

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук

Кафедра філософії і педагогіки

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня бакалавра

здобувача освіти _____ Ульянова Ігоря Олександровича _____

академічної групи _____ 034-21-1 ІГСН _____

спеціальності _____ 034 Культурологія _____

за освітньо-професійною програмою _____ Культурологія _____

на тему _____ Психологічний аналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина»
Інгмара Бергмана _____

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	інституційною	
кваліфікацій ної роботи	к. філос. н., доц. Тарасова Н.Ю.			
розділів:				
Розділ 1				
Розділ 2				
Розділ 3				
Рецензент	д-р філос. н., проф. Шевцов С. В.			
Нормоконтролер	д-р філос. в галузі держ. упр., доц. Сахарова К. О.			

Дніпро
2025

ЗАТВЕРДЖЕНО:
завідувачка кафедри
філософії і педагогіки

_____ Ольга НЕСТЕРОВА
« 20 » червня 2025 року

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу ступеня бакалавра

здобувачу освіти Ульянову Ігорю Олександровичу
(ПІБ)

академічної групи 034-21-1 ІГСН

спеціальності 034 Культурологія

за освітньо-професійною програмою Культурологія

на тему: Психоаналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина»
Інгмара Бергмана

затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка» від 02.05.2025 р. № 334-с

Розділ	Зміст	Термін виконання
Розділ 1	Теоретичні підходи до психоаналізу сновидінь у кіно	Травень 2025
Розділ 2	Психологічно-філософський кіносвіт І. Бергмана	Травень 2025
Розділ 3	Аналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957)	Травень 2025
Загальні висновки, вступ	Узагальнення результатів дослідження, оформлення роботи	Червень 2025

Завдання видано _____
(підпис керівника)

Наталія ТАРАСОВА
(ім'я, ПРІЗВИЩЕ)

Дата видачі 12.02.2025

Дата подання до екзаменаційної комісії 19.06.2025

Прийнято до виконання _____
(підпис здобувача освіти)

Ігор УЛЬЯНОВ
(ім'я, ПРІЗВИЩЕ)

РЕФЕРАТ

Пояснювальна записка: 75 с., 3 табл., 37 джерел, 17 додатків.

ПСИХОАНАЛІЗ, СЕМІОТИКА, ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ,
 ГЕРМЕНЕВТИКА, СИМВОЛІКА, СНОВИДІННЯ, КІНОМИСТЕЦТВО,
 ІНГМАР БЕРГМАН, СУНИЧНА ГАЛЯВИНА

Об'єкт дослідження – фільм «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана.

Предмет дослідження – символіка сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана.

Мета дослідження – з'ясувати зміст символіки сновидіть головного героя фільму «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана на основі психоаналітичної методології З. Фрейда та семіотичної теорії К. Метца.

У кваліфікаційній роботі досліджено психоаналітичну символіку сновидінь у кінофільмі «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана. Здійснено аналіз структури психіки в теорії З. Фрейда, надано визначення понять «свідоме», «несвідоме» та «передсвідоме». Розглянуто психоаналітичні механізми роботи сновидіння. Застосовано семіотичний підхід К. Метца для використання лексичних тропів в аналізі кіномистецтва. Проведено кінознавчий аналіз впливу драматургії А. Стрінберга та екзистенціальної філософії С. К'єркегора на творчість І. Бергмана. Здійснено аналіз снів та символів у фільмах «Тіні забутих предків» (1965) С. Параджанова та «Криниця для спраглих» (1965) Ю. Ілленка. Застосовано психоаналітичний і семіотичний підходи для дослідження символіки сновидінь, монологів, кадрів, мізансцен та кінематографічних планів у фільмі «Сунична галявина».

Новизна роботи полягає у застосуванні синтезу психоаналітичних та семіотичних підходів до аналізу кіномистецтва.

Практична цінність очікуваних результатів: матеріали даної кваліфікаційної роботи можуть бути використані для викладання курсів з теорії та історії кіномистецтва. Дослідження має важливе значення для подальших наукових розвідок у галузі культурології психоналізу, зокрема щодо культурологічного аналізу кіно.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Теоретичні підходи до психоаналізу сновидінь у кіно	9
1.1. «Несвідоме» в теорії З. Фрейда та його відображення у кіномистецтві .	9
1.2. Механізми роботи сновидіння у психоаналізі З. Фрейда: згущення, заміщення, вторинна обробка.....	14
1.3. Семіотична теорія К. Метца: кінофільм як знакова система	17
Висновки до 1 розділу	21
РОЗДІЛ 2. Психологічно-філософський кіносвіт І. Бергмана	23
2.1. Мистецька філософія кінотворчості І. Бергмана	23
2.2. Вплив драматургії А. Стрінберга на творчість І. Бергмана	27
2.3. Екзистенціальна філософія С. К’єркегора у фільмах І. Бергмана	29
2.4. Сни та видіння у кіно С. Параджанова та Ю. Ілленка.....	31
Висновки до 2 розділу	34
РОЗДІЛ 3. Аналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957)	36
3.1. Фільм «Сунична галявина» (1957): історія створення	36
3. 2. Символіка годинника без стрілок, незнайомого чоловіка, катафалку та труни	37
3.3. Сунична галявина та дзеркало як символи повернення.....	41
3.4. Сон про екзамен	46
Висновки до 3 розділу	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	56
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Кіномистецтво має здатність виражати важливі сенси, заглиблюючи глядача у внутрішній світ його сприйняття та психіки. Завдяки можливостям фіксації та маніпулювання часом, монтажу, мистецтву кадру та візуального оформлення кіномитець може охопити універсальні особистісні та соціальні виміри людського існування – від почуттів любові до проблем моралі та пристрастей. Це підводить нас до думки, що природа кіно тісно пов'язана з психологічними феноменами, несвідомими потягами, бажаннями, фантазією та сновидіннями. Як уві сні, так і в кіно, виникають символічні змісти, які, згідно з психоаналізом, потребують тлумачення.

