НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ та ЕТНОЛОГІЇ імені М.Т.РИЛЬСЬКОГО

**ДРЕМЛЮГА Марія Миколаївна**

* УДК 791.43 : 159.964.28

**КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ПСИХОАНАЛІЗУ**

спеціальність 17.00.04 – Кіномистецтво. Телебачення

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Київ – 2002

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Київському державному інституті театрального мистецтва

імені І.К.Карпенка-Карого на кафедрі кінознавства.

**Науковий керівник:** – кандидат філософських наук, доцент

**Оніщенко Олена Ігорівна**, кафедра

кінознавства Київського державного інституту

театрального мистецтва імені І.К.Карпенка-Карого.

* **Офіційні опоненти:** – доктор філософських наук **Шульга Раїса Петрівна**,
* провідний науковий співробітник відділу філософії
* культури, етики та естетики Інституту філософії
* імені Г.С.Сковороди НАН України;
* – кандидат мистецтвознавства **Авксентьєва Віра Всеволодівна**,

старший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ

ім. М.Т.Рильського НАН України.

**Провідна установа**: Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського,

кафедра історії і теорії культури.

Захист відбудеться “\_\_\_” “\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_” 2002 р. о \_\_\_\_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.227.02 при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України за адресою: 01001, м.Київ, вул. М.Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України (01001, м.Київ, вул. М.Грушевського, 4).

Автореферат розіслано “\_\_\_” “\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_” 2002 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради Г.П.Степанова

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

***Актуальність та доцільність дослідження.*** Характерною особливістю європейського культурного процесу ХХ століття є активний взаємозв’язок філософсько-естетичних пошуків і мистецької практики, який спричинив появу цілих художніх напрямів і мав значний вплив на творчий доробок конкретних персоналій. У зв’язку з цим особливий інтерес викликає рефлексія у площину кіномистецтва психоаналітичної теорії З.Фрейда.

Незважаючи на упереджене ставлення віденського науковця до кінематографа, його провідні представники активно йшли на “контакт” з психоаналізом. У 20-ті рр. до концепції вченого зверталися німецькі експресіоністи – Р.Віне, Ф.Ланг, В.Пабст та французькі авангардисти –Р.Клер, Ж.Дюлак та ін. Протягом 30 – 70-х рр. – ідеї З.Фрейда мали безпосередній чи опосередкований вплив на творчість С.Ейзенштейна, Л.Бунюеля, О.Довженка, А.Хічкока, І.Бергмана, Л.Вісконті, Л.Кавані та ін. Відповідні тенденції простежуються і у кінематографічних пошуках режисерів останніх десятиріч – П.Верховена, Д.Деммі, К.Муратової, Е.Лайна, Л. фон Трієра та ін.

У дисертації підкреслюється, що досвід кінематографічного осмислення психоаналізу виявляє відверте гіпертрофування однієї з трьох його частин: теорії позасвідомого, теорії дитячої сексуальності чи теорії сновидінь. При цьому здобувач наголошує, що цілісність інтерпретації психоаналітичної концепції у художній практиці взагалі і у кінематографі зокрема практично неможлива, оскільки митець, перебуваючи у площині емоційно-чуттєвого начала, звертається до того аспекту теорії З.Фрейда, що викликає його найбільший інтерес. Водночас дотримання “законів психоаналізу” є принциповим для науковця, який досліджує його мистецьку модифікацію. Саме тому осмислення проблеми кінорефлексії психоаналітичної концепції вимагає апелювання до її методологічних засад, що відкривають значні можливості для кінознавства на шляху розробки кінематографічного дискурсу психоаналізу – реконструкції цілісної моделі теорії З.Фрейда у світовому кінематографі.

Звернення дисертанта до психоаналітичної концепції зумовило необхідність відпрацювання значного обсягу літератури. По-перше, це дослідження самого З.Фрейда, по-друге, – праці його сучасників: апологетів (К.Абрахам, В.Райх та ін.) та опонентів (К.Г.Юнг, А.Адлер та ін.), і нарешті – роботи неофрейдистського напряму: від розробок Г.Саллівана, К.Хорні, Е.Фромма до наукових розвідок сучасних західних психоаналітиків. Здобувачем підкреслюється, що “коментуюча література” відверто перевищує у кількісному відношенні “оригінальний матеріал”, адже осмислення теорії психоаналізу розпочалося практично одразу ж після її оприлюднення і триває по сьогодні.

Бібліографічний огляд виявляє певну закономірність: інтерпретуючи спадщину З.Фрейда західноєвропейські і американські дослідники початку ХХ століття фактично зосереджувалися на її теоретико-методологічному параметрі, розробці понятійного апарату, використовували психоаналітичні засади при аналізі суспільно-політичних процесів. Натомість східноєвропейська модель психоаналізу, що насамперед асоціювалася з роботами українських і російських науковців, акцентувала увагу на осмисленні проблеми художньої творчості. Саме у цьому напрямі працювали С.Балей, Л.Виготський, С.Гаєвський, С.Гейманович, І.Єрмаков, В.Фріче, В.Халецький та ін.

У наступні десятиріччя специфіка марксистської ідеології зумовила гальмування психоаналітичного руху. Його новий етап пов’язаний з періодом 60 – 80-х років і ототожнюється з науковим доробком грузинських (І.Бжалава, Е.Вачнадзе, Д.Узнадзе, Ш.Чхартишвілі та ін.), російських (М.Афасіжев, Р.Додельцев, В.Лейбін, А.Руткевич, В.Черненко та ін.) і українських (І.Бичко, Л.Левчук, В.Лях) дослідників, роботи яких були спрямовані на виявлення суперечностей та недоліків психоаналізу і мали послідовно критичну орієнтацію. Водночас оригінальні концептуальні висновки, що присутні в їх роботах, з одного боку, є свідченням грунтовного знання психоаналізу, з другого, – сприйняття концепції З.Фрейда як динамічної системи, що вимагає певних уточнень і пояснень. Дисертантом відзначається висока наукова коректність, продемонстрована дослідниками філософсько-естетичного спрямування, і наголошується, що їхні теоретичні розвідки не втратили своєї актуальності і сьогодні.

