

Мусяєнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри кінознавства,
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Oksana Moussienko,
Corresponding member of the Ukraine National Arts Academy,
Honored figure of arts of Ukraine, Candidate in Study of art,
Professor, Professor of cinematology Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University. Kyiv, Ukraine

КІНЕМАТОГРАФ ЗА МЕТЦЕМ: «ЦЕЙ СМУТНИЙ ОБ'ЄКТ БАЖАНЬ»

Анотація. Статтю присвячено аналізу теоретичної спадщини французького науковця Крістіана Метца, званого дослідника проблем кіномистецтва.

Простежується вектор його наукових шукань, зроблено акцент на застосуванні вченим психоаналітичних, лінгвістичних і семіотичних методологій для вивчення кінематографа як соціокультурного феномена.

Ключові слова: психоаналіз, стадія дзеркала, ідентифікація, метафора, метонімія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Спостереження за ходом історії кінематографа переконує, що розвиток кінотеоретичної думки на певних етапах синхронізувався з кінопроцесом, поява нових кінематографічних практик потребувала їхнього всебічного осмислення.

Еволюція кінотеоретичного дискурсу продемонструвала його інтертекстуальний і кросдисциплінарний характер. Починаючи з середини ХХ століття, коли кіно як вид мистецтва зазнало революційних змін, особливо відчутним стає перетин кінознавчої думки з новітніми філософськими школами, психоаналізом у різних його інтерпретаціях, структуралізмом, постструктуралізмом, лінгвістикою і семіотикою.

Кінотеорія збагатилась принципово новими підходами і методологіями, які розкривають і пояснюють феномен екранних мистецтв у різних ракурсах його проявів.

Соціально-культурні, політичні, економічні процеси викликають до життя такі напрями, як «скрін»-теорія, феміністська теорія фільмів, постколоніальна теорія, теорія постфільму.

Серед усього цього різноманіття не губиться науковий спадок Крістіана Метца, французького кінознавця, який зробив значний внесок в осмислення феномену кінематографа. Свою наукову концепцію він побудував на об'єднанні психоаналітичного, лінгвістичного і семіологічного підходів, що дало можливість розкрити нові грані кіно як соціокультурного явища.

Мета статті – показати рух думки Крістіана Метца від дослідження кіно як певної форми мовлення до зміни парадигми його наукових шукань.

Праця «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно» демонструє нові напрямки досліджень цього автора, що, проте, органічно пов'язані з проблематикою його попередніх розвідок. Зважаючи на широке коло питань, розгорнуте в книжці Метца, вважається доцільним зосередитися на таких «граунд-проблемах», як «фільмічний стан» глядача, концепція стадії дзеркала і дворівневий характер глядацької ідентифікації. Також потрібно зробити акцент на таких універсальних категоріях в естетиці Метца, як метафора і метонімія, їхній складній

діалектиці, через які дослідник і визначає основні художні стилі в кіномистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Українська кінознавча думка небагата на дослідження теоретичного спадку Крістіана Метца. Відзначимо публікації, а саме статтю О. Брюховецької «Ідентифікація в кіно. Психоаналітичний підхід» і польського дослідника З. Гаврака «З французької семіотики», де автор висвітлює пошук Метца в сфері кіномови. Оскільки наукова діяльність Метца була повною мірою занурена у філософські й мистецтвознавчі пошуки сучасників, які мали значний вплив на його методологію, неможливо пройти повз праці Жака Лакана і Ролана Барта. Найбільш відчутний вплив на Метца, на його погляди, мав Жак Лакан.

В Україні було видано текст «Жак Лакан. Сучасність минулого. Діалог», що, безперечно, є важливим кроком в осягненні світогляду основоположника структурного психоаналізу.

Більше пощастило Р. Барту, бо дві такі його принципи праці, як «Camera lucida» і «Міфології» побачили світ в українських видавництвах.

Безперечно, цінними для висвітлення порушених у статті проблем є матеріали «Енциклопедії постмодернізму», виданої в Україні у 2003 році під редакцією доктора філософських наук Олексія Шевченка. **Виклад основного матеріалу.** Думка про те, що кіно є специфічною формою мови, набула поширення вже в перші десятиліття існування кінематографа. Наведемо фрагмент есея знаного авангардиста Блеза Сандрара «Абетка кіно». Автор висував ідею трьох революцій у культурі людства – виникнення писемності, винайдення книгодруку і, нарешті, народження кінематографа як третьої революції «машинної» епохи, що принесе з собою грандіозні соціальні і культурні перетворення. «Третя революція» означає рух людства до нового духовного синтезу, появу нової раси людей. «Їх мовою стане кіно... Нарешті славна битва білого і чорного почнеться на всіх екранах світу. Шлюзи нової мови відкриті. Букви нового букваря, незчисленні, тлумляться. Все стає можливим... Дивіться! Революція» (Сандрар, 1988, с. 39). [Тут і далі переклад наш – *О.М.*]

Поряд з емоційними висловлюваннями Сандрара можна навести пошуки наукових обґрунтувань розгляду кінематографа як певної форми мови.

Один з перших теоретиків кіно, Вечел Ліндсей вважав, що фільм, як есперанто, може стати універсальною мовою, доступною кожній людині.

Плідними були паралелі, що їх пропонував С. Ейзенштейн, зіставляючи комбінацію окремих

кадрів з японськими ідеограмами. Такі поєднання давали, на думку Ейзенштейна, можливість створення на екрані абстрактних понять, що митець продемонстрував на практиці у фільмі «Октябрь». У своєму прагненні розвинути ці ідеї Ейзенштейн навіть планував перенести на екран «Капітал» К. Маркса.

Спроби «лінгвістичного» методу в підході до кіномистецтва помітні у відомому збірнику «Поетика кино» (1927), авторами якого були В. Шкловський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум та інші.

До систематизації норм «кіномови» вдаються такі вчені, як Р. Споттісвуд у праці «Грамматика кіно» (1935), Марсель Мартен – у «Мова кіно» (1959).

І все ж можна стверджувати, що найбільш системний і всебічний аналіз стосунків між мовою і кіно, проникнення в природу цих стосунків спостерігається в 50-70 рр. ХХ століття. Тут варто назвати імена таких видатних і відомих учених, як Р. Барт і У. Еко, згадати значний внесок в проблему кіномови знаного режисера П.-П. Пазоліні.

Проте найбільш послідовну і конструктивну позицію щодо проблем мови екрана виявив у своїх дослідженнях французький семіотик Крістіан Метц.

У своїй науковій діяльності вчений спирався на семіотичні теорії, а згодом – на класичний психоаналіз і його структуралістську інтерпретацію, запропоновану Жаком Лаканом.

