касети до в'язниці, що завершується здобуттям героїнею «освіти» – шляхом зіставлення почутих звуків і літер в книгах. Своєрідний заповіт Ханни перед самогубством – вершина цього процесу «очищення» – вже написаний власноруч текст. «Протягом піврічного спілкування Ханни та Міхаеля (Майкла), жінка просить хлопця читати їй вголос книжки. Так, по-перше, з'являється пояснення назви роману «Читець», по-друге, образ Міхаеля (Майкла) трансформується у своєрідний символ, а по-третє, в текст роману закладається авторський “код” – неписьменність німецької жінки, яка народилася й сформувалася в одній з найбільш культурних країн Європи першої половини ХХ століття. Б. Шлінк як фахівець з державного права, і Б. Шлінк як письменник, переконані, що підґрунтям німецького фашизму, який призвів до найбільшої трагедії ХХ століття, виступає, так би мовити, “неписьменність” не лише окремих німців, а й “неписьменність” цілих соціальних прошарків». (Кохан, 2012, с. 251-252)

Перед самогубством Ханна ретельно відбирає книги у стоси на столі, з яких в уяві глядача зістрибне з петлею на шиї, зробивши свій впевнений вибір і залишивши глядача-суддю з гірким почуттям несправедливості.

Широку палітру багаторівневих віддзеркалень ми можемо простежити в фільмі, відзначеному преміями «Оскар», «Бафта», «Золотий глобус» тощо – «Краса по-американськи» (реж. Сем Мендес, 1999). Кіно і про середній клас в США, і про чоловічу кризу 40+, і про вигорання сімейних стосунків, і про табувану гомосексуальність, і про підліткову міфотворчість-удавання. Розпочинається фільм кадром в кадрі (*див. Додаток 1*). Це зображення з відеокамери, на якому школярка Джейн Бернем створює негативний вербальний портрет свого батька Лестера – головного героя стрічки – та зізнається у бажанні аби той помер від пострілу в голову. Ця сцена повторена у розширеному вигляді на старті завершальної третини

фільму. Фільмування веде сусід та бойфренд Джейн – Ріккі Фітс, а завершується сповідь Джейн вже поза камерою: «ти знаєш, що я це не серйозно». Джейн – «Інша», ніж ми її бачили в першому кадрі. Кадрі зернистому, слабо освітленому, без півтонів. «Іншими» виявляться чи не всі персонажі фільму. Проте почати варто з головного героя, точніше його голосу за кадром. Лестер Бернем розповідає власну історію відсторонено – як дух вже мертвого себе. «Я вже був мертвим», – констатує Лестер-голос, аналізуючи себе-Іншого. Він був звичайним офісним планктоном, який щодня відбивався в моніторі комп'ютера на фоні нерозбірливих цифр та літер. Та навіть цю роботу, на якій треба лицемірити – удавати не себе – Лестер втратив. Він – невдаха, який мріє про себе Іншого: героя-коханця, сильного мускулистого чоловіка, взірцевого батька доньки-підлітка. Про давно згасле кохання з дружиною Керолайн нагадують віддзеркалення-світлинки по всьому будинку. Сама жінка – агент з нерухомості, яка наслідує кумира (короля реал істейт) та проводить аутотренінги перед дзеркалом, перевтілюючись в успішну і щасливу Керолайн. Донька Лестера, Джейн, теж «маскується». Вона одягається так, щоб (за висловлюванням Керолайн) мати непривабливий вигляд. Водночас дівчина насправді думає про привабливість, зокрема, планує збільшити груди. Її кумир – шкільна подруга Анджела Гейз, яка вважає, що «немає нічого гіршого, ніж бути звичайною» та має репутацію досвідченої у стосунках з чоловіками розпусниці, проте насправді виявляється дівою. Новий сусід родини Лестера – Ріккі Фітс. Він тільки-но починає навчатися в школі з Джейн, але вже має реноме «божевільний». Насправді ж він – звичайний підліток, що намагається «вижити» у світі батька-тирана і вимушений «мімікрувати» під його закони-упередження. Захоплення Ріккі знімати на камеру все продукує чергове віддзеркалення героїв, їх справжніх бажань і трансформацій, ключових подій. Батько Ріккі – полковник Фітс – сильний та грубий вояка, поборник моралі – виявляється геєм, який довгі роки приховує це від усіх і самого себе. Єдиним справжнім (таким яким є) в фільмі виявляється брудний старий пакет, який здатний танцювати від подуву вітру. Він з'являється рівно на екваторі фільму. Красою цього метафорично-реального пластикового виробу зафільмованого на відеокамеру насолоджується Ріккі Фітс в компанії Джейн

Бернем. Пакет він називає «символом іншого життя, незалежного від нас» і акцентує Джейн-глядачу «На відео цього не побачиш», фактично відсилаючи нас у простір сенсів, що існують поза зоровою картинкою, та розкриває сенс всього фільму – прийняття власного «Я» і примирення з «Іншим» (ідеальним і недосяжним двійником).

РОЗДІЛ ІІІ. НАУКОВЕ ПЕРЕДБАЧЕННЯ ПРИ СТВОРЕННІ ПОВНОМЕТРАЖНОГО ІГРОВОГО ФІЛЬМУ

3.1. Тема, конфлікт, жанр

Мистецька складова проекту у рамках дослідження – науково-популярний фільм «Наукове передбачення: як створювали повнометражний ігровий фільм “Металу не має бути боляче”» (реж. О. Єсін, вихід заплановано на 2024 рік). Це авторський коментар, що розкриває задум повнометражного ігрового фільму, акцентує на застосуванні різних форм віддзеркалень у розробці сценарію, створенні персонажів, їх трансформації, побудові конкретних сцен та образному вирішенні всього екранного твору, а також аналіз фільму з точки зору психоаналітичної теорії.