Протягом 60 – 80-х рр. здійснюються спроби трансформувати методологічні засади психоаналізу у площину мистецтвознавства, зокрема, кінознавства. Здобувачем підкреслюється, що досвід радянської кінознавчої науки продемонстрував свою відверту тенденційність при осмисленні кінематографічної інтерпретації теорії З.Фрейда. “Напад” на “кінопсихоаналіз” проходив на трьох рівнях: методичному – навчальні підручники та посібники, науково-теоретичному – монографічні дослідження і публіцистичному – журнальні та газетні статті. Такий підхід відкривав можливість охопити широку аудиторію: від майбутніх фахівців до, так званих, “любителів кіно”. Об’єктом аналізу науковців ставали західноєвропейські і американські фільми, творці яких зверталися до основних положень “реакційної” і “аморальної” теорії, якою визнавався психоаналіз.

Наприкінці 80-х років і до сьогодення східноєвропейська інваріація психоаналізу переживає свою “третю хвилю”. З одного боку, теорія З.Фрейда продовжує стимулювати науковий інтерес представників філософії і естетики; з другого, – викликає зацікавленість літературознавців і мистецтвознавців.

Якщо протягом 60-х – першої половини 80-х років представники радянської кінознавчої науки інтерпретували у контексті психоаналітичної теорії виключно західні стрічки, починаючи з другої половини 80-х спектр їхніх наукових інтересів значно розширюється. Звільнення від догматизму і стереотипів, зумовлених ідеологічною упередженістю, відкрило можливість під іншим кутом зору і на іншому теоретичному рівні розглянути не тільки західноєвропейські та американські картини, але і трансформувати методологічні засади психоаналітичної теорії у площину вітчизняного кіномистецтва. Так, “західна кіноінваріація психоаналізу” стала об’єктом дослідження О.Мусієнко, А.Плахова, К.Розлогова, М.Ямпольського та ін., тоді як його “східний варіант” стимулював інтерес С. і К.Добротворських, Н.Клеймана, О.Оніщенко та ін.

Отже, існуючий науковий досвід осмислення кінематографічної інтепретації фрейдистської теорії є важливим стимулюючим фактором на шляху розробки цілісної моделі кінопсихоаналізу.

***Об’єкт дослідження*** – інтеграція психоаналітичної теорії З.Фрейда у світовий кінематограф.

***Предмет дослідження*** – кінематографічний дискурс психоаналізу.

***Мета дослідження*** – аналіз кінематографічної моделі психоаналізу.

Здійснення ***мети*** дисертації передбачає реалізацію таких ***завдань***:

* розглянути кіноінтерпретацію психоаналітичної концепції З.Фрейда та виокремити ті компоненти, які найактивніше залучаються кіномитцями;
* структурувати кінематографічний досвід використання психоаналітичних ідей та дослідити специфіку кінотворів психоаналітичної орієнтації;
* використати поняття “інтерпретація”, “тілесність”, “компенсація” як засоби дешифрування психоаналітичних символів;
* залучити досвід аналітичної психології та індивідуальної психології в кінознавчу науку;
* проаналізувати творчий доробок митців психоаналітичної орієнтації.

***Наукова новизна*** одержаних результатів дисертаційної роботи полягає в тому, що, спираючись на психоаналітичні теоретичні засади, а також метод аналітичної та індивідуальної психології, розглянуто специфіку кінотворів і творчих доль митців психоаналітичної орієнтації.

Наукова новизна одержаних результатів розкривається у наступних ***положеннях***, що виносяться на ***захист***:

* показано, що кінематографічна інтерпретація психоаналітичної теорії грунтувалася на зверненні до позасвідомого, дитячої сексуальності, сновидінь, інстинктів агресії, честолюбства та ін. – структурних компонентів класичного психоаналізу З.Фрейда;
* досліджено специфіку фільмів психоаналітичної орієнтації та виокремлено ті персоналії (С.Ейзенштейн, Л.Бунюель, О.Довженко, А.Хічкок, Л.Вісконті, Л.Кавані, Д.Деммі, К.Муратова, Л. фон Трієр та ін.), у творчості яких найбільш потужно простежуються психоаналітичні відсилання;
* залучено поняття “інтерпретація”, “тілесність”, “компенсація” – важливі засоби дешифрування психоаналітичних символів та специфічні чинники кінотворчості, які дозволяють виявити творчий потенціал особистості та розглянути особливості психоаналітичних кінотрансформацій;
* спираючись на метод аналітичної психології, здійснено порівняльний аналіз Дев’ятої симфонії Л. ван Бетховена та фільму О.Довженка “Земля”;
* елементи наукової новизни виявлено в опрацьованій дисертантом і введеній у теоретичний ужиток літературі (праці В.Гаузенштейна, В.Фріче, Д.Фернандеса та ін.).

***Методологічна і теоретична основа дослідження.*** Осмислення кінематографічної моделі психоаналітичної концепції зумовлює необхідність орієнтації на принцип міжнаукових зв’язків, що передбачає залучення і кінознавчого, і філософсько-естетичного досвіду. У дисертації використано такі методи дослідження: власно психоаналітичний, аналітичної психології, індивідуальної психології та метод історичного моделювання – при осмисленні психоаналітичного дискурсу в кінематографі.

***Практичне значення отриманих результатів.*** Методологічна спрямованість, основні положення дослідження сприятимуть процесу наукової інтеграції, активізації зв’язку між теорією і практикою мистецтва.

Матеріали дисертації можуть бути використані при читанні курсів з теорії та історії кіно, у спецкурсах з естетики та художньої культури.

***Апробація результатів дисертації*** здійснювалася шляхом оприлюднення положень і висновків дослідження в наукових виданнях; у формі виступів та доповідей на 4 (чотирьох) науково-практичних конференціях:

* Міжвузівська науково-практична конференція “Естетика і мистецтвознавство на порозі ХХІ століття” – Київ, 2000 (квітень);
* Науково-практична конференція “Кіноосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку” – Київ, 2000 (листопад);
* Всеукраїнська науково-практична конференція “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій” – Київ, 2000 (грудень);
* Підсумкова наукова конференція викладачів та аспірантів Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К.Карпенка-Карого – Київ, 2001 (лютий).

***Публікації.*** Основні теоретичні положення і висновки дисертації відображені у 8 (восьми) одноосібних публікаціях, з них 3 (три) – у провідних наукових фахових виданнях.