Враховуючи цю близькість специфіки кіномистецтва і сновидінь, психоаналіз Зигмунда Фрейда залишається актуальним філософським напрямом, який істотно вплинув на розвиток кіномистецтва. Донині кіномитці використовують ідеї психоаналітичної теорії для глибшого розуміння психологічних явищ, зокрема у психіці своїх персонажів. Залучення семіотичної теорії кіно, представником якою є кінознавець Крістіан Метц, збагачує психоаналітичний аналіз символічних форм у кіно. Розгляд фільму як знакової системи та мови є одним із провідних культурологічних підходів, який дозволяє виявити приховані значення через аналіз мистецьких засобів і зрозуміти смисли екранних образів.

У межах даного дослідження психоаналітична методологія стане основою для герменевтики сновидінь у фільмі «Сунічна галявина» (1957) видатного шведського режисера Інгмара Бергмана, кінотворчість якого є квінтенсенцією екзистенціальної проблематики, релігійних пошуків, проблеми відчуження і самотності людини, що залишається актуальним і у наш час. Тому ми використовуємо не лише психоаналіз, але й інші філософські та психоаналітичні джерела, зокрема екзистенціальну філософію

С. К'єркегора, аналітичну психологію К. Юнга та структурний психоаналіз Ж. Лакана.

Огляд літератури. Вітчизняні культурологи та кінознавці розглядали психоаналітичну теорію кіно та філософські питання, пов'язані з творчістю І. Бергмана. О. Брюховецька досліджувала роль психоаналізу та кіномистецтва в сучасному культурологічному дискурсі, зокрема у своїх статтях, таких як «Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід», «Концепція «шва» в психоаналізі та теорії кіно», «Цей темний суб'єкт бажання: критика критики психоаналітичної кінотеорії» та «До питання про «Первинну кінематографічну ідентифікацію» в апаратній теорії». О. Мусієнко детально розглянула психоаналітичні, лінгвістичні та семіотичні методи в теорії кіно К. Метца у статті «Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань».

Філософським основам творчості Бергмана присвячені статті в мистецькому журналі «Кіно-Театр». Серед них можна відзначити «Трансцендентне в кіно «Сунична галявина» І. Бергмана та «Тіні забутих предків» С. Параджанова» О. Сингаївської, «Можливості кіно в оперуванні часом. «Сунична галявина» І. Бергмана» А. Моголюк, «Інгмар Бергман: у пошуках мовчазного Бога» Ю. Крішеменської, «Два обличчя однієї гри. Фільми Інгмара Бергмана в контексті сучасної філософії» О. Левченка, «Духовна німота людини: психологічна складність стосунків у творчості Бергмана» І. Гриньок та «Чому я не можу вбити в собі Бога» О. Заярної.

Метою дослідження є з'ясування змісту символіки сновидіть головного героя фільму «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана на основі психоаналітичної методології З. Фрейда та семіотичної теорії К. Метца.

Для досягнення визначеної мети були поставлені наступні **завдання**:

1. Дослідити значення літературної творчості А. Стрінберга та екзистенціальної філософії С. К'єркегора в кінотворчості І. Бергмана;

2. Розглянути основи семіотичної теорії кіно К. Метца, зокрема категорії метафори, метонімії та синекдохи;

3. Розкрити особливості механізмів згущення, заміщення та вторинної обробки у психоаналізі З. Фрейда;

4. Проаналізувати роль снів та символів у фільмах «Тіні забутих предків» (1965) С. Параджанова та «Криниця для спраглих» (1965) Ю. Ілленка;

5. Виявити, як ідеї психоаналізу З. Фрейда проявляються у снах героя фільму «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана;

6. Застосувати психоаналітичний та семіотичний методи до аналізу символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана.

Об'єкт дослідження – фільм «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана.

Предмет дослідження – символіка сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана.

Методи дослідження. У кваліфікаційній роботі застосовано психоаналітичний метод Зигмунда Фрейда, спрямований на виявлення несвідомих думок та символічних образів у сновидіннях. Цей підхід дозволяє глибше зрозуміти психологічні процеси, які відбуваються у свідомості головного героя. Оскільки тема роботи охоплює класичний психоаналіз та інтерпретацію сновидінь у кіно, ми будемо спиратися на фундаментальні твори Зигмунда Фрейда, зокрема на «Тлумачення снів», яке є одним з основних джерел нашого дослідження, а також на праці «Я та Воно», «Вступ до психоаналізу» та «По той бік принципу задоволення».

Для аналізу втілення психоаналітичних концепцій у кіномистецтві ми використовуємо семіотичний метод Крістіана Метца та посилаємось на працю «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно», у якій кінофільм

розглядається як система знаків. В семіотичній теорії кіно кожен виражальний засіб у фільмі сприймається як знак, який має власне значення. Аналізуючи фільм за допомогою метафоричних і метонімічних тропів, ми можемо виявити, як візуальні елементи взаємодіють між собою, впливають на сприйняття глядача та передають сенс.

Крім того, ми залуцаємо герменевтичний метод, щоб зосередити увагу на інтерпретації прихованих значень у кінофільмі. Цей підхід дозволяє не лише розглядати окремі виражальні засоби у кіно, але й доходити висноків щодо значення подій у сюжеті, проявів психологічних рис героїв через діалоги та поведінкові особливості.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, одинадцяти підрозділів, висноків, списку літератури та додатків.