Механізм кінематографічної ідентифікації глядача подібний до лаканівського дзеркала. Екран здатний симулювати життєвий досвід і стимулювати перетворення глядача. Обов'язковою умовою цього психоемоційного впливу є зрозумілість героїв, мотивації їхніх дій, світу, в якому вони існують, сюжету, застосування засобів виразності при побудові кінорозповіді, а також тема та ідея фільму в зв'язці із художнім образом.

Тема нашого фільму – гріх і спокута. За визначенням кінознавиці І. Зубавіної, це «ключові поняття слов'янської ментальності» (Зубавіна, 2007, с. 126). Спокуту філософський словник окреслює як знак і прояв розкаяння, свідчення того, що грішник визнає провину і бажає змінити становище (Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 605). Вочевидь, для цього визнання потрібен відсторонений погляд на себе-Іншого. По суті, це і є діалог із дзеркальним двійником. Основним конфліктом фільму є неприйняття себе – тобто неможливість зробити цей обов'язковий крок на шляху до спокути.

Прагнення показати цей шлях зумовило вибір жанру фільму - драма. Драма-каяття, на думку франко-американського філософа Джорджа Стайнера, це трагедія плюс один (Steiner, 1961, р. 133). Де один - це акт спокути. Ця формула залишає надію на перемогу над Злом.

3.2. Герої та світ історії. Простір і час в фільмі

Головний герой фільму – літній чоловік на прізвисько «Майстер», хвора людина, відлюдник та маргінал. Він демонстративно не виконує головне правило соціуму, в якому існує – «правило зерцал».

Дзеркала (як фізичні предмети) в фільмі відіграють комунікативну роль, проте не у форматі діалога «Я – Інший». Вони слугують містком до потойбічного – домівки людських душ. Відповідно до історії, зустріч із померлими можлива лише у відведений час. Можлива, проте не гарантована. Настання моменту потенційної зустрічі у дзеркалах сповіщає спеціальний персонаж. Він і командує «Зерцала!».

Відмова Майстра поглянути у люстерко пов'язана з його гріхом. Він уникає зустрічі із померлою дружиною, в смерті якої винить себе. Далі – фрагмент сценарію. Це одна з ключових сцен фільму, своєрідна сповідь героя.

ІНТ. БАР. ДЕНЬ.

МАЙСТЕР на своєму звичному місці біля стійки. БАРМЕН стоїть навпроти.

МАЙСТЕР

Я грішний.
(піднімає очі на себе у дзеркало)
Я дружину вбив.
І сина.
Може доньку, не знаю.
(пауза)
Я десь у твоєму віці був.
Ми разом з дружиною гастролювали. Постійного кута не мали. Все зароблене відкладали, мріяли на будинок накопичити. Вона завагітніла.
А ти бачив вагітного арлекіна?
(Реакція на мовчазну відмову БАРМЕНА)
Я їй корсет спеціальний зробив. Металевий, але полегшений... Як лицарські обладунки. Сміялися, що тепер вона і дитина захищені як ніхто на світі. А коли час народжувати прийшов... Дитина не вийшла.

Психіка Майстра не може позбутися травмуючої події. Тому робить «перенесення» на дітей, які випадково з'являються у його житті. З Баззом, так звати

хлопчика, якому на момент знайомства з Майстром 12 років – в результаті невдалого пограбування. Малолітній злодюжка та безхатько немає батьків. Він втік із дитячого будинку, в якому навчився грати на трубі. З цим пов'язано і ім'я Базз – у перекладі з англійської «Buzz» означає «видавати тривалий дзижчачий звук», окрім того, це положення губ при грі на трубі. Ідіома «give someone a buzz» має значення «відчувати захоплення, енергію», «надихати когось».

Духовне для Базза не має цінності. Труба для нього – інструмент заробітку. Він грає на вулицях міста та слідкує за перехожими-пожертвувачами: звідки дістають гроші, скільки лишається, куди кладуть гаманець. А потім грабує їх. Черговою жертвою Базза стає саме Майстер. Він ловить хлопчика за руку і демонструє фокус із гаманцем. Базз прагне навчитися цьому трюку. Він переслідує літнього чоловіка і так потрапляє в його «оселю» - темне підземелля, яке одночасно і житлове приміщення, і кузня. На першому етапі Майстер не проявляє емпатії до хлопця. Той фактично вторгається в його світ за величезними металевими воротами – символом зачиненої та іржавої душі. Там починається навчання ковальству і розкривається образне вирішення фільму. Фраза «металу не має бути боляче» – це виробниче, сленгове висловлювання і водночас метафора. Процес загартування металу подібний до трансформацій людської душі, які вона зазнає в полум'ї життєвих страждань під важкими ударами долі.

Базз – це альтер его (лат. alter-ego – «інше я», «друга сутність») Майстра. Вони подібні і ужитися їм виявляється непросто. Хлопчик кілька разів покидає приміщення Майстра. Після чергової його втечі чоловік випадково знаходить дівчинку 10 років – Малу. Вона теж не має батьків. По поверненню Базз відкриває незнайоме до цих почуття – ревності. Тут розкривається справжній мотив хлопчика. Він прагнув знайти батька і пройшов за визначенням американського дослідника міфології та релігієзнавства Джозефа Кемпбела два рівні ініціації в батьківській оселі: «після першого рівня син повертається як посланець батька, а після другого – з усвідомленням того, що “я і батько – одно”» (Кемпбел, 2022, с. 324). Одного разу Базз провокує Малу повторити улюблений фокус Майстра – ковтання розпеченого металу. Дівчина в результаті стає німою. У подальшому історія

розвивається за десять років. Цей стрибок в часі позбавляє глядача тавтологічного каяття.