Однією з перших праць Метца, що здобула широкий резонанс у наукових колах, була стаття «Кіно: мова чи мовлення» (1964). Назва також перекладається як «Кіно: мова чи мовна діяльність». Ця праця стала програмною, яка намітила основні напрями його наукових пошуків. Які ж основні постулати вченого були сформульовані в цьому тексті?

На думку Метца, кіно не є мовою, бо в основі кінотексту не лежить кодифікована система знаків. Але, разом з тим, воно може бути визначене як language – мовна діяльність, що і дає можливість його вивчення як новітнього засобу спілкування. Цю місію має взяти на себе така нова на той час наука, як кіносеміотика. І в цю галузь Крістіан Метц своїми працями зробив вагомий внесок.

Принципове значення мала участь Метца в дискусії, що відбулася на конференції в італійському місті Пезаро (1962). Основними опонентами там були У. Еко і П.-П. Пазоліні.

Полеміка розгорнулася навколо трактування природи кінематографічного коду, про місце іконічного знака у візуальній комунікації. Пазоліні

шукав зближення між природною мовою й мовою кіно. Еко відкидав прямі аналогії між ними. У цій дискусії Метц підтримав точку зору Еко, прийнявши його аргументацію, що і знайшло відображення у згаданій статті.

Метц твердив, що кіно, не маючи кодифікованої системи знаків, не може бути визначене як мова. Разом з тим, виступаючи як своєрідний засіб спілкування, воно може бути визначене як мовна діяльність.

На відміну від природної мови, однією з визначальних рис якої є використання системи знаків для взаємного спілкування, діалогічність, передача інформації в обох напрямках, кіно передає повідомлення в одному спрямуванні. Щоправда, слід зауважити, що в сучасний кінематограф, хай і дещо обмежено, проникає інтерактивність.

Свого часу Федеріко Фелліні нарікав, що поява телевізійного пульта робить режисера беззахисним перед свавіллям глядача. Пітер Грінвей взагалі назвав появу цього приладу початком кінця кінематографа.

Слід також згадати відеоігри, які набули неабиякого поширення і популярності. Там набуває іншого виміру глядацька активність. Глядач включається у творення екранного тексту.

Порівнюючи функції знаків у природній мові та в екранній, Метц акцентує їхні розбіжності ще й у тому, що вони не є довільними щодо об'єкта, а виступають як аналогічні щодо нього.

Безумовно, наукову цінність несе в собі розгляд еволюції знакової системи кіно в історичному аспекті.

В епоху німого монтажного кінематографа визначення кіно як мови було надзвичайно популярним. Кадру часто надавалось значення окремих слів, з яких у процесі монтажу складатимуться окремі монтажні фрази.

Втім, і в ту епоху були митці, які в своїх творах будували кадр таким чином, що в ньому розкривався багатоплановий зміст. Метц згадує в цьому контексті Штрогейма. Від себе додамо, що досконалими формами внутрішньокадрової мізансцени володів, зокрема, Мурнау, що повною мірою проявилось у його стрічці «Остання людина».

Навіть перше десятиліття існування звукового кінематографа, на думку Метца, не змінило ситуації. Екранні образи не позбавились своєї структурної однозначності, а словесний ряд, у більшості випадків, дублював зміст візуального ряду.

Провісником нової епохи в кінематографі стає фільм О. Веллса «Громадянин Кейн». Втім, остаточний перелом відбувається в післявоєнний пе-

ріод. Метц пов'язує цей перехід від кіномови до мовлення, з появою такого напрямку, як неореалізм, з фільмами Роберто Росселліні зокрема.

Сучасник Метца, Жіль Дельоз у своєму фундаментальному дослідженні «Кіно» теж висловив думку, що саме італійський неореалізм знаменував собою принципово новий період в історії кіномистецтва, період, позначений становленням образу-часу.

Згадаймо, що фільми таких знаних італійських кіномитців, як В. де Сіка, Р. Росселліні, Л. Вісконті, стали основою розробки теорії «плану-епізоду», внутрішньокадрового монтажу видатним теоретиком кіно Андре Базеном. Погляди цього мислителя стали підґрунтям для розквіту кінематографа «нової хвилі». За Метцем, саме в цей період відбуваються революційні перетворення кінематографічної виразності.

Кінообраз вибудовується в глибину, тим самим створюючи багатозначну структуру, яка вже не дорівнює слову, а являє собою складне висловлювання.

Окрім масиву фільмів італійського неореалізму, свої теоретичні концепти Метц вибудовує, спираючись на практику французької «нової хвилі».

Отже, еволюція кіномистецтва трактується французьким ученим як зміна певних семантичних структур. Метц підсумував цей напрям наукових пошуків у праці «Мова і кіно» (1971 р).

Надалі сфера інтересів ученого зміщується. Свої дослідження фільму він розширює, застосовуючи психоаналітичні теорії, зокрема структурний психоаналіз Жака Лакана.

Результатом пошуків і досліджень ученого стане праця «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно» (1977), в якій він продовжив вивчення текстів і кодів кіно вже під новим кутом зору.

Ця праця Метца справедливо вважається класикою кінотеорії, посідаючи в ній почесне місце. Насамперед слід акцентувати своєрідність підходу автора до феномена кінематографа. Він певною мірою кореспондується з позицією Дерріда, який пропонує в процесі пізнання деконструкцію об'єкта, що має завершитись збиранням його елементів на новій основі. Так і Метц вважає необхідним в процесі осягнення кінематографа як соціокультурного явища відсторонитися від нього, як від зламаної і загубленої іграшки, а потім вже на семіологічній основі знову повернути і розглянути її. У підходах Метца визначальним виступає той момент, що автор не зосереджує 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.

Додамо, що близькою була позиція і французьких авангардистів 1920-х років, зокрема Рене Клера, який на закиди щодо «Колеса» Абель Ганса рішуче заявляв – ми прийшли в кіно не роздумувати, а бачити і відчувати (Клер, 1958, с. 4).

Взагалі Метц один із тих небагатьох теоретиків, який ставить запитання: що примушує нас ходити в кіно, любити кіно, прагнути переглядати фільми, адже, справді, ніхто в нормальному демократичному суспільстві не видає наказів відвідати той чи інший сеанс, не примушує силоміць іти до кінотеатру. Подібні заходи організовувались хіба що в тоталітарних країнах, коли глядачі із гаслами та прапорами цілими колонами крокували на перегляд фільму.

Позиція Метца полягає в зосередженні уваги на взаємодії між суб'єктом-глядачем і об'єктом-екраном.

Сам Метц формулює мету свого дослідження так: «Я бажав помістити в центр психоаналітичного дослідження сам факт наявності кіно... Не людей-режисерів або їх вигаданих героїв, не власне розбір фільма, а соціальний інститут в цілому, вид мистецтва, нову форму виразності, тобто особливий тип означаючого (уявного) з його характерними рисами і зображенням, отриманим фотографічним засобом, а затим приведеним у рух і вибудованим в епізоди, що підкорені владному перекроюванню “декупажу” і “монтажу”, появу незвичайних прийомів, таких як “панорамування, накладення кадрів, наплив”» (Metz, 2013, с. 22).