РОЗДІЛ 1

Теоретичні підходи до психоаналізу сновидінь у кіно

1.1. «Несвідоме» в теорії З. Фрейда та його відображення у кіномистецтві

Заснування психоаналізу як філософського напрямку дослідження людської психіки пов'язане з іменем віденського психолога Зигмунда Фрейда. 1895 року австрійський вчений у співавторстві з лікарем Йозефом Бройєром опублікував працю «Дослідження істерії», видання якої стало важливою подією для філософії та теорії мистецтва. У цій праці вперше була представлена концепція «несвідомого» – поняття, на яке спирається психоаналітична теорія. Сфера несвідомого охоплює явища, що залишається поза межами нашої свідомості – це вільні асоціації, фантазії та марення, витіснені бажання і спогади. Особливу увагу Фрейд приділяв і сновидінням з їхньою символікою, яка розкриває приховані смисли.

Кіно виникає одночасно з психоаналізом у відповідь на науково-технічні відкриття та філософські виклики свого часу, обумовлені підвищеним інтересом до ірраціонального начала в людині, інтуїції та волі. 28 грудня 1895 року брати Люм'єри вразили глядачів першим фільмом, надавши уявлення, який вигляд може мати візуалізація фантазій, ілюзій та сновидінь на кіноекрані. З часів зародження та становлення кіно як самостійного виду мистецтва простежується, що перегляд кіно схожий на стан сну [35]. Глядач, опинившись в кінозалі, несвідомо сприймає те, що він споглядає на екрані, як досвід, наблизений до реальності. Не усвідомлюючи повною мірою цього процесу, людина ідентифікує себе з персонажами, переживаючи разом з ними емоції та події, що розгортаються у фільмі.

Взаємодія між психоаналізом та кіно триває від початку їх заснування. Причини зацікавленості кіномистецтвом з боку психоаналітичного дискурсу

здається можливим віднайти в специфіці кіно як синтетичному виді мистецтв. Кіноекран має можливість демонструвати характери героїв фільму, їх поведінку разом з глибшими психологічними проявами у сприйнятті себе та власного оточення. Кіно є цікавим феноменом для застосування психоаналітичних концепцій не тільки через наратив, який притаманний іншим видам мистецтв, а завдяки його засобам вираження, перцептивній природі й аудіовізуальному наповненню.

Дослідниця психоаналітичної теорії кіно Ольга Брюховецька зазначає, що психоаналіз може надати відповіді на фундаментальні питання сприйняття творів кіномистецтва: «чому ми дивимося кіно? Чому ми хочемо його дивитися? Що конституює насолоду від фільму? Чому, зрештою, кіно таке популярне?» [4]. Психоаналіз допомагає зрозуміти складні психічні процеси, на перший погляд, у звичайних знаках та символах, які зустрічаються під час перегляду фільму.

Фройд розподілив психіку на «свідоме», «несвідоме» та «передсвідоме». Згідно основним постулатам психоаналізу, свідоме є лише поверхневим шаром психіки, який співіснує з глибшими рівнями психічної структури [24]. Особистісні ідеї, спогади, уявлення та бажання через конфлікт з психічною цензурою, сформованою під впливом суспільних вимог «Над-я», совісті та моралі, стають витісненими у сферу несвідомого. «Я» в психіці людини відповідає за механізм усвідомлення особистісних намірів та вражень, які надходять із зовнішнього світу. Хоча значна частина «Я», як неодноразово наголошував Фройд, залишається несвідомою і пов'язана з передсвідомим. Несвідома частина «Я», яка діє вночі, виконує функцію цензури сновидінь. Саме вона впливає на «передсвідоме» та збуджує його.

У психоаналізі Фрейда виокремлюються два види несвідомого: латентне – те, яке з часом усвідомлюється, та витіснене – повністю

приховане від свідомого. Окрім того, специфічними особливостями Фройд наділив «передсвідоме», як окрему складову психіки. Ця складова виконує роль цензури, яка вирішує, які ідеї зі сфери несвідомого можуть перейти у свідоме [23]. Як зауважила кінознавиця Барбара Крід, теоретики кіно використовують основні положення психоаналізу Фрейда: комплекс Едіпа, фантазування, нарцисичний розлад, фетишизм, табу, сексуальність, концепцію вимушеного повторення та фрейдівський метод герменевтики сновидінь для інтерпретації змісту фільму, виявлення його несвідомих тенденцій [28].

Фройд виходив із того, що несвідоме повною мірою є тотожним «Воно». Це частина психіки, де панують витіснені уявлення, нестримані інстинкти, пристрасті та потяги лібідо. Несвідомі потяги можуть бути як вищими, творчими, спрямованими на збереження, відтворення та покращення життя, так і руйнівними – потягами до смерті, які сприяють знищенню того, що нас оточує, зокрема деконструктивній поведінці людини. Фройд, дослідивши сутність первинних потягів, виявив, що нав'язливе повторення обумовлено прагненням відновити певний стан, який вже переживався людиною раніше [21].

«Несвідоме» підпорядковується принципу задоволення, насолоди, який Фройд протиставляє принципу реальності. З точки зору психоаналізу, художник відсторонюється від реальності та занурюється у світ фантазій. Проте, отримавши повноту насолоди від творчого процесу, він завжди знаходить компроміс із дійсністю [30]. Тож митець має змогу втілити у життя ті фантазії, які не дозволяють собі інші люди. Він знімає з себе напругу, сублімуючи неприборкані пристрасті у художні твори. Для художника, так само як і для глядача кіно, виявляється можливим відчутти «фантазію наяву», перетворити її на щось дозволене, приховавши заборонені джерела цієї фантазії. Таким чином, перегляд кінофільму дозволяє глядачеві вивільнити психічну напругу, отримати задоволення від переживання фантазій, які

раніше здавалися недосяжними.