Майстер в фільмі з'являється одразу в трьох часових вимірах – молодості (коли дружина ще жива), літньому віці (коли бере до себе дітей) та старечому (коли діти вже дорослі).

Події в фільмі викладено непослідовно. Складна хронологія дії створює розгубленість у часі та просторі. Це може викликати дезорієнтацію глядача. Світ героїв – казковий, метафоричний, без прив'язки до конкретної країни чи часу. Герої існують у змодельованій реальності, ніби еволюція людства не пішла відомим всім шляхом. Не було науково-технічної революції. Панівною формою суспільної свідомості стала релігія дуже специфічної виду. Фактично, йдеться про альтернативну історію.

3.3. Стилiстичне вирiшення фiльму

Дія фільму відбувається переважно в підземеллі-підвалі. Це внутрішній світ Майстра, який віддзеркалюється у світі зовнішньому – лабіринті-тунелі до оселі і самому просторі підвалу. Це метафоричне унаочнення психіки героя. Фрагмент сценарію:

22.10.23 ІНТ. ОСЕЛЯ МАЙСТРА. ДЕНЬ.

БАЗЗ слiдує за МАЙСТРОМ та зупиняється, хлопчик намагається хоч щось розгледіти в темному просторі. МАЙСТЕР проходить не поспішає, він чекає на дії БАЗЗА.

БАЗЗ

Ти – маніяк?

МАЙСТЕР проходить вглиб приміщення та запалює освітлення. Сірий темний підвал наповнює золоте сяйво. БАЗЗ зачаровано вивчає цей дивний світ самітника.

Загальна атмосфера фільму похмура. У підземеллі-підвалі є вікна, в які нізвідки проникають сонячні й місячні промені та освітлюють приміщення (*Див. Додаток 2*). Таким чином, підземелля «виходить назовні». Освітлення не виділяє

героїв. Воно існує наче незалежно від того, що відбувається в кадрі. Воно належить простору. Це слугує розчиненню героїв у просторі.

Кадри переважно довгі, загальні (анаморфотна оптика). Що, знову ж таки, підкреслює домінування самого світу над героями. Це позасвідоме, яке витісняє свідомі елементи психіки, наповнені спогадами про злочин. І Майстер, і Базз вчинили несвідомо, ненавмисно завдали шкоди.

Освітлення в фільмі переважно натуральне – від факелів та свічок (*Див. Додаток 2*). Окремим джерелом є пальник у зоні кузні, який схожий на величезну лампаду зі старовинного храму, де відбувалося жертвопринесення. Мотив вогню в фільмі – це символ життя, родинного осередку.

Простір Майстра наповнюють металеві скульптури: лотос-дзеркало на стіні, фрагментована дитина та жінка із немовлям-паростком в утробі матері. Остання скульптура весь час перебуває у приміщенні, вона стоїть на вікні і створюються ілюзія наче сама ця жінка – джерело світла (*Див. Додаток 2*).

Фрагмент сценарію, сцена воз'єднання родини.

ІНТ. ОСЕЛЯ МАЙСТРА. ДЕНЬ.

МАЙСТЕР в ліжку. МАЛА біля нього, тримає дзеркало-віяло ДРУЖИНИ МАЙСТРА. Чоловік з останніх сил дає команди БАЗЗУ.

МАЙСТЕР

(ледь говорить)
Лівіше... Ще трохи.

БАЗЗ

(розгублено)
Я не розумію... Як?

БАЗЗ намагається упіймати світловий промінь та спрямувати його на дзеркало. Проте нічого не виходить.

МАЙСТЕР

(ледь говорить)
Вигадай. Вигадай щось.

БАЗЗ натирає та розвертає металеві предмети в бік МАЙСТРА. В приміщенні неочікувано з'являється жінка-віддзеркалення наче голограма. Це

ДРУЖИНА МАЙСТРА. МАЙСТЕР кидає останній погляд на неї та застигає з щасливим виразом обличчя. ДРУЖИНА МАЙСТРА зникає. МАЛА плаче.

БАЗЗ бере молот, кидає трубу на ковадло, наносить важкі удари.

БАЗЗ

(крізь зуби)

Металу не має бути боляче!

БАЗЗ випускає молот з рук. Інструмент падає. Трубу знищено. Звучить мелодія на трубі.

Стилістичне вирішення кінороботи наближене до фільмів-нуар. До нуару відносив свої фільми мексиканський режисер та сценарист Гільєрмо дель Торо, відзначаючи насамперед атмосферу фільмів. Його роботи «Лабіринт фавна» (2006), «Алея жаху» (2021), «Форма води» (2017) використано в якості референсів при пошуку візуальних вирішень сцен (*Див. Додаток 3*). Близькість до нуару проявлено у таких аспектах (використані матеріали статті на загальнодоступному ресурсі Wikipedia): більшість сцен нічні або затемнені, в кадрі переважають косі світлові лінії, особи героїв часто відбиваються в дзеркалах, похмуре «середовище проживання» персонажів, мотив води (дощ, водойма).

ВИСНОВКИ

В роботі здійснено спробу дослідити психоаналітичну теорію Ж. Лакана та її невіддільну компоненту «стадію дзеркала» в контексті ідентифікації дитини, розглянуто механізм кінематографічної ідентифікації глядача з образами і подіями в просторі екрану, що має визначальну роль при створенні та аналізі екранних світопрезентацій.