Автор наголошує, що найважливішим інструментарієм його дослідження є класичний психоаналіз (фройдівський спадок), а також семіологічний підхід, яким були позначені його попередні праці. Разом з тим Метц вважає надзвичайно важливим не втрачати з поля зору «соціоісторичні корені механізму кіно».

На думку вченого, цей механізм пов'язується з усією сучасною цивілізацією і не лише з породженими нею технологіями, а також усім комплексом сучасної кіноіндустрії з її повсякчасним рухом капіталу, з орієнтацією на рентабельність, на необхідність задовольняти потреби глядача, щоб раз за разом повертати його в кінозали.

Звичайно, дослідження Метца слід розглядати в широкому контексті інтелектуальних пошуків 70-х років – з ідеями Р. Барта, а також Е. Морена, Ж. Дельоза, Ж.-Л. Бодрі. Особливе місце в цьому ряду посідає Ж. Лакан, його система структурно-

го психоаналізу, система понять і категорій якого стають важливим інструментарієм у науковому апараті Метца.

Автор «Уявного означаючого» в своїх розробках спирається на концепцію Лакана про зеркальну стадію становлення особистості, на тлумачення «тріади» реальне, уявне та символічне, взаємозв'язок і взаємоперетікання цих категорій. За Лаканом, орієнтуючись на них, можна розкрити глибинні процеси і закономірності людського існування. Тілесне, тваринне начало пов'язувалось із реальним і часто залишалось поза колом досліджень ученого.

Водночас уявне привертає особливу увагу, особливо у працях, присвячених коханню та сексуальній сфері, де доводиться, що об'єктом кохання стає не реальна особистість, а ідеальний тип, образ, створений уявою. Та тут виникає ще один важливий аспект. Адже 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.

Ці погляди будуть розвинуті у вченні про дві фази становлення особистості – дзеркальну й едипівську. Перша являє собою синтез уявного і символічного, коли дитина лише починає оволодівати навичками мовлення.

Друга, едипівська, пов'язана із символічною сутністю образу, коли в житті особистості провідне місце посідають закони культури, що їх привносить в життя людини батько.

Свої ідеї Лакан презентував у доповіді «Стадія дзеркала, як така, що утворює функцію Я» на XVI конгресі Міжнародної психоаналітичної асоціації в 1940 році.

Символічне, за Лаканом, – це сфера культури, де особистість набирає свободу вибору і реалізується в художній творчості та мові. Особливе місце в трактуванні символічного посідають метафора і метонімія, які Лакан трактує як методологічні універсалії. До того ж, Лакан пов'язує їх із зміщенням і згущенням, категоріями, що у психоаналізі характеризують оніристичний потік. Це дає можливість означити дві основні тенденції у світовому мистецтві – символічну як орієнтацію на метафоричність, і реалістичну, пов'язану з метонімією. Втім, Лакан зауважує їхній взаємозв'язок і взаємоперетікання.

Так само в лаканівському плані трактує Метц уявне в кіно – як ядро позасвідомого, як знак дзеркала, як концентрацію бажань, не відмовляючись від загальноприйнятого бачення – уявне як вигадана екранна оповідь.

Дослідження текстів Метца дає можливість

дивитися на кіно з точки зору, здавалося б, далекою від суто наукового підходу – що примушує нас любити кіно, в чому полягають специфічні особливості кіно саме як «смутного об'єкта бажань».

Аналізуючи дискурс про кіно, дослідник включає його в склад інституції, де перший механізм – виробник фільмів, другий – їхній глядач, а третій – саме той, хто їх аналізує і оцінює. Далі Метц взагалі висуває парадоксальну тезу. На його думку, щоб стати теоретиком кіно слід розлюбити кінематограф, але для того, щоб, відсторонившись від нього, підійти до об'єкта з іншого боку. «Не забувати, що являв собою той синефіл, яким був сам дослідник у всіх відтинках його афективних переживань, у всій багатомірності його єства, але вже повинен не бути захопленим ним і не губити його з поля зору, і в той же час відсторонитися. Зрештою бути і не бути синефілом – це і є дві необхідних умови, щоб говорити про кіно» (Метц, 2013, с. 39).

Такий погляд вченого на позицію критика нам здається надзвичайно продуктивним. Справді, потрібно винайти баланс між зацікавленням твором, навіть захопленням, і здатністю глянути на нього відсторонено, як на об'єкт аналізу.

Запропонувавши низку психоаналітичних досліджень, що так чи інакше являли собою підходи до кінематографа як об'єкта, Метц прагне зосередитись на структурно-психоаналітичному розгляді трьох структур, а саме сценарію – як означуваного, текстової системи фільму – як означуючого і кіноозначуючого. Причому сценарій тут розуміється в широкому сенсі. Маються на увазі численні елементи, що стосуються сюжету, – ситуації, персонажі, пейзажі, власне тематичний бік фільму. Саме в цьому аспекті сценарій можна трактувати як означуване. Втім, автор вважає, що наступним кроком має бути трансформація сценарію в означуюче і, таким чином, відкриття його менш очевидних значень.

Далі Метц вводить поняття текстової системи: «Текстова система, безперечно, існує, якщо розуміти під нею те, що стосується порядку структур і співвідношень (не обов'язково вичерпних), що притаманне даному фільму, а не кінематографу взагалі, що відрізняється від усіх кодів і визначає комбінації деяких з них» (Метц, 2013, с. 56).

Відзначимо лише певні важливі моменти щодо текстової системи. На думку Метца кожен фільм має не одну текстову систему, що дає можливість існування кількох інтерпретацій одного фільму. Коли дослідник виходить за межі чистої інтриги, саме момент інтерпретації виводиться на перший

план. Як приклад, наводиться тлумачення фільму Г. Хоукса «Червона ріка», де одним із сенсів цього твору є «впровадження приватної власності і права завойовника». Разом з тим у тексті латентно приховане ще одне значення – «мізогінний варіант чоловічої гомосексуальності», проте для виявлення цього необхідний глибинний аналіз, бо безпосередньо у фільмі ми подібних мотивів не знайдемо.

На цьому матеріалі Метц демонструє процес трансформації сценарію як означуваного і конструювання його означуючого. Оце конструювання і є шлях вивчення сценарію з позиції психоаналізу. Далі Метц розвиває думку про подвійність сценарію як означуваного, коли йдеться про безпосереднє місце сценарію в тексті, в фільмі, де він – очевидна інстанція, де він є «означуване очевидних означуючих»; і в текстовій системі, де він виступає очевидним означуючим. За Метцем, саме в цьому моменті сходяться шляхи психоаналізу і лінгвістики (Метц, 2013, с. 58).