Кіномитці зверталися до несвідомого, втіленого у снах, фантазіях та уяві на протязі усього розвитку кінематографу. Представники сюрреалістичного руху 1920-30-х років, які широко використовували метод автоматичного письма з метою вивільнення несвідомих фантазій, були першими, хто відзначив подібність візуальних засобів кіно до ірраціональної ілюзії, яку ми спостерігаємо уві сні. Засновник сюрреалістичного руху Андре Бретон вбачав у кіно можливість увіти в простір любові, звільнити придушені несвідомі враження [28].

Жан Гоудал 1926 року у есе «Сюрреалізм та кіно» наводить думку, що кіно, наслідуючи сюрреалістичному мистецтву, вивільненню митцями несвідомих прагнень, існує на межі свідомого та несвідомого, ірреального. На думку Гоудала, кіно вже напочатку свого існування нагадувало сновидіння задяки тому, що у німих фільмах не було тривимірності, звуку та кольору [26]. Навіть якщо сучасне кіно є кольоровим та звуковим, це лише посилює відчуття ілюзорності та фантазії, оскільки кольорові та звукові враження несвідомо впливають на психіку людини. У глядача, який опинився у темному кінозалі, загострюються сенсорні відчуття зору й слуху, тому він спостерігає сон наяву. Французький кінорежисер та письменник Жак Бруніус, розглядаючи технічні особливості зміни кадрів, помітив, що їх розташування на кіноекрані є подібним із чергуванням фрагментів сновидіння [26]. Тож кінематографічні прийоми розчинення, згасання і сповільнення кадру можна порівняти з природою сновидіння.

Камера, як важливий технічний засіб створення кіно, теж зацікавила теоретиків сюрреалістичного та авангардного кіномистецтва. Американський поет-сюрреаліст Паркер Тайлер акцентував увагу на «піротехнічній віртуозності» руху камери в порівнянні з людським оком [26]. Камера замінює людське тіло та око, вона стає провідником, який веде глядача кіно у

світ сновидінь та марень. Піонер українського авангардного та документального кіно Дзига Вертов у своїх новаторських кіномистецьких пошуках створив концепцію «кіноока», згідно з якої кінокамера перетворює реальність, дозволяє побачити те, що залишається прихованим від нашого повсякденного бачення [17].

Серед кінорежисерів-авангардистів, які зазнали впливу фрейдизму, слід згадати сюрреалістів Луїса Бунуеля, Жермен Дюлак, фотографа-дадаїста Мана Рейя, театрального реформатора і актора Антонена Арто, а також німецьких експресіоністів. Фільм «Андалузський пес» (1928) французького режисера Бунуеля, який був створений у співпраці із живописцем Сальвадором Далі, є виразником сюрреалістичного кіномистецтва. Під час написання сценарію та зйомок фільму митці, прокинувшись після нічного кошмару, намагалися описати та візуалізувати свої сновидіння, пригадуючи маревні фантазії та слідувачи вільним асоціаціям [32]. Візуальним рядом вражає сцена з хмарою, яка перетинає місяць, перш ніж кадр зміниться на великий план обличчя жінки, око якої розрізає навіпіл бритва. Венді Еверетт пропонує розглядати цей образ, як метафору мови кіно, його ілюзорності, яка стає поєднаною з правдою життя [29].

Сценарій до фільму «Мушля та священник» (1928) написав Антонен Арто. Театральний режисер прагнув без посередництва лінгвістичних форм, мовної репрезентації та використання класичної, раціональної оповідальної структури засобами кіно зрозуміло відтворити думку, що асоціювалася зі сновидінням [32]. Режисеркою фільму стала Жермен Дюлак, створивши сюрреалістичну фантасмагорію, у якій молодий священник марить про дружину генерала. Дюлак досягає оптичної ілюзії у зображальності за допомогою техніки подвійної експозиції, сповільнених кадрів. Не дивлячись на те, що Дюлак, на думку Арто, не змогла досягти повного виходу за межі свідомого, фільм залишається зразком втілення фрейдівських концепцій у кіно.

Крім вже зазначених фільмів, фрейдівські мотиви прочитуються у кінофільмі німецького експресіонізму «Кабінет доктора Калігарі» реж. Роберта Віне (1920). У кіномистецтві експресіонізму, яке формувалось під враженням від філософії психоаналізу, увага приділялась не натуралістичному зображенню природи та навколишнього світу, а внутрішнім переживанням та їх вираженню. Митці німецького експресіоністичного кіно висвітлювали несвідомі, пристрасні, темні аспекти розуму людини, відчуття страху, параноїї, одержимості або розсіяння свідомості. Філософ Річард Осборн, розмірковуючи про зв'язок між експресіонізмом та Фройдом, зупиняється на вираженні «суб'єктивності» через ракурси зйомки [36]. Візуальна насиченість, гра світло-тіні та різкі ракурси сприяють почуттю ілюзорної присутності глядача у кадрі.

1.2. Механізми роботи сновидіння у психоаналізі З. Фрейда: згущення, заміщення, вторинна обробка

Сновидіння відіграють важливу роль у психіці людини, надаючи можливість пізнати несвідомі процеси, явища та мотиви, що відображаються у свідомості. З несвідомим у сновидіннях пов'язані емоції та відчуття, які втілюються в мистецтві. Фройд, окрім того, що обґрунтував значення несвідомої складової у житті людини, запропонував теорію сновидінь, зосередившись на символіці сновидіння, цензуруванні витіснених думок та бажань, які формуються під час сну. Засновник психоаналізу виклав теорію у роботі «Тлумачення снів» (1900).