Було визначено, що перше віддзеркалення людини провокує подальше нескінчене суб'єкт-об'єктне протиставлення через втрату (нестачу), яку має «дзеркальний двійник». Цей важливий елемент людської психіки, яка на думку Ж. Лакана складається з трьох порядків – Уявне, Символічне та Образне – французький психоаналітик називав «недосяжний об'єкт бажання». В якості прикладу «фундаментальної нестачі» він наводив погляд, який неможливо побачити у дзеркалі. Протодзеркалом для дитини є погляд матері, а протягом усього життя людина має чимало таких «дзеркал».

Природа кінематографа, який є матеріальним та ілюзорним водночас, дозволяє проникнути в ті частини людської психіки, що зумовлюють дворівневу ідентифікацію глядача з екранними образами. Розвідки французького теоретика кіно та кіносеміотики К. Метца заперечують буквально уподібнення процесів ідентифікацій на стадії дзеркала та кінематографічної. Глядач не бачить і не може побачити своє тіло на екрані. На першому рівні він ідентифікує себе з точкою зору камери, що наголошує на важливості усвідомленого використання режисерами певних виражальних засобів. На другому важливу роль відіграють герої, світ, в якому вони існують, драматургічна конструкція, художнє образне вирішення фільму, що дає змогу глядачу ідентифікувати себе на символічному рівні.

Окремим блоком цієї роботи стало «мовне» питання - яким чином кінематограф комунікує з глядачем, передає йому повідомлення. У визначеннях «означуваного» та «означника» розглянуто роботи Лакана в контексті позасвідомого (що, на думку французького психоаналітика, структуровано як мова), а також Метца про кіномову (знакову систему), та досліджено алгоритм

створення художнього образу: образно-смісловий задум – втілення в знаковій системі – репродукування (відтворення) в процесі споглядання.

Враховуючи описані у дослідженні властивості екранних образів «задовольнити» фундаментальні «рушійні сили» психіки (нестача, бажання, насолода) та здатність кінематографічного – штучно змодельованого світу – запропонувати глядачеві життєвий досвід, що суттєво перевищує будь-який реальний, окремим блоком розглянуто питання відповідальності митця.

У другому розділі роботи досліджено різнобарв'я віддзеркалень в кіно – від дзеркала як знаку на екрані, що дає додаткову інформацію глядачу, стає індикатором конфлікту чи символізує трансформацію героя, до художнього образу всього твору, що є метафоричним великим дзеркалом, відбиттям опосередкованим – через уявне. Розглянуто ретроспективний шлях кінематографічного застосування віддзеркалення, створення екранного втілення «Я – Інший» та простежено еволюцію кінематографічних засобів виразності, що забезпечують ідентифікацію глядача з образами екрану.

Дане дослідження можна назвати прикладним, воно спрямоване на застосування результатів пошуків у досягненні практичних цілей, розв'язанні конкретних режисерських завдань. Було здійснено спробу застосувати матеріали дослідження, спостереження та висновки у практичній роботі – створенні повнометражного ігрового фільму.

Водночас ця робота може стати поштовхом для подальших наукових пошуків, проведення більш детальних та всеохопних досліджень, створення більш ґрунтовної систематизації.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафонова, Н. А. (2006). Загальна теорія кіно і способи аналізу фільму. – Мінськ : Тесей. – 392 с.
2. Альбота, С. (2016). Символ vs образ: до питання термінологічної варіативності / Соломія Альбота // *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології». – № 842. – С. 107–110.
3. Арістотель. (1967). Поетика. Пам'ятки естетичної думки. / Пер. зі старогрецької Бориса Тена – К.: Мистецтво. – 141 с.
4. Бергсон, А. (2010). Творча еволюція. / Анрі Бергсон; пер. з фр. Р. Осадчука – К. : Вид-во Жупанського. – 318 с. – (Серія «Лауреати Нобелівської премії»).
5. Борисова-Железна, К. О. (2016). Культура і особистість в психоаналітичному дискурсі теорії Жака Лакана. *Мультиверсум. Філософський альманах*. – Вип. 1-2. С. 83-91.
6. Брюховецька, Л. І. (2011). Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса Брюховецька. – К.: Логос. – 391 с.
7. Брюховецька, О. В. (2003). Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. *Наукові записки НаУКМА : Гуманітарні науки*. Т. 22, ч. 1, с. 114-118.
8. Горпенко, В. Г. (2000). Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. – Київ: ДІТМ. – Т. 1: Довиразне зображення. – 241 с.
9. Дроздова, М. А. (2006). Психологія мистецтва: навчальний посібник для студентів. – Ніжин: Аспект-Поліграф. – 104 с.
10. Естетика: Підручник. (2010). Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К. : Центр учбової літератури. – 520 с.
11. Жижек, С. (2022). Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру. Славој Жижек; пер. з англ. Павла Шведа – К. : Комубук. – 320 с.