Класичний психоаналіз глибоко і всебічно вивчає таке явище, як сновидіння. Тому і кінематограф не міг не стати предметом зацікавлення психоаналітиків. Метц вказує, що наближення фільму до сновидіння здавалося продуктивним для багатьох дослідників. Згадаймо принагідно Зігфріда Кракауера, який вважав, що глядач на кіносеансі занурюється у стан, близький до гіпнотичного (Кракауер, 1974, с. 213). Це зумовлене і темрявою в залі, і нерухомою позою глядача в кріслі. Все це породжує саме той високий градус навіювання, що притаманний кінематографу більшою мірою, ніж іншим мистецтва.

Метц також відзначає ці моменти, але для його підходів характерне визначення неоднозначності, амбівалентності таких станів. Це вимальовується у його визначенні «фільмічного стану», який є і сні, і фантазії, і «ява».

Зіставляючи далі фільм і сновидіння, Метц звертає увагу на той факт, що глядач, який споглядає екран, дає собі раду з того, що він перебуває в кінозалі. Разом з тим людина, яка спить та бачить сні, не завжди це усвідомлює. В певний момент можливе зближення «фільмічного» і оніричного стану. Це відбувається тоді, коли кіноглядач починає занурюватися в стан напівсну, викликаного нерухомим станом у кріслі кінотеатру і миготінням зображень на екрані. «Але разом з тим переважаючою є та ситуація, коли фільм і сновидіння не змішуються одне з одним: глядач у кінозалі являє собою людину, що не спить, тоді як той, що бачить сні, – це спляча людина» (Метц, 2013, с. 131).

Порівняння сновидіння і «дієгітичного» філь-

му (дієгезис означає те, що розповідається, вимисел загалом) демонструє, що фільм значно краще структурований, ніж сновидіння, значно більш логічний і «зроблений». Справедливе твердження, що явний зміст сну, якби він був зафільмований, лишився б незрозумілим не лише сторонньому глядачеві, а самому сновидцеві. Тому, коли в наративних фільмах демонструють епізоди сновидінь, вони виглядають малопереконливими.

Метц зауважує, що «історія фільму розгортається завжди чітко <...> це історія, яку розповідають, інакше кажучи, це історія, яка повністю вкладається в оповідь. Історія сновидіння – це “чиста” історія, історія без оповіді, яка проявляється (хаотично і нечітко, історія, яку не формує жодна наративна інстанція, історія нізвідки, історія, яку ніхто не розповідає» (Метц, 2013, с. 151). А проте, як стверджує дослідник, це історія, що формується з образів, хай з хаотичних і непослідовних.

Варті уваги зауваження Метца щодо фільмів, створених у ключі естетики абсурду. Тут наявний певний момент амбівалентності. Їх слід одночасно і розуміти, і не розуміти, «не розуміти їх – насправді кращий спосіб їх зрозуміти, а докласти зусилля, щоб їх зрозуміти, було б у вищому ступені їх нерозумінням» (Метц, 2013, с. 146).

Як демонструє нам безпосередня кінематографічна практика, такі спостереження мали свій сенс. Згадаймо хоча б фільм Л. Бунюеля і С. Далі «Андалузький пес», який став класичним прикладом сюрреалістичного кінематографа.

Бунюель розповідав, що сам задум народився зі сновидінь двох авторів. У оніристичних мареннях Бунюеля витягнута хмаринка, що знаходить на місяць, перетворюється на лезо бритви, що перетинає жіноче око. Моторошний кадр із виразкою на людській долоні, з якої виповзають комахи, прийшов із сновидіння Сальвадора Далі.

Чи були спроби тлумачення сюрреалістичних кадрів «Андалузького пса», які поєднувалися за логікою або алогічністю сновидіння. Одне з найбільш відомих належить другу Бунюеля, кінорежисерові Жану Віго. Близький до сюрреалістів французький кіномитець вбачав бунтарський зміст фільму насамперед у його незвичайній формі. Проте, надаючи цілком певні «вибухові» смисли окремим кадрам і епізодам, він робив висновок: «Пан Бунюель – це грізний клинок, який не знає підступності... Він завдає удару по похмурих церемоніях. Удару по тому, хто осквернив любов насильством. Удару по садизму, що прикривається балачками... Він грізний, пан Бунюель» (Віго, 1979, с. 53). Отже, внутрішня потреба все ж таки витлумачити абсур-

дистський екранний текст виникає в процесі його сприйняття. Цікавими також видаються спроби тлумачення через інтертексти. Тут уже спостерігаємо суто сюрреалістичний підхід, як-от тлумачення кадрів із віслюками та роялем, що трактуються як зіставлення «віддалених одна від одної реальностей». Саме тоді спалахує, на думку сюрреаліста, світло образу.

Ідеолог сюрреалізму А. Бретон і його послідовники виступали категорично проти вторгнення рацію у побудову художнього твору, наближаючи творчий процес до роботи сновидіння. Чи не тим пояснюється той негативізм, з яким були сприйняті деякі фільми, здається, створені відповідно до настанов сюрреалістичної естетики. Це передусім стосується стрічок «Мушля і священник» Ж. Дюлак і «Кров поета» Ж. Кокто. На думку сюрреалістів, ці фільми були занадто ретельно вибудовані, позбавлені вільної гри фантазії, спонтанності, що є характерним для сновидіння.

З точки зору Бретона розум людини завжди чекає підказок, які доносяться до нього «з глибин ночі», тобто зі сновидінь. Людина уві сні стає всемогутньою. Зникає внутрішня цензура, і, віддаючись сну, людина підкорюється своїм фантазмам. Її вже не обмежують ні реальні обставини, ні моральні принципи (Бретон, 1986, с. 47). До речі, саме це давало привід критикам Бретона звинувачувати його в аморальності та садизмі, забуваючи, що автор «Маніфесту сюрреалізму» говорив про незалежність людини від приписів моралі саме в стані сну.

І от у Метца ми знаходимо певне зближення з такою точкою зору, але йдеться вже не про сновидіння, а про «фільмічну ситуацію», про процес сприйняття екранного твору.

За Метцем, екран виступає як замочна шпаларинка, яка дає можливість підглядати, лишаючись у темряві, за тим, що в реальному житті може бути суворо табуованим. Це можуть бути відверті еротичні сцени або зображення жорстокості, навіть кривавого садизму. Під час кіносеансу складається своєрідна двоїста ситуація. Глядач виступає як вуаерист, що таємно споглядає заборонені об'єкти. Водночас – екранне дійство – це свого роду ексгібіціонізм, відверта демонстрація всього того, що в реальності ретельно приховується. Метц доводить, що досвід кіно можливий тільки як перцептивне бажання – бажання споглядати й бажання слухати. Тут автор проводить пряму паралель з сексуальними бажаннями, наголошуючи їх відмінність від суто органічних потреб, таких як голод і спрага. Останні можна задовольнити матеріальними ре-

чами – їжею і питвом. Сексуальний потяг має двоїстий характер. Його задоволення ніколи не буває остаточним. Для того щоб зберегти бажання, воно спрямовується на уявний об'єкт, який завжди втрачається і до якого завжди треба прагнути.