За Фройдом, передумовою сновидіння є заборонене, витіснене бажання, що здійснюється уві сні у прихованому вигляді. З огляду на це, сновидіння має явний та латентний, прихований зміст. Варто зауважити, що, згідно з Кеннетом Фірінгом, аналіз фільму передбачає два рівні [36]. Прихований зміст сприймається аудиторією інтуїтивно, задовольняючи їх несвідомі потреби.

Джерелом сновидінь є враження, отримані упродовж попереднього дня,

а також несвідомі спогади з далекого минулого, особливо з дитинства сновидця [22]. Проте лише ті спогади, які пов'язані з недавніми враженнями, можуть з'явитися у снах. Слід зазначити, що переживання, які впливають на сновидіння, зазвичай мають значення для людини, навіть якщо на перший погляд видаються безособистісними.

У процесі сновидіння проявляються несвідомі думки та уявлення, які, згідно з Фройдом, підлягають контролю з боку внутрішньої цензури або соціальних норм [22]. Думки, які не проходять цю перевірку, проходять через процес витіснення і не досягають свідомості, залишаючись на рівні «передсвідомого». Оскільки психічні процеси продовжують функціонувати під час сну, специфічні передсвідомі образи поєднуються з найзначнішими несвідомими бажаннями. Між передсвідомими та несвідомими уявленнями, які виникають під час сну, існують певні зв'язки. Несвідомі уявлення починають впливати на «передсвідоме», передаючи свою психічну енергію, що дозволяє утримувати витіснені змісти в цій сфері та використовувати їх для формування сновидінь. Таким чином, передсвідомі уявлення отримують підтримку з боку «несвідомого», що посилює їх під час сну.

Сновидіння має на меті поєднати його окремі джерела в одне ціле, слідуючи логіці процесів сновидіння. Оскільки сновидіння схильне приховувати й заміщувати свій зміст, психоаналітик доходить висновку, що символізація обумовлюється роботою несвідомих психічних механізмів. Саме психічна цензура, «Над-я» та «передсвідоме», що зазнає впливів свідомої частини «Я» разом з потягами «несвідомого», сприяють витісненню та сповторенню бажання у сновидінні. Серед головних механізмів сновидіння Фройд виокремив згущення, заміщення та вторинну обробку.

Кожна частина сновидіння може слугувати початком для пошуку її прихованих значень, думок, що зазвичай досягається шляхом асоціацій. Може здаватися, що частини сновидіння змістовно віддалені одне від одного, тому їх поєднання виглядає достатньо непослідовним. Це відбувається

завдяки механізму згущення, який об'єднує кілька розрізнених, відмінних думок та уявлень в єдиний образ [31]. Як приклад, сновидіння представляє образ людини, зовнішній вигляд якої запозичує зовнішні риси інших людей. Згущення у такому випадку не є випадковим з тієї причини, що колективний образ сполучає риси тих осіб, які є важливими для того, хто бачить сновидіння. Отже, інтерпретувати можна не лише ставлення до цих осіб, але й різні деталі, такі як їхній одяг чи колір очей, які також відображаються в сновидінні.

Іншим процесом, який покликаний цензурувати смисли сновидіння, є заміщення. Його сутність полягає в тому, що найсуттєвіше, значне у сновидінні поступається місцем менш важливим за своїм змістом образам [31]. Механізм заміщення виносить на перший план думки, які насправді не становлять вичерпного значення для змісту сновидіння. Водночас те, що залишається на периферії сновидіння, являє собою малий фрагмент, але саме він приводить до найголовнішого у сновидінні.

На формування сновидіння впливають залишки зорових образів, слова та пережиті людиною важливі події [22]. Якщо відособлено розглядати думки, що складають сновидіння, вони, як вже було з'ясовано, позбавлені логічного зв'язку. Тому, щоб сновидіння почало виглядати цілісним, психічний процес впорядковує частини сприймання, асоціативно встановлюючи між ними спорідненість через зближення у часі та просторі. Таке зведення різних уявлень до єдиного поняття, одночасної ситуації у сновидінні Фройд назвав вторинною обробкою.

Внаслідок вторинної обробки образи сновидіння, які опиняються поряд, мають схожі приховані думки. Особливістю послідовності сновидіння стає заміна його початку наслідком, в той час як кінець сновидіння відповідає причині [31]. Думка, що перетворюється з одного образу на інший, виражає причину та наслідок. Необхідним для здійснення механізму вторинної

обробки є подібність і спільність вражень сновидіння. Співвідношення спільних думок у сновидінні зумовлює роботу згущення й поєднує думки в ціле на основі узгодженості. Протиставлення уявлень у сновидінні, їх певне заперечення виражається у тому, що одне уявлення замінюється його протилежністю.

Символи у сновидінні походять з несвідомих думок, які набувають метафоричного вираження. Фройд наголошує на тому, що тлумачення багатьом символам можна віднайти, звернувшись до міфічних образів, казок, фольклорних джерел, народних прислів'їв, звичаїв та пісень. Символіка сновидіння співпадає з культурними уявленнями, які відображаються в психіці у вигляді коду [23]. Зокрема, вода символізує народження, початок життя або очищення. Врятування з води може проявляти батьківське, дбайливе ставлення до потопаючого. Помирання символізують зображення далекої подорожі, від'їзду тощо. Образ людини, з її невичерпною та різносторонньою природою символізує будинок.

В зв'язку з тим, що згідно фройдівської теорії, сновидіння є здійсненням витісненого несвідомого бажання, значна частина символів припадає на інтимне життя людини. Фройд відносить до чоловічих символів схожі за формою гострокінцеві предмети, такі як ключі, кинжалі, парасольки, фонтани, а також повітряні кулі та літаки. Жіночими символами, наприклад, окреслено двері, ворота, равлики та раковини.