12. Жижек, С. (2022). Річ із внутрішнього простору. Славој Жижек; пер. з англ. Павла Шведа – К. : Комубук. – 416 с.
13. Зубавіна, І. Б. (2006). Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / І.Б. Зубавіна; Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – К. : Інтертехнологія. – 272 с.
14. Зубавіна, І. Б. (2007). Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Фенікс. – 296 с.
15. Зубавіна, І. Б. (2021). Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика». – 376 с.
16. Кемпбел, Дж. (2022). Тисячоликій герой. Науково-популярне видання. Пер. з англ. Олександра Мокровольського. Львів: Видавництво Terra Incognita. – 416 с.
17. Кохан, Т. (2012). «Читець»: від Бернхарда Шлінка до Стівена Делдрі / Т. Кохан // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. – Вип. 36. – С. 246-257.
18. Кракауер, З. (2009). Від Калігарі до Гітлера - психологічна історія німецького кіна. / К. : Грані-Т. – 384 с.
19. Лотман, Ю. (1973). Семіотика кіно і проблеми кіноестетики. – Таллінн: Видавництво «Еесті раамат». – 135 с.
20. Мусієнко, О. С. (2018). Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття / Оксана Мусієнко. Київ: Логос. – 400 с.
21. Мусієнко, О. С. (2023). Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сақун Айта (голова) та ін. К. Вип. 32, 76-87 с.*

22. Орлов, О. І. (2017). Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії», 57, с. 109-113.
23. Пруденко, Я. Д. (2007). Візуальність – основа кінообразності. *Гуманітарний часопис*: Збірник наук. праць / Відп. ред.: О.П. Проценко, О.В. Плахоніна. – Харків: Національний аерокосмічний університет ім. М.Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». №3, с. 70-78.
24. Собуцький, М. А. (2007). Епоха «органічної конструкції» у дзеркалі кіно й психоаналізу / М. А. Собуцький // *Магістеріум*. Вип. 26. Культурологія / Упоряд. Джулай Ю. В. – С. 4-7.
25. Ткаченко, А.В. (2016). Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта*. Науково-практичний журнал Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського; редкол.: Чебикін Олексій (голова) та ін. Одеса. Вип. №12, 63-67 с.
26. Уваров, Л. В. (1971). Символізація в пізнанні / Л. В. Уваров. – Мінськ: Наука і техніка. – 128 с.
27. Філософський енциклопедичний словник. (2002). Національна академія наук України. Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди. Ред. кол.: Шинкарук В.І. (голова) та ін. К.: Вид-во «Абрис». – 751 с.
28. Чміль, Г. П. (2020). Людина – екран: візуальна антропологія (пост)сучасності: монографія / Чміль Ганна Павлівна. – К.: Ін-т культурології НАМ України. – 256 с.
29. Чубасов, В. Л. (2005). Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво». Навч. Посібник. / Чубасов В.Л. – К: КиМУ. – 484 с.
30. Юнг, К.Г. (2018). Архетипи і колективне несвідоме / 2-ге опрац. вид. – Львів: Видавництво «Астролябія». – 608 с.
31. Badiou, A. (2014). Jacques Lacan, past and present: a dialogue / Alain Badiou and Elisabeth Roudinesco; translated by Jason E. Smith. Columbia University Press.

32. Bailly, L. (2009). *Lacan: A Beginner`s Guide*. Oxford, England: Oneworld Publications.
33. Baudry, J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (Winter, 1974-1975), pp. 39-47. University of California Press.
34. Bowie, M. (1991) *Lacan / Malcolm Bowie*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA.
35. Buckland, W., Fairfax, D. (2017). *Conversations with Christian Metz. Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*. Amsterdam University Press.
36. Doane, M.A. (2018). The Cinematic Signifier and the Imaginary. Tröhler, Margrit and Guido Kirsten (eds.), *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press.
37. Dolar, M. (1991). «I Shall Be with You on Your Wedding-Night»: Lacan and the Uncanny. October, Vol. 58, *Rendering the Real* (Autumn), pp. 5-23
38. Gallop, J. (1985). *Reading Lacan*. Cornell University Press, USA.
39. Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.
40. Lacan, J. (2006). *Ecrits: the first complete edition in English / Jacques Lacan; translated by Bruce Fink in collaboration with Heloise Fink and Russell Grigg*. New York, NY: W.W. Norton & Company.
41. Lacan, J. (1981). *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The four fundamental concepts of psychoanalysis. / Jacques Lacan; translated by Alan Sheridan*. New York, NY: W.W. Norton & Company.
42. Lacan, J. (1960-1961). *Le seminaire. Livre VIII. Le transfert. Version «STÉCRITURE» sur le site E.L.P.*
43. Leader, D., Groves, J. (2000). *Introducing Lacan*. Cambridge, UK: Icon Books Ltd.

44. Manifeste Du Surréalisme. *Surréalisme*. Number 1, 1 October 1924. Revue Mensuelle. Direction et Rédaction: Ivan Goll.
45. McGowan, T., Kunkle, S. (Eds.). (2004). Lacan and contemporary film. New York, NY: Other Press.
46. Metz, C. (1977). Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema. Indiana UP.
47. Steiner, G. (1961). The death of tragedy. Reprint. Oxford University Press. New York.
48. Žižek, S. (2006). How to read Lacan. New York, NY: W.W. Norton & Company.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