Таке утримування на дистанції саме й характерне для тієї насолоди, яку отримують і вуаерист, і кіноглядач. Тут виникає одне порівняння, яке знову має нас повернути до авангардистських уявлень далеких двадцятих років. На думку автора, глядач сприймає актора на екрані, як рибу в акваріумі. Він наче тут, поруч, і разом з тим залишається недосяжним.

Погляд крізь скло мав принципове значення для естетики і творчої практики як дадаїстів, так і сюрреалістів. Той, хто дивиться крізь скло, бачить предмет таким, як він є, і разом з тим існує в іншому вимірі. Так створюється нова «машина зору» (М. Дюшан).

Така сама «магія скла» виникає і при спогляданні екрана. Там постаті та речі теж перебувають немовби за склом, глядач їх бачить, але вони залишаються недоступними.

Вивчаючи з позиції психоаналізу, яку роль позасвідомі бажання відіграють у визначенні привабливості кіно для гіпотетичного глядача, Метц вводить поняття ідентифікації, яку він поділяє на первинну і вторинну. В своїх роздумах про ідентифікацію Метц відзначає здобутки Едгара Морена та Жана-Луї Бодрі, який розробив так звану «апаратну» теорію фільму. Втім, він пропонує свій шлях розв'язання цього питання. Для своєї аргументації вчений використовує згадану вже лаканівську концепцію стадії дзеркала.

Нагадаємо ще раз, у чому сутність поглядів Лакана, оскільки це важливо для розуміння і тлумачення позиції Метца. За Лаканом, дитина до шестимісячного віку не здатна виокремити себе з навколишнього світу, важливою частиною якого є тіло матері. Та подальший розвиток дитини, аж до 18 місяців, дає їй можливість впізнавати себе в дзеркалі, самоідентифікуватись із зображенням. Дитина починає усвідомлювати себе як тіло, і це стане однією з важливих рис, що відрізнятиме людину від тварини.

Разом з тим, той образ, що з'являється в дзеркалі, не є в повному сенсі «Я» дитини. Він сприймається і як «Інший», як свого роду недосяжний ідеал. Ця первісна ідентифікація, ідентифікація дзеркала, формує «Я» людини. Якою ж мірою екран стає для нас дзеркалом? У реальному дзеркалі поруч із дитиною завжди є «Інший» – це його мати, яка тримає дитину на руках. У кіно, на екрані, глядач завжди лише спостерігає за «Іншим».

Його «Я» ніколи не з'являється на екрані, глядач відсутній на екрані як той, кого сприймають, і, разом з тим, він присутній на ньому, як той, що сприймає. Метц називає глядача «всеприсутнім» (Метц, 2013, с. 78). І ця присутність обумовлена його поглядом. Саме завдяки погляду глядач перебуває у фільмі щомиті. Під час перегляду точка зору глядача зливається з точкою зору камери, власне, з точкою зору режисера. Це і є первинна ідентифікація. Вона дає можливість глядачеві зануритись у події і водночас перебувати в безпеці, бути незалежними від них.

Щодо ідентифікації глядача з персонажами, включаючи різні рівні (персонаж за кадром і т.д.), ми маємо справу з вторинними, третинними кінематографічними ідентифікаціями, а якщо взяти їх усі разом і протиставити ідентифікації глядача зі своїм поглядом, то вони складуть одну-єдину вторинну кінематографічну ідентифікацію (Метц, 2013, с. 146).

Вторинна ідентифікація набагато посилює впливовість кінематографічного образу. 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. Тут історія кіно може дати чимало цікавих прикладів. Справді, чому так різко ділилась аудиторія шанувальників Рудольфа Валентино на чоловічу та жіночу. Визначальну складову його успіху становила його суто фізична привабливість, і більшості чоловіків, що перебували в залі, годі було намагатися досягти її. Водночас мужній, але далекий від стандартів класичної краси Вільям Харт, давав можливість глядачеві в залі уявити себе наділеним такими привабливими якостями, як мужність, сила, хоробрість. У цьому і полягає сутність уявної ідентифікації, бо ці якості могли уявити собі глядачі.

Метц розглядає і наступний рівень ідентифікації – символічний, коли нав'язана фільмом ситуація, яка іноді може стати справжньою маною, зосереджує людину на баченні своєї особистості, яка вже немовби наділена тими ж якостями, що й герой екрана, і тому стає привабливою та гідною уваги і приязні. В цьому плані здається переконливим приклад, наведений у дослідженні фільму «Таксист», коли чоловік скоїв замах на Рональда Рейгана, бажаючи таким чином завоювати прихильність актриси Джоді Фостер.

Цікаві паралелі виникають між екранним і театральним дійством, що дає можливість показати відмінність характеру ідентифікації під час кіносеансу і театального спектаклю. Кінематографічний скопичний режим передбачає не лише дистанцію, а

й «відсутність» видимого об'єкта. Справді, ми на екрані бачимо не сам реальний світ, а його зображення. «Так, – твердить Метц, – виникає нова фігура нестачі, фізичної відсутності видимого об'єкта» (Метц, 2013, с. 96).

Порівнюючи далі сцену й екран Метц звертає увагу на те, що в театрі актор і глядач знаходяться в одному місці в один і той же час. Інше – в кіно. Реальний актор присутній на знімальному майданчику тоді, коли там немає глядача. Історія кіно наводить випадки, коли навіть знамениті «зірки», обожнювані ідоли публіки, відмовлялись грати, коли на майданчику був хоч хтось сторонній. Скажімо, так поведилася Грета Гарбо. Глядач у кіно присутній лише тоді, коли перед ним немає реального актора. В театрі актори бачать тих, хто за ними безпосередньо спостерігає, виникають контакт і взаємодія між актором і глядацьким залом. На що ж дивиться, що бачить глядач на екрані, що являє собою те, що ми називаємо фільмом? «Ідеться про речі, які дозволяють себе бачити, не подаючи себе як видиме, які зникли із залу раніше, ніж залишили там слід своєї присутності. В цьому і полягає найбільший “рецепт” класичного кіно, який приписує, щоб актор ніколи не дивився на глядача (в кінокамеру)» (Метц, 2013, с. 96).

Зіставляючи театр і кіно, що базуються на вимислі, Метц доходить висновку, що театральний вимисел – це сукупність реальних дій, спрямованих на створення враження чогось нереального, разом з тим кінематографічний вимисел сприймається як квазі-реальна присутність цього нереального.