***Структура дисертації.*** Робота складається зі “Вступу”, двох розділів (вісім підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел з 217 найменувань (з них 6 – іноземними мовами), фільмографії.

Її повний обсяг – 197 сторінок (174 сторінки – основна частина).

Структурна модель дисертації зумовлена логікою розкриття теми дослідження.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

***У вступі*** обгрунтовується актуальність і доцільність дослідження, визначається об’єкт, предмет, мета і завдання дисертації, вказується теоретична та методологічна основа роботи, формулюється новизна та положення, що виносяться на захист, теоретичне і практичне значення дослідження.

***Перший розділ*** дисертації – **“Психоаналіз: від теорії до кінематографічної практики”** – складається з чотирьох підрозділів.

**У** **підрозділі 1.1** – **“Позасвідомі виміри кінообразу”** – підкреслюється, що на відміну від терміну “психоаналіз”, який на понятійному рівні не був відпрацьований З.Фрейдом, всі три наріжні складові цієї теорії стали предметом його грунтовного осмислення. Особливу увагу дослідник зосередив на “знаку” психоаналітичної концепції – позасвідомому, яке викликало безпосередній чи опосередкований інтерес філософів, психофізіологів, а в умовах другої половини ХІХ – ХХ ст. стимулювала “активність” художньої інтуїції митців.

У дисертації реконструюються вислови провідних режисерів світу різних поколінь (Ж.Ренуар, Ж.Кокто, Ж.Л.Годар, та ін.) щодо місця позасвідомого начала у кінотворчості. На основі здійсненої систематизації робиться висновок про вплив позасвідомого як на процес створення, так і сприймання художнього твору, подвійну взаємодію “написаного” і “прочитаного”. На думку здобувача, саме на цій взаємодії побудовано більшість фільмів А.Хічкока – одного з найпослідовніших інтерпретаторів теорії З.Фрейда. Особливий акцент зроблено на аналізі картини “Ребекка”, досліджуючи яку дисертант апелює до роботи віденського науковця “Марення і сновидіння в “Градиві” В.Йєнсена”, що дає можливість ввести у кінознавчий ужиток термін “ефект Градиви”.

У першому підрозділі також розглядається кінематографічна модель методу “вільних асоціацій” на прикладі фільмів: “Нічний портьє” Л.Кавані, “Секс, брехня та відео” С.Содерберга та “Форрест Гамп” Р.Земекіса.

У роботі підкреслюється, що виголосивши позасвідоме домінантою психіки, З.Фрейд здійснив його ретельну структуризацію, яка дозволила науковцю розробити концепцію інстинктів – “Trieb”. Особливу увагу кінематограф сконцентрував на трьох інстинктах, що стають предметом дослідження **у підрозділі 1.2** – **“Кінематографічна інтерпретація інстинктів: сексуально-еротичного, честолюбства, агресії”**.

Великого значення З.Фрейд надавав сексуально-еротичному інстинкту, який рухає енергія Ероса – лібідо, і потягу до смерті, або інстинкту руйнування, яким керує енергія Танатоса – мортідо. Фундатор психоаналізу вважав еротико-танатологічний потяг основним стимулюючим началом діяльності людини. То ж природно, що з перших кроків свого існування кінематограф звертається до його інтерпретації.

На початку 20-х років під загрозою навали “екранного сексу” опиняється навіть “американське пуританство”. Саме тому, з середини 20-х років у США розпочинається кампанія проти “аморальності Голівуду”, що наголошувала на необхідності введення централізованої цензури з метою охорони морального здоров’я людей. З 1 липня 1934 року в американському кіно функціонує “Виробничий кодекс”, більш відомий як “кодекс Хейса”, що тривалий час “пригнічував” в кінематографі “сексуально-еротичний інстинкт”. Злам у кіносвітогляді США відбувся наприкінці 60-х років. Цьому сприяла як суспільно-політична ситуація: молодіжні бунти, боротьба за громадянські права, протест проти агресії у В’єтнамі, сексуальна революція, так і кризові процеси, які мали місце у Голівуді.

“Інтеграція” сексу в кінематографічне середовище була досить не простим процесом, який пережив своєрідну еволюцію від романтично-еротичних натяків до відвертої порнографії. Водночас історія кінематографа свідчить, що зазначений прийом містить у собі значний потенціал і є дієвим засобом розкриття характеру героїв, передачі різноманітних почуттів і емоційних станів. У цьому зв’язку показовою є картина Л. фон Трієра “Розтинаючи хвилі”, в якій проблема віри героїв у Бога знаходить своє безпосереднє вираження через секс. Дисертантом підкреслюється орієнтація данського режисера на “войовничий” атеїзм і робиться наголос на тяжінні Л. фон Трієра до “свідомого провокування”.

Своєрідним формальним прологом до стрічки “Розтинаючи хвилі” був кіноманіфест режисера – “Догма 95” – зведення незаперечних кінематографічних правил, “10 кінозаповідей”, відомих під назвою “Обітниця цнотливості”. Основні постулати “Догми 95” не виходять за межі принципів документалізму та “життя зненацька”, але більш “деталізовані” в галузі техніки. У такій стилістиці зроблено фільм “Розтинаючи хвилі” – кінооповідь про людину, яка щиро вірить у Бога, але грішна, оскільки не може чинити опір своїй чуттєвості.

Важливе місце у структурі сексуально-еротичного інстинкту посідає садо-мазохістський комплекс, у контексті якого в дисертації розглядається картина Л.Бунюеля “Денна красуня”. Водночас, на думку здобувача, іспанський режисер був одним з “найцнотливіших” кіномитців і переважно використовував у своїх картинах прийом недомовленості – принцип “non-finito”, дозволяючи глядачам все домислити самостійно. Скандальність його стрічок та вікове обмеження на їхні перегляди, насамперед, були зумовлені занадто відвертими фантазіями, що виникали в уяві глядача, спровоковані саме цією недомовленістю.

Вчинки і дії головної героїні картини “Денна красуня” обгрунтовуються з позицій ортодоксального психоаналізу – причини неврозів і фобій, тяжких душевних станів, відхилень від нормативної поведінки слід шукати у психологічних травмах, отриманих у дитячому віці. Таким чином, “Денну красуню” можна вважати своєрідною кінорефлексією положень З.Фрейда, відпрацьованих ним у роботах “Дитячі фобії п’ятирічного хлопчика”, “Три нариси з теорії сексуальності”.