- «Алея жаху» / «Nightmare Alley». Реж. Гільєрмо дель Торо, США, 2021 – 150 хв.
- «Апокаліпто» / «Apopalupto». Реж. Мел Гібсон, США, 2006 – 138 хв.
- «Бал пожежних» / «Hogí, má ranenko». Реж. Мілош Форман, Чехословаччина, 1967 – 73 хв.
- «Бійцівський клуб» / «Fight Club», реж. Чак Поланік, США, 1999 – 139 хв.
- «Великий Будда +» / «The Great Buddha +». Реж. Хуан Сіньяо, Тайвань, 2017 – 102 хв.
- «Він» / «El». Реж. Луїс Бунюель, Мексика, 1953 – 88 хв.
- «Вітчим» / «The Stepfather», реж. Джозеф Рубін, США, 1987 – 89 хв.
- «Впіймай мене, якщо зможеш» / «Catch Me if You Can». Реж. Стівен Спілберг, США, 2002 – 141 хв.
- «Гаррі Гафт» / «The Survivor». Реж. Баррі Левінсон, Канада/Угорщина/США, 2021 – 129 хв.
- «Голем» / «Der Golem, wie er in die Welt kam», реж. Пауль Вегенер та Хенрік Галесн, Німеччина, 1920 – 91 хв.
- «Дволикий коханець» / «L'Amant double», реж. Франсуа Озон, Франція, 2017 – 107 хв.
- «Делікатеси» / «Delicatessen». Реж. Жан-П'єр Жене та Марк Каро, Франція, 1991 – 99 хв.
- «Дитина Розмарі» / «Rosemary's Baby», реж. Роман Поланскі, США, 1968 – 136 хв.
- «Доктор Джекіл і містер Гайд» / «Dr.Jekyll and Mr. Hyde». Реж. Рубен Мамулян, США, 1991 – 98 хв.
- «Жанна Дільман, набережна Комерції 23, Брюсель 1080» / «Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles». Реж. Шанталь Акерман, Бельгія / Франція, 1976 – 201 хв.
- «Жінка у вікні» / «The Woman in the Window». Реж. Фріц Ланг, США, 1944 – 107 хв.

«Жіноча справа» / «Une affaire de femmes», реж. Клод Шаброль, Франція, 1988 – 110 хв.

«Жити своїм життям» / «Vivre sa vie: Film en douze tableaux». Реж. Жан-Люк Годар, Франція, 1962 – 85 хв.

«Зв'яжи мене!» / «Átame!», реж. Педро Альмодовар, Іспанія, 1989 – 111 хв.

«Кафе бажань» / «La belle époque». Реж. Ніколя Бедос, Франція, 2019 – 115 хв.

«Квадрат» / «The Square», реж. Рубен Естлунд, Швеція / Німеччина / Франція / Данія, 2017 – 152 хв.

«Коли падають янголи» / «Gdy spadają anioły» / «When Angels Fall». Реж. Роман Поланскі, Польща, 1959 – 21 хв.

«Краса по-американськи» / «American beauty». Реж. Сем Мендес, США, 1999 – 122 хв.

«Кращі роки» / «Gli anni piú belli» / «The Best Years». Реж. Габріеле Муччіно, Італія, 2020 – 129 хв.

«Лабіринт пристрастей» / «Laberinto de pasiones», реж. Педро Альмодовар, Іспанія, 1982 – 100 хв.

«Лабіринт Фавна» / «Pan`s Labyrinth» / «El laberinto del fauno». Реж. Гільєрмо дель Торо, Іспанія / Мексика / США, 2006 – 118 хв.

«Лоліта» / «Lolita». Реж. Стенлі Кубрик, Велика Британія/США, 1962 – 152 хв.

«Людвіг» / «Ludwig», реж. Лукіно Вісконті, Італія, 1973 – 184 хв.

«М», реж. Фріц Ланг, Веймарська республіка, 1931 – 118 хв.

«Магазин на площі» / «Obchod na korze». Реж. Ельмар Клос та Ян Кадар, Чехословаччина, 1965 – 128 хв.

«Море всередині» / «Mar adentro». Реж. Алехандро Аменабар, Іспанія/Франція/Італія, 2004 – 125 хв.

«Німеччина, рік нульовий» / «Germania anno zero». Реж. Роберто Росселліні, Італія, 1948 – 78 хв.

«Невинний» / «L'Innocente», реж. Лукіно Вісконті, Італія / Франція, 1976 – 115 хв.

«Одержимість» / «Osessione». Реж. Лукіно Вісконті, Італія, 1943 – 134 хв.

«Одержимість» / «Wicker Park». Реж. Пол Макгіган, США, 2004 – 114 хв.

«Остання людина» / «Der letzte Mann». Реж. Фрідріх Вільгельм Мурнау, Веймарська республіка, 1924 – 90 хв.

«Остаточний монтаж – пані та панове!» / «Final Cut: Hölgyeim és uraim» / «Final Cut: Ladies and Gentlemen». Реж. Дьордь Пальфі, Угорщина, 2012 – 84 хв.

«Острів проклятих» / «Shutter Island», реж. Мартін Скорсезе, США, 2010 – 138 хв.

«Персона» / «Persona». Реж. Інґмар Бергман, Швеція, 1966 – 85 хв.

«Після мене» / «De son vivant» / «Peaceful». Реж. Еммануель Берко, Франція/Бельгія, 2021 – 122 хв.

«Празький студент» / «Der Student von Prag», реж. Абель Ганс, Німеччина, 1915 – 83 хв.

«Прем'єра» / «Opening Night», реж. Джон Кассаветіс, США, 1977 – 144 хв.

«Полювання на дикунів» / «Hunt for the Wilderpeople». Реж. Тайка Вайтіті, Нова Зеландія, 2016 – 101 хв.

«Пролітаючи над гніздом зозулі» / «One Flew Over the Cuckoo's Nest», реж. Мілош Форман, США, 1975 – 133 хв.

«Психо» / «Psycho». Реж. Альфред Гічкок, США, 1960 – 109 хв.

«Примара» / «The Ghost Writer». Реж. Роман Поланскі, Велика Британія/Німеччина/Франція, 2016 – 128 хв.

«Прокол» / «Blow Out». Реж. Браян Де Пальма, США, 1981 – 107 хв.