«З тієї ж самої причини театр, заснований на вимислі, спирається переважно на актора (репрезентанта), водночас кіно, засноване на вимислі, більшою мірою спирається на персонаж (той, кого репрезентують)». (Метц, 2013, с. 100).

Зауважимо, що в театрі глядач більше схильний ідентифікувати себе з актором. У театрі, глядач переважно іде дивитися той чи інший спектакль тому, що там грає цікавий для нього виконавець. Сама роль на театральній сцені може бути зіграна різними виконавцями. В той же час у фільмі актор міцно прив'язаний до свого екранного образу. Можна заперечити, що практика рімейків дещо змінює таку ситуацію і все ж рімейк скоріше виняток аніж правило. В театрі актор відірваний від персонажа, тоді як у кіно він міцно пов'язаний з ним, особливо зі своєю зірковою роллю. Саме актор-зірка, який зливається з персонажами і стає по-статтю, з якою і прагне ідентифікувати себе глядач.

Проводячи далі паралелі між кіно і театром автор зауважує, що кіно народилося значно пізніше

театру в принципово інших соціально-історичних умовах. Якщо театр народжувався зі спільних грандіозних дійств, то глядач в кіно – то окремий індивід у темному залі. І актор діє так, «неначе за ним ніхто не спостерігає (а він не бачить свого вуаєра), немовби він продовжує жити своїм життям, що передбачено сюжетом фільму» (Метц, 2013, с. 120).

Останню третину праці Метц присвячує лаканівським категоріям метафори та метонімії. Нагадаємо, що в теорії цього мислителя згадані категорії посідають особливе місце. В їхніх визначеннях він спирається на розробки Романа Якобсона і Лакана, надаючи цим категоріям універсального значення. Естетика Лакана пов'язує метафоричність із символічним стилем у мистецтві, натомість метонімія визначає реалістичний стиль. За приклад дослідник бере манеру письма Л. Толстого. Хоч тут цікавим може бути і Чехов, зокрема його п'єса «Чайка», де автор буквально зіштовхує два стилістичних напрями, що їх репрезентують Треплев і Тригорін. Втім, умовно кажучи, «символіст» Треплев захоплюється майстерністю деталі свого суперника. Адже йому досить описати осколок пляшки, який блищить при дорозі, щоб скласти враження про нічний місячний пейзаж.

Як методологічні універсалиї метафора і метонімія «працюють» і на полі дослідження поза-свідомого. В плані дослідження сновидінь Лакан іде за Фрейдом у тлумаченні механізму шифрування сновидінь, які є часто виразом тих бажань, що є табуйованими, а тому притлумлюються. Щоб виявити замаскований сенс сновидіння, Фрейд і визначив такі механізми, як зміщення і конденсація (згущення). У своїх розвідках Лакан зближує логіку метафори і конденсації, водночас метонімія відповідає процесу зміщення.

Ці постулати Лакана й стали відправним пунктом у підході Метца до аналізу кінематографічних явищ і процесів, для побудови його «великої синтагматики». Знов-таки Метц продовжує залишатися на шляху зближення кінематографа і сновидінь, тому вважає за можливе вдаватися до єдиних методологічних підходів у їх розгляді й аналізі.

Застосовуючи психоаналітичні методології, автор поєднує їх з лінгвістичними моделями і, як вже зазначалось, через аналогії риторичних фігур – метафори і метонімії – з механізмами дії позасвідомого-конденсації та зміщення.

Разом з тим Метц акцентує думку, що метафора і метонімія є опозицією, яка паралельна іншій – парадигмі та синтагмі. Проте вони не є тотожними і це доводиться на конкретному матеріалі кінематографа. Так, на думку автора, дескриптивний мон-

таж є водночас і синтагматичним, і метонімічним актом. За приклад він наводить «вигадану географію». Певний простір, що складається з окремих фрагментів, як цілісність існує лише на екрані. Про це, до речі, свідчить відомий монтажний експеримент Л. Кулешова, який, поєднуючи відомі архітектурні об'єкти різних міст і країн, створив на екрані враження єдиного простору, де зрештою зустрічаються два персонажа.

Важливим є спостереження за перетіканням метафори і метонімії, тобто певна деталь, що з'являється замість цілого, може набути метафоричного, символічного звучання. Ось приклад аналізу фільму, який ілюструє цей процес, –

Пенсне лікаря у фільмі «Панцирник «Потьомкін»», яке стало на мить нерухомим і неначе утриманим від падіння настійливим поглядом кінокамери, що знімає крупний план (а не лише такалажем, в якому воно заплуталося), утримане саме в той момент, коли його власник вже впав у воду (тут є натяк на негативну метафору, «контраст»), – це пенсне викликає у глядача образ самого лікаря (для цього він і з'являється: синекдоха). Але в попередніх кадрах ми бачили, як лікар носить це пенсне: метонімія. Пенсне має конотацію «аристократії»: метафора<...>

Ми бачимо, що кожен конкретний випадок у фільмі з його особливою конфігурацією скоріше являє собою клубок, в якому сплітаються метафоричні і метонімічні нитки, ніж характеризується наявністю чи відсутністю одних чи інших (Метц, 2013, с. 225).

Через цей діалектичний взаємозв'язок і взаємоперетікання метафори і метонімії Метц з певною пересторогою поставився до твердження Якобсона, що метонімічний монтаж, який будується на референціальних суміжностях у часі й просторі, в загальних рисах відповідає реалістичному методу.

Сам Метц називає монтаж явищем синтагматичним і визначає фільм як широкий простір саме синтагматичних стосунків. На думку вченого, синтагма передбачає появу метонімії.

Розвиваючи свою думку про перенос від метафори до метонімії, Метц наводить приклад з героєм гангстерських фільмів Джорджем Рефтом: «...монетка, яку герой підкидає на долоні, стає начебто емблемою персонажа: в якомусь сенсі його еквівалентом. Вона натякає на його розв'язність і його ставлення до грошей і т.д., тобто вона подібна йому (=метафора), втім, ми бачимо, як він з нею поводить (метонімія), і ця гра є частиною його поведінки взагалі (=синекдоха)» (Метц, 2013, с. 223).

Далі автор доходить висновку, що символічне не варто пов'язувати лише з метафорою. Насправді символічне знаходиться на перетині метафоричного і метонімічного.

Метц детально аналізує психоаналітичне трактування зміщення, вказуючи на широкий обсяг цього поняття, наголошуючи, що його зміст є найбільш загальним принципом психічної діяльності. «Це здатність приносити (= «зміщувати енергію», за Фройдом), переходити від однієї ідеї до іншої, від одного образу до іншого, від одного мислительного акту до іншого» (Метц, 2013, с. 300).