В основу “Денної красуні” було покладено роман Жозефа Касселя, але у фільмі виявляються і інші опосередковані літературні відсилання. Так, російський кінознавець С.Кудрявцев вважає, що у пролозі “Денної красуні” режисер спародіював перші сцени роману П.Реаж “Історія О” – скандальний твір, що викликав фурор наприкінці 50-х років. У картині Л.Бунюеля виявляється ще одна літературна алюзія – відома автобіографічна повість Леопольда Захера фон Мазоха “Венера в хутрах”.

Аналіз кінематографічного осмислення садо-мазохістського інстинкту зумовив звернення дисертанта до картини Е.Лайна “9 ½ тижнів”, який, з одного боку, є ілюстрацією постулату З.Фрейда про існування в межах сексуального інстинкту садистичного начала, з другого, – своєрідною суперечкою з ним, адже не все трансформується у сферу інстинктів, а головним у житті людини є духовне начало.

У різні періоди своєї історії кінематограф активно звертався до інтерпретації інстинкту честолюбства. У дисертації зроблено акцент на аналізі специфіки кіномодифікації “історії Попелюшки”, образ якої при першому наближенні є уособленням усіх чеснот і ніяк не пов’язаний з інстинктом честолюбства. Водночас напрям кіноосмислення мотиву Попелюшки був спрямований на активізацію саме цього інстинкту у глядача. Дисертант зосереджується на аналізі його “радянської моделі”, простежуючи її еволюцію та відповідність ідеологічним настановам різних періодів. Першими “радянськими Попелюшками” стали героїні фільмів 20–30-х років “Будинок на Трубній” (реж. Б.Барнет), “Веселі хлоп’ята” і “Світлий шлях” (реж. Г.Александров), “Член уряду” (реж. О.Зархі та Й.Хейфіц) та ін. У подальшому цей мотив було інтерпретовано у двох вимірах – ортодоксальному (“Москва сльозам не вірить” В.Меньшова, “Принцеса на бобах” В.Новака) і модифікованому (“Початок” Г.Панфілова та “Інтердівчинка” П.Тодоровського).

У тексті дисертації зроблено наголос, що інстинкт честолюбства має і зворотний бік, адже належить до темної стихії позасвідомого і здатний зруйнувати особистість. Його нестримну і неприборкану владу проаналізував угорський режисер І.Сабо у картині “Мефісто”.

Вважається, що “Мефісто”, як і інші фільми трилогії (“Полковник Редль”, “Ханнусен”), досліджує інстинкт “волі до влади” у традиціях “поствісконтієвського психоаналізу”. У дисертаційній роботі аргументується доцільність інтерпретації картини “Мефісто” як кінорефлексії інстинкту честолюбства.

Фільм “Мефісто” насичений метафорами і алегоріями. Здобувачем аналізується мотив дзеркала, герменевтичний потенціал якого уможливив візуалізацію самозакоханості героя, що штовхнула його на зраду заради слави. Мотив дзеркала стимулює виникнення його спорідненої інваріації – мотиву двійника, що дозволяє підкреслити роздвоєність головного героя між прагненням залишатись просто актором і бути чистим перед собою та компромісом зі своїми принципами, який завершився диявольською угодою з нацистами, що забезпечила йому блискавичну кар’єру.

Реконструкція цілісної моделі позасвідомого З.Фрейда зумовила необхідність аналізу феномена агресії, який є своєрідним етапом руху людських інстинктів. Віденський науковець був упевнений, що деструктивність і агресія, так само як і сексуальний потяг, споконвічно притаманні кожній людині.

У дисертації відзначається теоретичний внесок А.Кестлера, Д.Морріса, В.Холлічера, К.Лоренца та ін. у розробку зазначеної проблеми. Інстинкт агресії виявився благодатним грунтом для кінематографічного втілення, насамперед у США. Розглядаючи найпоказовіші тенденції кіноінтерпретації інстинкту агресії, особливий акцент зроблено на аналізі фільмів: “Солом’яні пси” С.Пекінпа і “Механічний апельсин” С.Кубрика. Грунтовне дослідження саме цих фільмів зумовлено тим, що дисертант вважає їх етапними у кінематографічному осмисленні явища агресії, своєрідним поштовхом для розвитку двох принципових напрямів: “виправдовування агресії” та “насильства як розваги”.

Перша тенденція бере свій початок з картини “Солом’яні пси” С.Пекінпа і, розвиваючись поступово, виявляє себе у фільмах “Прагнення смерті” (реж. М.Уіннер), “Коммандо” (реж. М.Лестер), “Попутник” (реж. Р.Херман), “Падіння” (реж. Дж.Шумахер) та ін.

Друга тенденція розпочинається з картини С.Кубрика “Механічний апельсин” і продовжує свій розвиток у творчості К.Тарантіно (“Скажені пси”, “Кримінальне чтиво”). Здобувач підкреслює, якщо С.Кубрик розглядав насильство як розвагу для свого героя, то К.Тарантіно – перетворив його на розвагу для самих глядачів.

К.Тарантіно вважають своєрідним символом нового кіно, котрий зміг завоювати прихильність як інтелектуалів, так і масового глядача. Кіносвіт визнав його синефільську ерудицію в поєднанні з докучливою лайкою, стрімкий діалог та глумливу жорстокість, вміння перетворити банальні сюжетні штампи на динамічну дію. Картини режисера водночас жорстоке і смішне видовище-розвага, в якому смерть втратила свій онтологічний зміст і перетворилася на декоративний стильовий елемент.

По іншому інтерпретовано інстинкт агресії у картині К.Муратової “Три історії”, хоча між фільмами К.Тарантіно і К.Муратової вбачали певну спорідненість. Незважаючи на те, що для обох режисерів характерне іронічне ставлення до смерті, грунтується воно на принципово різних засадах. У К.Тарантіно її сприйняття – несерйозне, легковажне, пустотливе, і у цьому плані фільми американського режисера позбавлені “інтелектуальних претензій”. У картині ж Кіри Муратової стверджується ідея про внутрішньо властиву кожній людині здатність до вбивства, про її тяжіння до руйнації. Ця думка, пропущена крізь пароксизми сміху, приголомшує своєю відвертістю. Зло у фільмі К.Муратової одвічне і нездоланне, оскільки походить з неосяжних підвалин позасвідомого.