«Рим 11:00» / «Rome 11:00». Реж. Джузеппе Де Сантіс, Італія, 1952 – 107 хв.

«Самотній чоловік» / «A Single Man», реж. Том Форд, США, 2009 – 89 хв.

«Синоніми» / «Synonymes», реж. Надав Лапід, Франція / Німеччина / Ізраїль, 2019 – 123 хв.

- «Сліпі плями» / «Blindspotting». Реж. Карлос Лопес Естрада, США, 2018 – 95 хв.
- «Тіні» / «Shadows». Реж. Джон Кассаветіс, США, 1957 – 78 хв.
- «Темний лицар» / «The Dark Knight». Реж. Крістофер Нолан, США/Велика Британія, 2008 – 152 хв.
- «Три кольори: синій» / «Trois couleurs» / «Trzy kolory». Реж. Кшиштоф Кесльовський, Франція, 1993 – 98 хв.
- «Три кольори: білий» / «Trois couleurs» / «Trzy kolory». Реж. Кшиштоф Кесльовський, Франція, 1994 – 91 хв.
- «Три кольори: червоний» / «Trois couleurs» / «Trzy kolory». Реж. Кшиштоф Кесльовський, Франція, 1994 – 99 хв.
- «Трикутник смутку» / «Triangle of Sadness». Реж. Рубен Естлунд, Швеція / Франція / Великобританія / США / Греція / Данія / Швейцарія / Мексика, 2022 – 147 хв.
- «Троянда-Франція» / «Rose-France», реж. Марсель Л'Ерб'є, Франція, 1919 – зберігся фрагмент
- «Убивство!» / «Murder!». Реж. Альфред Гічкок, Великобританія, 1930 – 104 хв.
- «Фабельмани» / «The Fabelmans». Реж. Стівен Спілберг, США, 2022 – 151 хв.
- «Форма води» / «The Shape of Water». Реж. Гільєрмо дель Торо, США, 2017 – 123 хв.
- «Хіросима, моя любов» / «Hiroshima mon amour». Реж. Ален Рене, Франція/Японія, 1959 – 88 хв.
- «Цзюй Доу» / «Ju Dou». Реж. Чжан Імоу/Фенльян Янг, Китай/Японія, 1990 – 95 хв.
- «Чорний хліб» / «Pa negre», реж. Агусті Вальєронга, Іспанія, 2010 – 108 хв.
- «Шепіт і крик» / «Viskningar och rop». Реж. Інґмар Бергман, Швеція, 1972 – 91 хв.

Термінологічний словник

Геіштальт (нім. Gestalt – форма, фігура або конфігурація) – філософське поняття, що позначає об'єкт у його цілісності, без розчленування на складники; цілісна структура, яка формується у свідомості людини при сприйнятті об'єктів або їхніх образів.

Знак – це будь-яка зафіксована в об'єктивній формі (предметній, жестовій, інтонаційній) подібність між речами, ситуаціями, переживаннями, зовнішні ознаки подібності; будь-який матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт, що виступає у ролі представника-замінника іншого предмета (явища, дії, події і т. ін.) і використовується для збереження, переробки і передачі інформації про цей предмет.

Ідентифікація (від лат. idem – так само; facio – роблю; буквально означає «прирівняти») – широке поняття психологічної науки стосовне психічного процесу уподібнення себе з іншим індивідом чи групою на основі емоційного зв'язку; набуття, засвоєння цінностей, ролей, моральних якостей іншої людини, особливо батьків; копіювання суб'єктом думок, почуттів, дій іншої людини, яка є моделлю; є способом розуміння іншої людини через усвідомлене чи неусвідомлене ототожнення її з собою.

Деконструкція (фр. deconstruction) – поняття, запропоноване М. Гайдеггером, впроваджене у науковий обіг Ж. Лаканом і теоретично обґрунтоване Ж. Деррідою. Деконструкція тексту – відхилення від традицій інтерпретації, спрямоване на виявлення прихованих суперечностей і смислів, котрі, незалежно від волі автора, зафіксовано у тексті.

Лаканівське дзеркало або «Стадія дзеркала» – поняття з психоаналітичної теорії Жака Лакана, є порядком «Уявного» (одна з трьох складових структури людської психіки за Лаканом), опорою якого і служить образ Я, що ідентифікується з образом Іншого (двійником-віддзеркаленням). Етап розвитку дитини, коли вона впізнає своє власне зображення в дзеркалі, що є важливим кроком у формуванні Суб'єкта. В цей момент немовля переходить від фрагментарного сприйняття себе до єдиного образу себе як сутності.

Означник – спосіб передачі сенсу: звук, слово, зображення тощо.

Означуване – ідея, зміст, концепт: поняття.

Перцепція (лат. сприймання, пізнавання) – безпосереднє відображення предметів та явищ об'єктивної дійсності органами чуття, чуттєве сприйняття зовнішніх предметів.

Реальне – одна зі «сфер» («порядків») психіки; репрезентує природну цілісність, не підлягає символізації. Реальне – це те, що викидається, коли означник приєднується до якогось шматочка реальності. Для всього, що потрапляє в наше поле розпізнавання за допомогою означника, щось із цього має залишатися непомітним, не символізованим.

Референт – предмет або явище навколишньої дійсності, з яким співвідноситься дана мовна одиниця.

Символ – це річ, зображення або інше, чому присвоюється особливий глибокий зміст, лише побічно пов'язаний з безпосереднім змістом видимого.

Символічне – «сфера» або «порядок» психіки, яка містить мову; усі правила та гіпотези, які організують людське суспільство та мислення. Позасвідоме також належить до сфери символічного, оскільки воно складається з витіснених означників.