1.3. Семіотична теорія К. Метца: кінофільм як знакова система

Філософи та теоретики кіно протягом тривалого часу замислювалися над тим, якою є мова кіно. Ці філософські дослідження дозволили порівняти кінематограф із лінгвістичною знаковою системою, текстом або кодом, що містить приховані значення, які можуть бути прочитані глядачем. Як відомо, знаки вивчає семіотика. Важливо зазначити, що семіотична теорія кіно має спільні об'єкти дослідження з психоаналізом, зокрема, поняття

«несвідоме» у фільмі, його значення та конотації, а також слугує основою для розвитку структуралізму та постструктуралізму в філософії. Розвиток кіносеміотики припав на 50-70 рр. ХХ ст.

Одним з найвідоміших семіотиків та кінознавців, які розглядали кіно з психоаналітичної перспективи, був Крістіан Метц. Французький кіносеміотик спирався на класичні психоаналітичні концепції Зигмунда Фрейда, структурний психоаналіз Жака Лакана та лінгвістику Романа Якобсона. Свою систему поглядів Метц виклав у праці «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно» (1975).

Фердинан де Сосюр, якого вважають основоположником структуралізму, висловив ідею, що знак складається з двох складових: означаючого та означуваного. Означаюче – це матеріальна форма знака, його образ, а означуване – його значення [20]. Означуване виникає внаслідок співвідношення з іншими знаками в загальній структурі мови. Літературознавець Пітер Баррі підкреслив, що «визначення кожного слова залежить від його зв'язків з іншими «прилеглими» словами. Приміром, точне значення слова «хата» залежить від його позиції в «парадигматичному ряду», тобто в ряду споріднених за функцією та значенням слів, кожне з яких у даному реченні можна замінити іншим» [1]. Це положення є важливим для розуміння семіотичної теорії Крістіана Метца, оскільки психоаналіз кіно дозволяє знаходити значення у таких елементах як мізансцени, розташування предметів у кадрі, темп монтажної техніки, або інших візуальних і звукових складових фільму.

Як зауважила Оксана Мусієнко, «Метц прагне зосередитись на структурно-психоаналітичному розгляді трьох структур, а саме сценарію – як означуваного, текстової системи фільму – як означаючого і кіноозначаючого» [16]. Відповідно, психоаналіз фільму складається із індивідуальної позиції режисера, сценарію, а також художніх рішень і засобів, які використовуються у фільмі.

Поверхневий рівень теоретик визначив «нозографічним». Цей рівень передбачає, що замість знаків, присутніх у кінофільмі, розглядається біографія митця, риси його особистості, які переносяться на провідні теми його кінотворів, характер персонажів. Також можна дивитися і на те, як він працює з камерою, монтажем тощо. На наш погляд, даний підхід є суб'єктивним, тому що кожен з нас у цьому відношенні не виходить за межі власного сприйняття. Намагаючись прочитати особистість іншого, ми здійснимо це на основі свого досвіду та уявлення.

Психоаналітичне дослідження сценарію у Метца виявляється значно ширшим, аніж прочитання текстової форми, за якою створюється фільм. Сценарій постає, як означаване фільму, що наперед визначає структуру його означаючого. До сценарію належать частини, які потрапляють у сюжет, зокрема персонажі, пейзаж, характерні особливості історичної епохи. Психоаналіз сценарію стосується насамперед тематики кінофільму, його зовнішнього вигляду. Як зазначає Метц, початкове завдання полягає в тому, щоб перетворити означаюче сценарію на означаване кінофільму, віднайшовши неочевидні значення [34].

Під текстовою системою фільму розуміються знакові структури, що передають приховані смисли через різноманітні засоби вираження. Таким чином, текстом фільму можуть бути «наїзд та відїзд камери», «ваза з розами» чи «відсторонений погляд героїні» [34]. Вчений зазначає, що форма фільму нерозривно пов'язана зі змістами, закладеними у ньому. Кінематографічними означаючими також можна вважати жести героїв, діалоги з конотативними значеннями. Особливо важливим є те, як несвідомий образ, запропонований глядачеві, дозволяє йому ідентифікувати себе з персонажем [3]. До текстової системи фільму також належить простір у кадрі, освітлення, колір та інші візуальні елементи, які разом формують цілісний образ. Метц висуває думку про те, що у фільмі існує не одна, а кілька текстових систем. Ця множиність текстових систем для різноманітних інтерпретацій і значень.

Для нашого дослідження важливими є категорії метафори та метонімії, які Метц застосовує для інтерпретації знаків у фільмі. Теоретик запозичує ці категорії зі структурного психоаналізу Жака Лакана, який ототожнював метафору з механізмом згущення, а метонімію – з механізмом заміщення. Кожен з цих лексичних тропів, що походить з лінгвістики, є засобом створення несвідомих образів. Дихотомія «метафора-метонімія», наголошує дослідник, спричиняється тим, що одна категорія ніколи не стає повністю відокремленою від іншої. У кіно, як можна побачити, вони перетікають одна в одну. Так само несвідомий процес згущення, вважає Метц, являє собою переплетіння заміщень і спричиняє його.

Метафора, переносне значення виникає на основі схожості одного предмета з іншим: «очі сині, як море». На відміну від метафори, метонімія спирається на асоціативні зв'язки між предметами. Вона встановлює спорідненість і надає значення через близькість чи контекст. Метонімія виявляється у тому, що один предмет пов'язується з іншим, має певні спільні ознаки та риси. Як приклад можна навести метонімію з «Енеїди» Вергілія: «Оповиті у пільму глибоку, йшли у самотній ночі крізь пільму вони» [6]. У цьому випадку якості «ніч» і «пільма» через метонімію зміщуються на головних героїв поеми [34]. У фільмі метонімія надає можливість створювати образи, за допомогою яких можна зіставляти різні кадри та звуки на основі їхнього часового або просторового зв'язку.