Продовжуючи свої спостереження, Метц робить висновок, що «...одна з найважливіших якостей зміщення полягає в тому, що воно сприяє згущенню, і, по суті, навіть робить його можливим» (Метц, 2013, с. 303).

Для прикладу Метц аналізує епізод із «Громадянина Кейна», в якому розповідається про втечу Сьюзен із замку «Ксанаду». «Епізод відкривається кадрами напливу, який вводить крупний план какаду, що видає пронизливий крик (виникає легкий травматичний ефект, оскільки нас нічого до цього не готувало) і миттєво відлітає з веранди, де він сидів, відкриваючи погляду глядачів Сьюзен, яка швидко проходить через веранду, залишаючи Ксанаду назавжди (як бачимо, метонімічний зв'язок тут надто слабкий) (Метц, 2013, с. 307).

Автор трактує ці екранні події як метафору злету, що його підказує вислів – «пташка випурхнула». Сьюзен, яка стільки років покійно виконувала волю свого тиранічного чоловіка, несподівано для нього і навіть для самої себе, йде від нього. Крики какаду сприймаються як глузування з Кейна, який впав у безмежну лють і все крушить у кімнаті своєї дружини. На екрані виникають кадри, які викликають численні асоціації, що накладаються одна на одну. «Шляхом цих численних асоціацій <...> метафора виконує певну роботу згущення» (Метц, 2013, с. 307).

Інший приклад наводиться зі стрічки Жана Віго «З приводу Ніцци». Зображення старої, зів'ялої пані, яка відпочиває на набережній Ніцци, монтується із зображенням страуса, що і своїм виразом, і манерами нагадує цю стару аристократку. І попри те, що «горизонтальне зміщення» має в собі дещо від метонімії, на думку Метца, перед нами чиста метафора.

Продовжуючи приклади взаємоперетікання метафори і метонімії слід згадати й українську класику. Яблука під дощем у кадрі славнозвісної «Землі» О. Довженка – це виразна деталь плодоносного саду і поетична метафора нездоланної

сили життя, вічного відродження, яке завжди протистоятиме смерті.

Не менш виразні й деталі, що набувають символічного, метафоричного звучання у фільмах митців української поетичної школи. Сергій Параджанов умів «очуднити» звичайну річ, тим самим неначе переосмислюючи її в кадрі. Так стоптані жіночі капці він вміщує у ренесансівську різьблену скриню, тим самим даючи глядацькій фантазії відтворити долю тих, хто героїчно рятував мистецькі шедеври у часи воєнного лихоліття.

Мабуть, справжньою «симфонією» речей, що несуть на собі відбиток часу і набувають символічного звучання, бачимо в фільмі «Колір граната». Це і фоліанти книжок у шкіряних палітурках, різнокольорові нитки в руках царівни, яка плете мережива, і сакральне церковне начиння в старовинному монастирі. Кожна деталь не лише виступає частиною, за якою розкривається ціле явище. Вона набуває символічного звучання і сприймається як метафора, що таїть у собі безліч смислів.

Дуже промовистим прикладом можуть стати фінальні кадри фільму Кіри Муратової «Короткі зустрічі». На столі – ваза з трьома помаранчами. Дівчина, яка зрозуміла, що вона зайва в любовному трикутнику, рішуче бере один помаранч і йде з дому. Ваза на столі з двома плодами, що zostалися, стає промовистим фіналом, що «згущує», говорячи термінами Метца, всю драматичну колізію фільму.

Слід зауважити, що запропонована ще Якобсоном і розвинена Лаканом і Метцем ідея двох основних напрямів мистецтва – символічного і реалістичного, відповідно пов'язаного з метафорою і метонімією, – була суголосна поглядам інших відомих вчених. Так, засновник аналітичної психології К.-Г. Юнг поділяв твори мистецтва на психологічні та візіонерські. Перше має своїм джерелом свідомий людський досвід – «зміст людської свідомості» (К.-Г. Юнг). Щодо творчості митця-візіонера, то Юнг порівнює цей процес із вихором, що «хапає і закручує в своєму стовпі безліч предметів і лише завдяки цьому стає видимим» (К.-Г. Юнг, 1998, с. 46).

Аналогічну паралель можна провести з думкою З. Кракауера, який вже безпосередньо до кіномистецтва вирізняв два напрями – реалістичний і формотворчий, пов'язуючи перший з доробком бр. Люм'єр, а формотворчий – зі спадком Жоржа Мельєса (Кракауер, 1974, с. 56).

Втім, як Юнг, так і Кракауер, наголошував на можливості їхнього взаємопроникнення і взаємопереплетіння. Як приклад, Юнг наводив «Фауста» Гете, вважаючи першу частину твору прикладом

психологічного письма, тоді як друга – типово візіонерська, що дає можливість її численних інтерпретацій.

Завершує своє дослідження Метц, як семіотик, запитанням: чому в інструментарії психоаналізу, зокрема у Лакана, широко використовується пара «метафора–метонімія», яка майже витісняє пару «парадигма–синтагма». І доходить висновку, що тут вирішальну роль відіграє наявність чітких меж у мистецького дискурсу і розмитість – психоаналітичного. Синтагма і парадигма зберігають значення важливих інструментів аналізу в мистецтві, зокрема, в кіно втрачаючи свою дієвість у дослідженні психоаналітичному.

Висновки. У статті здійснено спробу розглянути та проаналізувати низку принципових моментів у теоретичних пошуках Метца від його праць, присвячених кінематографу як «мовної діяльності», до фундаментальної праці «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно», де Метц поєднує методи лінгвістичні та семіологічні з психоаналітичними.

Особливо значиме місце в доробкові Метца посідає лаканівська концепція дзеркального періоду в становленні особистості. Розвиваючи ідею Лакана стосовно кінематографа, Метц приходить до визначення двох рівнів ідентифікації, які виступають необхідною умовою впливу кіновидовища на глядача.

Проводячи паралель між станом глядача перед екраном і відчуттями сновидця, Метц вказує як на розбіжності, так і збіги між ними, що дає йому можливість використовувати психоаналітичні методи для вивчення «фільмічного стану» глядача.

Звертаючись до поняття метафори і метонімії, трактованих Лаканом як універсалії й широко застосованими ним у психоаналізі, Метц вказує на їхній зв'язок із семіотичними категоріями парадигми та синтагми, утверджуючи плідність їхньої взаємодії.

Можна стверджувати, що Метц проклав новий вектор кінотеоретичного пошуку, об'єднавши методи психоаналізу, лінгвістики і семіотики.

Джерела та література

- Аронсон, О. (2010). Семіотическое сновидение. Див.: Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб. 336 с.
- Барт, Р. *Camera Lucida. Нотування фотографії*. URL: <https://nashformat.ua/products/camera-lucida-notuvannya-fotografii-929714>
- Бодри, Ж.Л. *Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата*. Cineticle.com.

- URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects>
- Брюховецька, О. (2003). Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. *Наукові записки НаУКМА : Гуманітарні науки*. Т. 22, ч. 1. С. 114-118.
- Віго, Ж. (1979). Смотреть другими глазами. *Луис Бунюель, сборник* ; сост. Л. Дуларидзе. Москва. 295 с.
- Гаврак, З. *З французької семіотики кіно*. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=366 [in Ukrainian]
- Жижек, С. (2019). *Як нам читати Лакана*. Київ: Кому-бук. 168 с.
- Клер, Р. (1958). *Размышления о киноискусстве*. Москва: Искусство. 230 с.
- Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство. 423 с.
- Лакан, Ж. (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 503 с.
- Лакан, Ж. *Сучасність минулого. Діалог*. Елізабет Рудинеско, Ален Бадью. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/zhak-lakan-suchasnist-minulogo-dialog.html>
- Маньковская, Н. (2000). *Структура желания // Эстетика постмодернизма*. СПб: Алетейя. 347 с.
- Метц, К. (2013). *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. СПб: Изд-во Европейского университета в СПб. 334 с.
- Метц, К. (1874). *Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма*. М.: Радуга. 279 с.
- МакДональд, К. (2018). *Кино и семиотика // Философия фильма*. Харьков: Гуманитарный центр. 234 с.
- Сандрар, Б. (1988). *Азбука кино*. Интервью о кино. Из истории французской киномысли 1911-1933. Немое кино. М.: Искусство. 317 с.
- Фройд, З. (2019). *Тлумачення снів*. Харків: Фоліо. 608 с.
- Юнг, К.Г. (1988). Об отношении аналитической психологии в поэзии // К.-Г. Юнг, Э. Нойман. *Психоанализ и искусство*. М.: Ваклер. 303 с.
- Humanitarni nauky*. Т. 22, ch. 1. С. 114-118. [in Ukrainian]
- Vigo, Zh. (1979). Smotret drugimi glazami. *Luis Bunyuel, sbornik* [Look with other eyes. Luis Buñuel, collection] ; sost. L.Dularidze. Moskva. 295 s. [in russian]
- Havrak, Z. *Z frantsuzkoi semiotyky kino* [From the French semiotics of cinema]. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=366 [in Ukrainian]
- Zhyzhhek, S. (2019) *Yak nam chytaty Lakana* [How should we read Lacan]. Kyiv: Komubuk. 168 s. [in Ukrainian]
- Kler, R. (1958). *Razmishleniya o kinoiskusstve* [Reflections on cinema]. M.: Iskuststvo. 230 s. [in russian]
- Krakauer, Z. (1974). Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoi realnosti [The nature of the film. Physical rehabilitation reality]. M.: Yskuststvo. 423 s. [in russian]
- Lakan, Zh. (2003). *Entsyklopediia postmodernizma* [Entsyklopedia by postmodernizm]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 503 s. [in Ukrainian]
- Lakan, Zh. *Suchasnist mynuloho. Dialoh* [The present of the past. Dialogue]. Elizabet Rudynesko, Alen Badiu. Retrieved from: <https://www.yakaboo.ua/ua/zhak-lakan-suchasnist-minulogo-dialog.html> [in Ukrainian]
- Mankovskaya, N. *Struktura zhelaniya* [The structure of desire] // *Estetika postmodernizma*. SPb: Aleteiya, 2000. 347 s. [in russian]
- Metts, K. (2013). *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [Imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema]. SPb: Izdatelstvo Yevropeiskogo universiteta v SPb. 334 s. [in russian]
- Metts, K. (1984). *Problemi denotatsii v khudozhestvennom filme* [Problems of denotation in a feature film] // *Stroenie filma*. M.: Raduga. 279 s. [in russian]
- MakDonald, K. (2018). *Kino i semiotika* [The cinema and semiotics] // *Filosofiya filma*. Kharkov: Gumanitarnii tsentr. 234 s. [in Ukrainian]
- Sandrар, B. (1988). *Azbuka kino. Interview pro kino* [ABC of cinema. Interview about cinema] // *Iz istorii frantsuzskoi kinomisli 1911-1933. Nemoie Kino*. M.: Iskuststvo. 317 s. [in russian]
- Froid, Z. (2019). *Tlumachennia sniv* [Interpretation of dreams]. Kharkiv: Folio. 608 s. [in Ukrainian]
- Yung, K.G. (1998). *Ob otnoshenii analiticheskoi psikhologii v poezii* [About the relationship of analytical psychology in poetry] // *K.-G.Yung, E.Noiman. Psikhhoanaliz i iskustvo*. M.: Vakler. 303 s. [in russian]
- Mitry, Jean (1987). *La Sémiologie en question: Language et cinéma*. Paris, Cerf.
- Metz, Christian (1977). *Essais Semiotiques* (Collection D'Esthetique). Paris: Klincksieck. 208 p.
- Metz, Christian (1971). *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse. 223 p.

References

- Aronson, O. Semyotycheskoe snovydenye [A semiotic dream]. Duv.: *Metts K. Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psikhhoanaliz y knyno*. SPb. 336 p. [in russian]
- Bart, R. *Camera Lucida. Notuvannia fotohrafii* [Camera Lucida. Notation of the photo]. Retrieved from: <https://nashformat.ua/products/camera-lucida.-notuvannya-fotografii-929714> [in Ukrainian]
- Bodri, Zh.L. *Ideologicheskie effekti bazovogo kinematograficheskogo apparata* [Ideological effects of basic cinematic]. Cineticle.com. Retrieved from: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects> [in russian]
- Briukhovetska, O. (2003). Identyfikatsiia v kino: psykhoanalytychnyi pidkhid [Identification in cinema: a psychoanalytic approach]. *Naukovi zapysky NaUKMA:*

- Metz, Christian (1964). *Le cinéma : langue ou langage?*
In: Communications, 4. Recherches sémologiques.
pp. 52-90. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/252027000/Metz-Cinema-Langue-ou-Langage#>
- Morin, Edgar (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire?*
Essai d'Anthropologie Sociologique, Paris: Les éditions de minuit. Retrieved from: https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf
- Lacan, Jacques (2006). *The Mirror Stage as the Formative of the / Function, Ecrits, The First Complete Edition in English*. New York, London: W.W. Norton and Company. 100 p. Retrieved from: <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>

Oksana Moussienko

Cinematographer according to Metz: «This is sad object of desires»

Abstract. The article is devoted to the analysis of the theoretical legacy of the French film theorist Christian Metz, a well-known researcher of cinematography. It traces down vector of his scientific searches, with the emphasis placed on the theorists's application of psychoanalytic, linguistic and semiotic methodologies to study cinematography as a sociocultural phenomenon.

Keywords: psychoanalysis, mirror stage, identification, metaphor, metonymy.