Текст (лат. *textus* – тканина, сплетіння) – у найширшому розумінні – зв'язана і повна послідовність знаків; будь-яке явище, котре може бути розшифровано як організована сукупність знаків; це структурована знакова система, виокремлена з якогось поля з метою отримання інформації.

Уявне – одна з трьох «сфер» або порядків психіки Лакана. Уявне названо на честь психічних процесів, які виникають при зустрічі немовля і його зображення у дзеркалі; це царство почуттів, оскільки в ньому зберігаються концепції, які виходять безпосередньо з чуттєвого сприйняття. Завдяки дзеркальній стадії це також порядок концептуалізацій і функціонування, який впливає з образу тіла.

Художній образ – вияв індивідуального світобачення митця, що характеризується безпосередністю психоемоційного впливу на суб'єкт сприймання твору.

ДОДАТОК 1

Фільми розташовано у хронологічному порядку.

Кадри з фільму «Людина з гумовою головою», реж. Жорж Мельєс, 1901.



Кадри з фільму «Празький студент», реж. Ганс Гайнц Еверс, 1913.



Кадри з фільму «Божевільня доктора Тюба», реж. Абель Ганс, 1915.



Кадри з фільму «Троянда-Франція», реж. Марсель Л'Ерб'є, 1919.



Кадри з фільму «Голем», реж. Пауль Вегенер та Хенрік Галесн, 1920.



Кадри з фільму «Убивство!», реж. Альфред Гічкок, 1930.



Кадри з фільму «Доктор Джекіл і містер Гайд», реж. Рубен Мамулян, 1931



Кадри з фільму «Людина-невидимка», реж. Джеймс Вейл, 1933.



Кадри з фільму «Олімпія», реж. Лені Ріфеншталь, 1938.



Кадри з фільму «Одержимість», реж. Лукіно Вісконті, 1943.



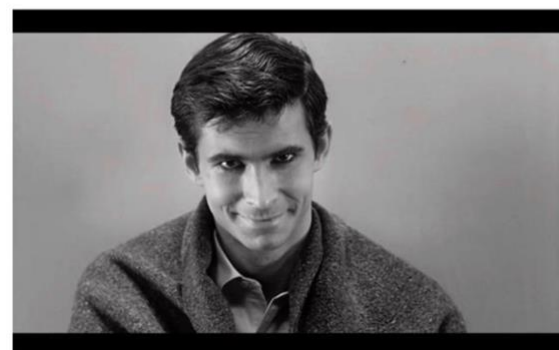
Кадри з фільму «Жінка у вікні», реж. Фріц Ланг, 1944.



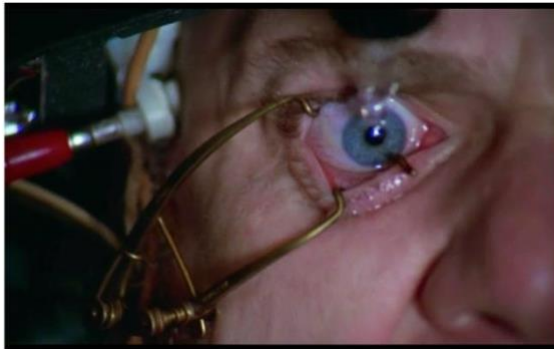
Кадри з фільму «Він», реж. Луїс Бунюель, 1953.



Кадри з фільму «Психо», реж. Альфред Гічкок, 1960.



Кадри з фільму «Механічний апельсин», реж. Стенлі Кубрик, 1971.



Кадри з фільму «Лабіринт пристрастей», реж. Педро Альмодовар, 1982.



Кадри з фільму «Сам удома», реж. Кріс Коламбув, 1990.



Кадри з фільму «Краса по-американськи», реж. Сем Мендес, 1999.





Кадри з фільму «Перо маркіза де Сада», реж. Філіп Кауфман, 2000.



Кадр з фільму «Розлучення по-американськи», реж. Пейтон Рід, 2006.



Кадр з фільму «Секс по-дружбі», реж. Вілл Глак, 2011.



Кадри з 11 серії 1 сезону серіалу «Картковий будинок», реж. Девід Фінчер, 2013.



Кадри з 9 серії 1 сезону серіалу «Корона», реж. Бенджамін Карон, 2016.



Кадри з фільму «Сліпі плями», реж. Карлос Лопес Естрада, 2018.



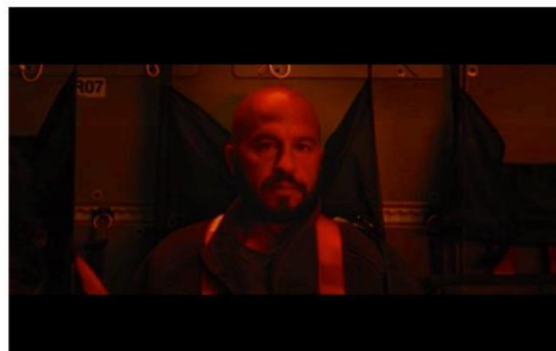
Кадри з фільму «Ми», реж. Джордан Піл, 2019.



Кадри з фільму «Піноккіо», реж. Гільєрмо дель Торо, 2202.



Кадри з фільму «Перекладач», реж. Гай Річі, 2023.



ДОДАТОК 2 Світлини зі знімального майданчику



























ДОДАТОК 3

Кадри з фільмів Гільєрмо дель Торо «Лабіринт фавна» (2006),
«Алея жаху» (2021), «Форма води» (2017)