Фільм “Три історії” можна назвати “філософським трилером”, забарвленим цинізмом і сарказмом. Кожна новела завершується вбивством без покарання, і байдужість до подальшої долі злочинців підкреслюється тим, що режисер не виносить своїм героям ніякого вироку. Не цікавить К.Муратову і соціальний аспект, адже, на її думку, агресивна сутність людини, незважаючи на розвиток цивілізації, залишається незмінною. Логічна послідовність новел, коли вбивство коїть чоловік, потім жінка і, нарешті, дитина, виступає для режисера системою доказів, що тваринне начало, прагнення руйнувати і вбивати заради задоволення власних бажань, притаманне кожній людині і не залежить від віку, статі, соціального стану чи рівня освіченості.

**У** **підрозділі 1.3** – **“Теорія дитячої сексуальності: досвід кінематографічного втілення”** –підкреслюється, що розроблена З.Фрейдом концепція позасвідомого стимулювала формування другої складової ортодоксального психоаналізу – теорії дитячої сексуальності. Її підмурком став “Едипів комплекс”, який здобув втілення у кіномистецтві, зокрема у фільмах А.Хічкока “Психо” та Л.Вісконті “Загибель богів”.

Дисертант підкреслює, що картина А.Хічкока має універсальну спрямованість, викликаючи інтерес і тих, хто “знімає” з нього лише поверховий шар, розплутуючи хитросплетіння сюжету, і тих, хто здатен “виявити” ще декілька шарів, що приховані під першим, віддаючи належне інтелектуальній грі, в яку вплетені постулати З.Фрейда. У головного героя фільму “Психо” відбувається ідентифікація з матір’ю, що, згідно з З.Фрейдом, є складним варіантом розладу психіки, “екранізація” якого водночас “забезпечила глядачам благодійний шок”. Цього ефекту А.Хічкок досяг пластичними засобами, і, насамперед, монтажним рішенням стрічки. Так, сцена вбивства, яку вважають взірцем завершеності монтажної фрази, починається з крупного плану ока вбивці, котрий припав до отвору у ванній кімнаті, і закінчується таким самим крупним планом нерухомого, мертвого погляду жертви.

Значну увагу інцестуальним мотивам приділяв і Л.Вісконті. У його знаковому фільмі “Загибель богів” ситуація, пов’язана з інцестом, загострена та доведена до апогею і осмислюється через активне апелювання до міфологічного контексту та його співвідношення з реальною історичною ситуацією.

Теорія “дитячої сексуальності” стимулює художні пошуки і молодих режисерів. Значний інтерес у зв’язку з цим викликає картина Д.Деммі “Мовчання ягнят”, яка інтерпретує протилежний варіант “Едипового комплексу” – “комплекс Електри”. Особливий акцент дисертант робить на візуалізації режисером “психоаналітичної символіки”, а також осмислює систему кінематографічних відсилань, застосовану Д.Деммі.

Трансформація концепції “дитячої сексуальності” у площину художньої творчості стимулювала відповідні пошуки в галузі мистецтвознавства. Дешифровка прихованого змісту образів і символів у творах психоаналітичної орієнтації досить складна і вимагає особливої коректності у процесі осмислення, оскільки в психоаналітичних дослідженнях художніх творів іноді простежується відверте тяжіння до тенденційності і вульгаризації.

**У** **підрозділі 1.4** – **“Теорія сновидінь: кінематографічне дешифрування символів”** – розглянуто кіноінтерпретацію третьої складової ортодоксального психоаналізу. Дисертантом зроблено стислий огляд точок зору як теоретиків, так і практиків мистецтва щодо феномена сновидінь, а також підкреслено факт співпадання між “впливом кінофільму” і “механізмом сновидінь”.

Кінематографічна модифікація теорії сновидінь вимагає урахування двох важливих моментів. З одного боку, це “використання” провідними кінематографістами власних сновидінь і відтворення їх у своїх фільмах, з другого, – безпосереднє введення мотиву сновидінь у драматургічну структуру кінострічок. Обидва напрями виявили себе у творчості Л.Бунюеля. У фільмах “Андалузький пес”, “Чумацький шлях”, “Вірідіана” режисер екранізував власні сновидіння, тоді як у картинах “Трістана”, “Скромна чарівність буржуазії” вони відіграли важливу роль як структурний елемент сюжету. Щодо останнього фільму – у цій формально реалістичній стрічці сон був необхідний для пояснення несподіваних, навіть фантастичних поворотів дії. Показово, що режисер не фіксує момент входження у стан сну, тільки момент пробудження. І, як правило, сон героїв картини закінчується вбивством. Цей факт є прямою ілюстрацією положення теорії З.Фрейда, що в сновидіннях здійснюються приховані, потаємні прагнення і потяги людини, бажання помсти і вбивства.

Значне психологічне та смислове навантаження мають сновидіння і у творчості І.Бергмана, зокрема, у картині “Сунична галявина”, аналіз якої представлено на сторінках цього підрозділу. Фільм фактично побудований на сновидіннях, які відбивають нестерпну безвихідь роздумів головного героя. Найпоказовішим є перше сновидіння, в якому чітко простежується мотив, що посів важливе місце у структурі ортодоксального писхоаналізу – позасвідомий потяг людини до смерті, який декілька разів відігрується в різних площинах фільму.

Одним з важливих положень теорії сновидінь є символізація та засоби її дешифрування. Дисертантом запропоновано варіант інтерпретації загальнокультурного символу коня у фільмі К.Муратової “Зміна долі” та мотиву сходів у картині Е.Лайна “Сходи Якоба”. Здійснивши дешифровку символів (акцентація на певному предметі) на прикладі творчості Е.Лайна, автор вважав за доцільне розглянути і проблему колористичного рішення його стрічок, що дало можливість відпрацювати цілісну модель дослідження психоаналітичної символіки у доробку конкретного режисера відповідної орієнтації. Осмислення кольорової символіки у творчості Е.Лайна зумовило необхідність звернення до роботи С.М.Ейзенштейна “Вертикальний монтаж”, в якій розглядається питання про “абсолютну відповідність між певними емоціями і певними кольорами”.

Отже символи сновидінь несуть важливу інформацію про “роботу” позасвідомого, а їх зашифрований зміст може бути “прочитаний” на глибинному рівні.