Коли розглядається «частина» замість «цілого», або «ціле» замість «частини», ми маємо справу з принципом синекдохи. Як приклад, слово «парус» може вживатись для позначення слова «корабель». Метц, посилаючись на спадщину лінгвіста Якобсона, зазначає, що синекдоха часто порівнюється із метонімією, що підтверджує залежність однієї категорії від іншої [34]. Прикладом синекдохи у кінематографі є мізансцени або детальні плани, де одна частина навмисно приховується від глядача, в той час як інша стає знаковою або символічною.

Перетворення метафори на метонімію можна спостерігати на прикладі

фільмів з персонажами актора Джорджа Рефта, який здобув популярність у кримінальних мелодрамах: «...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)» [16]. Можемо переконатися в тому, що, на перший погляд, незначний знак у фільмі складається із складної структури та поєднує в собі декілька значень.

Метц наводить приклад з американського фільму «Громадянин Кейн» Орсона Велса (1941). Він аналізує епізод, у якому героїня на ім'я Сюзен втікає із замку «Ксанаду». Подія розпочинається з напливу у кадрі, який пізніше замінює показаний великим планом птах, що пронизливо кричить та злітає з веранди, надаючи можливість побачити Сюзен. Після цього героїня, проходячи повз веранду, залишає замок. Побачене можна розуміти, як метафору, прочитати у цьому відомий вислів «пташка випурхнула». Сюзен довгий час була вимушена страждати від свого чоловіка Кейна, але нарешті, як та пташка, стала вільною. Підлягає прочитанню навіть крик, який видає птах. Він сприймається, як висміювання чоловіка, що впав у безумство. Через змінюваність кадрів у глядача з'являються численні асоціації, шляхом яких метафора утворює згущення.

Висновки до 1 розділу

Психоаналіз значно вплинув на розвиток кіномистецтва, надавши митцям можливість глибше досліджувати психічні явища в поведінці персонажів. Теоретики кіно та кінорежисери, зокрема основоположник сюрреалізму Андре Бретон, а також письменники Жан Гоудал і Жак Бруніус, прирівнювали перегляд кіно до сновидінь. Цей вплив досягається через використання кінематографічних засобів, таких як згасання, сповільнення та подвійна експозиція, які перетворюють кінематографічні засоби на механізми, подібні до заміщення та згущення образів у сновидіннях.

Вплив психоаналізу особливо простежується у творчості кіномитців-

сюрреалістів, таких як Луїс Бунюель, Сальвадор Далі та Жермен Дюлак, які прагнули звільнити свою свідомість від раціональності шляхом автоматичного письма та вираження своїх фантазій і сновидінь. Німецькі експресіоністи, зокрема Роберт Віне та Фрідріх Марнау, зверталися до психоаналізу, досліджуючи пограничні стани та страхи людини, розкривали її внутрішній досвід та переживання.

Згідно з теорією Фрейда, сновидіння є прихованим здійсненням несвідомих бажань, що підлягають обробці психічною цензурою. Вона забезпечує спотворення сновидіння через несвідомі механізми, такі як згущення, заміщення та вторинна обробка. Згущення полягає в тому, що різноманітні думки об'єднуються в один образ. Заміщення переносить увагу з більш значущого образу на менш важливі. Вторинна обробка сприяє зіставленню деталей сновидіння одне з одним, що допомагає створити враження послідовності.

Крістіан Метц запропонував використовувати семіотичний підхід для аналізу кіно та розглядати фільм як текстову систему. Різні елементи фільму, такі як мізансцени, простір у кадрі, освітлення та рух камери являють собою знаки. Метафора виявляє себе, коли один образ є схожим на інший, в той час як метонімія виникає у випадках, коли образи або кадри пов'язані за часом чи простором. Категорія синекдохи проявляється у кіно, коли показано ціле замість частини або навпаки – частина замість цілого.

РОЗДІЛ 2

Психологічно-філософський кіносвіт І. Бергмана

2.1. Мистецька філософія кінотворчості І. Бергмана

Інгмар Бергман розпочав свій творчий шлях у театрі, а згодом почав знімати фільми. Протягом своєї творчості він черпав натхнення з двох джерел – театру і кіно. Сам режисер описував театр як «законну дружину», а кіно – як «примхливу коханку». Як зазначив шведський кінознавець Руне Вальденкранц, Бергман був художником, який повною мірою відчув та виразив «відчай і спрагу ніжності у повоєнній молоді» [11]. Герої його творів – це відчужені суспільством пересічні люди, які перебувають у пошуках сенсу свого існування та жадають побачити себе справжніми: «їхні реакції різкі, їхня поведінка безкомпромісна. Ідеалізм молодості, жадібні пошуки віри надихають їх і підточують водночас» [11].

Творчість Бергмана відрізняє широкий простір для можливих інтерпретацій, тлумачень та надзвичайно глибоким розумінням психології людських вчинків. Можна переконатись у тому, що релігійне підґрунття картин митця, той суд, який він здійснює над своїми героями, близький кожній людині. Кожен з нас задається питаннями про сенс життя, як лицар Атоніус Блок у «Сьомій печатці» (1957), або ж повертається до значущих подій у житті спільно з Ісаком Боргом – головним героєм картини «Сунічна галявина» (1957). Бергман порушує проблему відношення людини до вічного, особистісних стосунків із Богом та висвітлює духовний вимір життя людини. Проблема страху у роботах режисера – це не лише страх перед змінами, які переживає щасливе, благополучне сіспільство, а насамперед страх перед загрозами для усього людства.