***Другий розділ*** дисертації – **“Психоаналітична модель інтерпретації художнього твору”** – складається з чотирьох підрозділів.

**У** **підрозділі 2.1** – **“Феномен “тілесності” як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу: досвід В.Гаузенштейна і В.Фріче”** – дисертант вводить у науковий ужиток українського мистецтвознавства теоретичні концепції німецького дослідника В.Гаузенштейна і російського естетика В.Фріче. На сторінках дисертації здійснено аналіз двох принципових робіт – “Мистецтво і суспільство” (В.Гаузенштейн) та “Соціологія мистецтва” (В.Фріче), які виконали важливу стимулюючу функцію для наукових розвідок дисертанта при осмисленні феномена “тілесності” у кіномистецтві, про що йдеться на сторінках **підрозділу 2.2** – **“Феномен тілесності як об’єкт кінознавчого аналізу”**. Дослідження цієї проблеми зумовлює звернення до фільму “Земля” О.П.Довженка, в якому режисер одним з перших у радянському кіно демонструє на екрані оголену натуру задля відтворення найсильніших емоцій відчаю і безпорадності. Дисертант підкреслює, що вплив відповідних кадрів значно сильніший, оскільки стимулювання еротичного інстинкту робить психіку людини більш уразливою. Тому нагота, впливаючи на позасвідоме і загострюючи сприйняття людини, підкреслює інший, нееротичний зміст художніх творів.

Наступним радянським фільмом, в якому було використано “ефект тілесності” став “Суворий юнак” А.Роома. Характерною особливістю творчості режисера була поглиблена увага до середовища і атмосфери дії, до внутрішнього стану героїв, їхнього інтимного життя – еротичних, позасвідомих переживань. Цьому у значній мірі сприяв докінематографічний досвід режисера – А.Роом закінчив Петербурзький психоневрологічний інститут, опановував психологію у В.Бехтерева, виявляв значний інтерес до психоаналітичної теорії З.Фрейда. Все це безпосередньо вплинуло на картини кіномитця 20-х рр. “Третя міщанська” та “Привид, що не повертається”, а згодом і на “Суворого юнака” – фільм про кохання, про платонічний любовний трикутник на тлі соціальної проблематики. Дисертант аналізує інтерпретацію феномена “тілесності” А.Роомом, апелюючи до концептуальних спостережень німецького мистецтвознавця Е.Фукса, викладених ним на сторінках “Ілюстрованої історії еротичного мистецтва”.

Водночас, кіномистецтво досить часто осмислювало тілесність і під принципово іншим кутом зору – для викриття агресивних інстинктів людини. У цьому контексті здобувачем розглядається специфіка інтерпретації тілесності у кінематографічній моделі фашизму.

Фашизм оволодівав новим арсеналом методів знущань, серед яких, поруч з фізичними тортурами, широко застосовувалось приниження, моральне знищення людей. Не останню роль у цьому відігравало їхнє повне роздягання. То був садистський акт зведення людей до стану тварин, що зафіксовано в документальних зйомках, зроблених у концтаборах самими нацистами. Видатні режисери світового кіно, осмислюючи феномен фашизму, намагалися не тільки засудити злочини нацистів, але й з’ясувати соціально-психологічну природу цього явища. Одним з перших до зазначеної проблеми звернувся французький режисер Ален Рене у короткометражному фільмі “Ніч і туман”, де використав хронікальні фото- і кінозйомки в’язнів концтаборів, монтуючи пафосні гітлерівські паради з повільною ходою приречених оголених людей, яких ведуть до газових катівень.

Підкреслимо, що в психоаналітичній літературі феномен фашизму неодноразово аналізувався через садо-мазохістський комплекс. Одним з найгрунтовніших досліджень відповідної спрямованості є робота Е.Фромма “Втеча від свободи”, в якій вчений намагався поєднати два протилежні підходи до цієї проблеми – соціологічний і біологічний. На думку дисертанта їх варто використати при аналізі фільму Л.Кавані “Нічний портьє”, важливим виражальним засобом якого стає тілесність, що відіграє принципову роль у смисловій поліфонії картини. Акцентуючи увагу на оголеному тілі, режисер розкриває складний психологічний стан героїв фільму. У цьому зв’язку показовим видається мотив танцю, який безпосередньо пов’язаний з феноменом тілесності і використовується режисером у найнапруженіших епізодах стрічки. Дисертантом здійснено аналіз зазначеного прийому, виявлено міфологічні, біблійні і культуротворчі відсилання.

Кінематографічна інтерпретація феномена тілесності зумовлює звернення до картини С.Спілберга “Список Шиндлера”. Цей фільм відзначається високою психологічною напругою, в якій емоційним апогеєм стають кадри, що демонструють наге тіло. Здобувачем відзначено “особливу драматургію” його зображення і виділено “три домінанти тілесності” в образній структурі стрічки.

Приниження гідності через демонстрацію оголеного тіла можна спостерігати і у фільмах К.Муратової – епізоди з картин “Астенічний синдром”, “Чулий міліціонер”, “Три історії”.

На сторінках дисертації розглянуто ще дві кіноінваріації інтерпретації феномена тілесності. Перша – є уособленням свободи, звільненням від пригнічення і страждань, у контексті якої проаналізовано картину Дж.Кемпіон “Янгол біля мого столу”. Друга – виконує функцію соціальної сатири і, на думку здобувача, оригінально виявляє себе у фільмі Р.Олтмена “Готовий одяг”.

**У** **підрозділі 2.3** – **“Юнгіанські засади аналізу кінотвору”** – запропоновано використання у сучасному кінознавстві методологічних засад “глибинної психології”. У роботі підкреслюється, що, розглядаючи твори мистецтва, швейцарський науковець розробив систему, яка принципово відрізнялася від ортодоксального психоаналізу З.Фрейда. К.Г.Юнг прагнув звільнитися від “медичних упереджень” засновника психоаналітичної теорії, вважаючи, що “художній твір – це не хвороба, він вимагає іншого, не медичного підходу”. Ним і став метод “глибинної психології”, який, зокрема, грунтувався на проблемі типології та теорії архетипів і відкрив значні перспективи на шляху дослідження проблеми художньої творчості.

У цьому зв’язку інтерес дисертанта викликала робота мистецтвознавця Марселя Ормса, присвячена осмисленню художньої спадщини О.П.Довженка. Французький дослідник здійснив оригінальний експеримент, зробивши синхронізацію довженківської “Землі” з партитурою Дев’ятої симфонії Бетховена. При першому наближенні ідея М.Ормса справляє досить абсурдне враження, причину якого можна пояснити недопрацьованістю дослідником теоретичного підмурку його концепції. Водночас модель М.Ормса приховує значний потенціал, що здатний виявити себе при використанні юнгіанських принципів аналізу художньої творчості. На думку здобувача, феномен Л. ван Бетховена і О.П.Довженка є яскравим підтвердженням припущення К.Г.Юнга про виявлення одним і тим самим митцем ознак як інтровертного, так і екстравертного типів. Таким чином, вже на цьому рівні відкриваються можливості для здійснення порівняльного аналізу. Оскільки ж об’єктом дослідження М.Ормса стають конкретні твори митців, дисертант зосереджується на другій складовій юнгіанської концепції художньої творчості – теорії архетипів.

Швейцарський науковець наполягав на існуванні принципової різниці між архетипом і архетипальним образом, наголошуючи, що архетипи визначаються не змістом, а формою. Апелюючи до юнгіанської ідеї щодо оформлених ознак архетипу, здобувач розвиває положення, запропоноване М.Ормсом, і підкреслює, що французький мистецтвознавець не сприймав Дев’яту симфонію Бетховена як можливий акомпанемент картині “Земля”. Відчуття схожості темпоритмічного малюнку двох шедеврів, їхнього “внутрішнього дихання”, що визначило подібність форми симфонії і кінофільму, надало йому підстави порівнювати твори різних видів мистецтв.

На думку дисертанта, аналізуючи Дев’яту симфонію і фільм “Земля” слід враховувати час їхньої появи, оскільки творчість Л. ван Бетховена і О.П.Довженка була безпосередньо пов’язана з атмосферою важливих історичних подій, соціально-політичні наслідки яких недооцінювати не можна: ідеї двох революцій – Великої французької 1789 р. і соціалістичної у Росії 1917 р. безперечно впливали на свідоме, а, насамперед, позасвідоме митців при створенні і Дев’ятої симфонії (1824), і фільму “Земля” (1930). У творах Л. ван Бетховена і О.Довженка відчувається велична хода історії, епічність, постановка смисложиттєвих філософських питань, що формально вже дають підстави для здійснення відповідного порівняльного аналізу, адже спираючись на теорію К.Г.Юнга, Дев’яту симфонію Бетховена і “Землю” О.Довженка безперечно можна віднести до творів, що виникли під безпосереднім впливом колективного позасвідомого людства. Натомість здобувач наполягає на принциповому моменті – їхньому новаторстві, наголошуючи, що однією з основоположних ознак геніальності митця і його творіння є фактор новизни. У дисертації підкреслюється, що М.Ормс чи не першим вийшов у площину міджвидового аналізу, теоретичний потенціал якого з часом довів свою перспективність і продуктивність.

**У** **підрозділі 2.4** – **“Теорія компенсації” як психологічний компонент кінотворчості”** – залучено методологічні принципи “індивідуальної психології” А.Адлера, зокрема її наріжну ідею – “теорію компенсації і надкомпенсації”. У цьому контексті розглянуто творчість Л.Бунюеля і С.Ейзенштейна.

Здобувач наголошує, що бажання звільнитися від моральних норм і правил іспанського католицизму виявилося для Л.Бунюеля могутнім імпульсом, який став своєрідною компенсацією тиску релігійного виховання і наклав відбиток на подальшу роботу режисера, сформувавши своєрідні “творчі методи” митця, що віддзеркалилися в образній системі фільмів: “Андалузький пес”, “Вірідіана”, “Денна красуня” та ін. Водночас “компенсаційні механізми” у творчості Л.Бунюеля були пов’язані і з біологічним фактором (глухотою), що також впливав на парадоксальні образи і метафори у картинах режисера.

“Компенсаційна теорія” А.Адлера стає потужним методологічним підгрунтям і при аналізі творчості С.М.Ейзенштейна, який безпосередньо використовував психоаналітичні засади з метою “керувати глядацькою свідомістю”. Розглядаючи творчість С.Ейзенштейна у контексті “індивідуальної психології”, дисертант реконструює точки зору провідних російських дослідників спадщини режисера: Н.Клеймана, Ю.Левіна, а також залучає концептуальні висновки французького науковця Д.Фернандеса, що були висловлені ним на сторінках роботи “Ейзенштейн: психоаналітичний етюд”, але українським кінознавством практично не розглядалися.

**Основні положення дисертації викладені у таких публікаціях:**

1. Дремлюга М.М. Агресивний інстинкт в американському кіно // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 1997. – № 9. – С. 43–45.
2. Дремлюга М.М. Психоаналіз: від теорії до кінематографічної практики // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб.наук.праць: Випуск другий: У 2-х частинах. Частина І. – К., 1998. – С. 84–96.
3. Дремлюга М.М. “Тілесність” як художній феномен: досвід кінознавчого осмислення // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб.наук.праць. – К.: Вид. Центр КДЛУ, 2000. – С. 284–290.
4. Дремлюга М.М. Юнгіанська модель художньої творчості як теоретичне підгрунтя сучасних мистецтвознавчих пошуків // Наукові записки: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб.наук.праць. – К.: НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2000. – С. 47–56.
5. Дремлюга М.М. Психологія, мистецтвознавство, естетика: логіка взаємозв’язку // Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій: Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2000. – С. 67–69.
6. Дремлюга М.М. Психоаналіз як методологічне підгрунтя сучасних кінознавчих пошуків // Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали науково-практичної конференції. – К.: Академія мистецтв України, 2000. – С. 65 – 68.
7. “Теорія компенсації” як методологічне підгрунтя сучасного мистецтвознавства // Актуальні проблеми історії, теорії та художньої культури: Зб. наук.праць: Частина І. – К.: ДАКККіМ, 2001. – С. 154 –165.
8. Сновидіння як об’єкт кінематографічної інтерпретації (на матеріалі концепції З.Фрейда) // Вісник ДАКККіМ. – К.: ДАКККіМ, 2002. – № 1. – С. 45 – 53.

**Дремлюга М.М.** Кінематографічний дискурс психоаналізу. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.04 – Кіномистецтво. Телебачення. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, Київ, 2001.

Дисертація присвячена дослідженню кінематографічної рефлексії теорії З.Фрейда. Здобувачем реконструйовано досвід кіноінтерпретації трьох складових ортодоксального психоаналізу – теорії позасвідомого, теорії дитячої сексуальності та теорії сновидінь і підкреслено необхідність їх цілісного осмислення. Зроблено наголос на доцільності використання у понятійному апараті кінознавчої науки термінів “інтерпретація”, “тілесність”, “компенсація” та ін., які сприяють процесу міжнаукового збагачення, розширенню спектра її методологічних можливостей. Відповідна спрямованість зумовила причину звернення до окремих положень “глибинної психології” К.Г.Юнга та “індивідуальної психології” А.Адлера, що, на думку дисертанта, відкривають нові обрії для сучасного кінознавства.

У представленому дослідженні розглянуто доробок митців, які свідомо чи позасвідомо використовували концептуальні положення теорії З.Фрейда у своїх фільмах, та проаналізовано художні можливості кінотворів психоаналітичної орієнтації.

Дисертантом запропоновано введення у кінознавчу бібліографію робіт В.Гаузенштейна, В.Фріче та Д.Фернандеса.

**Ключові слова:** кінематограф, психоаналіз, дискурс, інтерпретація, тілесність, компенсація, позасвідоме, сексуально-еротичний інстинкт, інстинкт агресії, інстинкт честолюбства, дитяча сексуальність, сновидіння.

**Дремлюга М.Н.** Кинематографический дискурс психоанализа. – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – Киноискусство. Телевидение. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М.Т.Рыльського НАН Украины, Киев, 2001.

В диссертации рассматривается кинематографический опыт интерпретации психоаналитической теории З.Фрейда, интерес к которой не утрачивал своей актуальности ни в условиях 20-х, ни 90-х годов ХХ ст. В предлагаемом исследовании подчеркивается необходимость целостного осмысления трех составляющих ортодоксального психоанализа – теории бессознательного, в контексте которой рассмотрено особенности кинорефлексии сексуально-эротического инстинкта, инстинктов честолюбия и агрессии; теории детской сексуальности и теории сновидений, что открывает возможность отработать киноведческий дискурс психоанализа.

Теоретический интерес диссертанта обусловил выход в сферу смежных наук – философии, эстетики, психологии, что позволило расширить спектр киноведческого понятийного аппарата и ввести в теоретический обиход термины “телесность”, “компенсация”, “эффект Градивы” и т.д.

В представленном исследовании рассмотрены фильмы режиссеров, которые сознательно или бессознательно использовали концептуальные положения теории З.Фрейда в своих картинах, и проанализированы их художественные возможности. Наряду с западной инвариацией психоанализа: А.Хичкок, Л.Висконти, Л.Кавани, Б.Бертолуччи, Дж.Демми, Э.Лайн, Л. фон Триер и др., диссертант исследует его “восточную модель”, концентрируя особенное внимание на фильмах А.П.Довженко и К.Г.Муратовой.

Осознавая значение теоретического потенциала классического психоанализа для дешифровки образной системы фильмов соответствующей ориентации, автор тем не менее вводит в структуру своего исследования концепции основных оппонентов З.Фрейда – К.Г.Юнга и А.Адлера, которые позволяют расширить диапазон киноведческой интерпретации через апеллирование к таким положениям “глубинной психологии” и “индивидуальной психологии”, как теория архетипов, опыт типологизации, теория “компенсации” и “сверхкомпенсации”. Ориентация на идеи К.Г.Юнга предоставила диссертанту возможность развить концептуальное положение французского искусствоведа М.Ормса относительно правомочности параллельного анализа Девятой симфонии Л. ван Бетховена и фильма “Земля” А.П.Довженко. Обращение к методологии А.Адлера позволило использовать ее “компенсационные механизмы” при анализе творчества двух знаковых фигур мирового кинематографа – Л.Бунюеля и С.М.Эйзенштейна.

Диссертантом предложено введение в киноведческую библиографию работ В.Гаузенштейна, В.Фриче и Д.Фернандеса, теоретико-методологическая направленность которых способствует продуктивности отработки кинематографического дискурса психоанализа.

**Ключевые слова:** кинематограф, психоанализ, дискурс, интерпретация, телесность, компенсация, бессознательное, сексуально-эротический инстинкт, инстинкт агрессии, инстинкт тщеславия, детская сексуальность, сновидения.

**Dremlyuga M.N.** Cinematographic discourse of psychoanalysis. – Manuscript.

Thesis for the scientific degree of Master of Arts in speciality 17.00.04 – Cinematographic Arts. Television. – Institute of Arts, Folk-lore and Ethnology by M.T.Rylsky, Kyiv, 2001.

* The dissertation is devoted to the research of the cinematographic reflection of Z.Freud’s theory. The experience of cinematographic interpretation of three basic components of orthodox psychoanalysis (the theory of unconscious, the theory of child’s sexuality and the dreams theory) is reconstructed and the necessity of their integral comprehension by modern cinematography is emphasized.

The subject of this scientific research has lead to the sphere of the following adjacent disciplines – philosophy, aesthetics, psychology. And as the result of this the spectrum of cinematographic terms has been widen by introducing such terms as “corporal”, “compensation”, “Gradiva effect” *etc.*

The reference to some concepts of K.G.Yung’s and A.Adler’s philosophy(Z.Freud’s main opponents) opened the new horizons for contemporary cinematographic sciences.

The films by those directors, who consciously or unconsciously used fundamentals of Z.Freud’s theory, are considered and examined in the dissertation.

The researcher studies the“west cinema model” of psychoanalysis in the works of such directors as A.Hitchcoc, L.Visconti, L.Cavani, B.Bertolucci, J.Demme, A.Lyne, L. von Trier and its “east variation”, focusing mainly her attention to the films by A.Dovzhenko and K.Muratova.

The unknown books by W.Gauzenshtein, V.Friche and D.Fernandes were studied and analyzed and for the first time they were introduced into the Ukrainian cinematographic sciences.

**Key words:** cinematography, psychoanalysis, discourse, interpretation, corporal, compensation, unconscious, sexual-erotic instinct, instinct of aggression, instinct of vanity, child’s sexuality, dreams.