Часом герої Бергмана залишаються поза соціальними та політичними подіями у житті людини. Це пояснюється соціокультурними обставинами, зокрема нейтралітетом Швеції під час Другої світової війни. В ті часи традиційне християнство із загальнолюдськими моральними заповідями слабшає, хоча почасти зберігаються протестанські правила. Можливо, втрата

соціальної єдності вплинула на творчість Бергмана. Передчуття світової кризи, спустошлевих змін дійсно відчувається у кінострічках Бергмана. Інколи його фільми песимістичні, у них показано розклад людства у цілому, підсилюється самотність. Але, на думку митця, набагато важливою є позиція окремої людини, її ставлення до навколишнього світу, адже будь-які зміни починаються із кожного з нас.

Бергман знаходився у руслі індивідуалістичної філософської традиції, яка бере початок з данського мислителя Серена К'єркегора. Олександра Заярна підтримує цю ідею, підкреслюючи, що кіномистецтво Бергмана можна вважати цілісною філософською системою, яка протистоїть поглядам Гегеля: «впорядкованому ідеальному світові закономірностей, логічному і «стерильному» життю як чіткій схемі протиставляється твердження, що «все життя - безглуздий жах, не можна жити перед лицем смерті, усвідомлюючи, що все в цьому світі - ніщо» [10]. Останнє відсилає нас до слів головного героя драми «Сьома печатка». Своім світоглядом Бергман зближується із визначними діячами, які жили на зламі двох епох – Августом Стрінбергом та Фрідріхом Ніцше.

У 40-і рр. ХХ ст. впливу набув філософський напрямок екзистенціалізму, до якого належали мислителі Альбер Камю, Жан-Поль Сартр та письменник Франц Кафка. Людина вже не розглядається відносно її залежності від класу, соціальної ролі або обставин життя. Тепер вона, за слушним визначенням Йорна Доннера – абстрактний Сізіф, приречене «Людство» [37]. У фільмах Бергмана ми спостерігаємо, як люди з різною освіченістю, вихованням, приналежності до різних прошарків населення зустрічаються зі схожими екзистенційними викликами. Вони також стають частиною різностороннього, непізнаваного та вічного поняття «Людина». Самотній Сізіф став героєм і для самого Бергмана.

Проблема «відчуження» – чи не одна з провідних у творчості Бергмана. Майже кожен герой проходить через цей етап. У фільмах митця є недосяжний ідеал, до якого відчайдушно прагнуть його персонажі. Як

помічає Інетта Гриньок, відчуження у режисера має різносторонні виміри: особисто-інтимний або сімейний, та загальний, надлюдський, мистецький [7]. Втім, соціальна проблематика, до якої звертається Бергман, не є вичерпним відображенням стосунків режисера з людьми. Бергман розкриває світ людини з її страхами, надією, вірою, життєрадісністю, егоїзмом, глупотою та мудрістю, добром та злом, самовідданністю та любов'ю.

Камерна кінодрама «Осіння соната» (1978) висвітлює складність міжлюдських стосунків – матері та доньки. Бергман підказує нам, що переживання труднощів у саморозумінні призводить до неможливості людини віднайти тепло та любов всередині і, як наслідок, подарувати її рідним людям. Донька Єва переконує себе у тому, що людина - це цілий Всесвіт, який втілює у собі Бога. Вона згадує про Ісуса, який подарував людям любов. Драма завершується перемогою любові над непорозуміннями, які виникали у родині.

Єва пише матері Шарлоті листа. Вона переповнена віри у те, що ніколи не пізно нічого змінити. Донька готова піти на жертви заради любові. Бергман у своїх фільмах доходить висновку, що самотність, відсторонення людини від світу є явищем, яке людина може подолати. Часто в житті людини прозріння приходить із запізненням, але слід завжди пам'ятати, що воно не є остаточним і розвиток людини необмежений. Для Бергмана немає принципового значення існує Бог чи ні, проте набагато важливіше продовжувати його пошуки у своїй душі.

Питання, які ставлять собі герої картин Бергмана, переважно моральні. Економічні та політичні передумови також присутні, проте потребують критичного прочитання. Не дивлячись на це, Бергман став одним з найбільш важливих виразників епохи. Його епоха відзначалась протестом проти сутності влади, іншим поглядом на абсолютні цінності, вона була переповнена сумнівами щодо вичерпності можливостей пізнання людини. Наприклад, фільм «Причастя» (1963) є драматургічним втіленням небезпеки ядерної зброї. Режисер, з одного боку, приміряється зі суспільством, а з

іншого боку - піддає поведінку людини критиці та сумніву. Дуалізм двох тематичних проблем простежується у двох фільмах – «Вечір блазнів» (1953) та «Усмішки літньої ночі» (1955).

«Причастя» разом із фільмами «Як у дзеркалі» (1961) та «Мовчання» (1962) належить до «трилогії віри», у якій Бергман розглядає релігійні теми. Головний герой стрічки «Причастя» – пастор Тумас Еріксон. До нього на причастя приходять Юнас Перссон, який прочитав у газеті статтю про виготовлення бомби у Китаї. Це змусило чоловіка розчаруватися у житті та призвело до втрати віри. Тумас у відповідь на зізнання Юнаса відповідає, що попри небезпеку потрібно не втрачати надії, вірити в Бога. Навіть якщо здається, що загроза ближче, аніж Бог - життя продовжується. На запитання «Навіщо треба жити?» Юнас відповіді не дочекався. Бог остаточно замовчав.

Нам стає зрозумілим справжнє ставлення пастора до Бога. Насправді Тумас відчуває себе покинутим Богом, він зневірюється у релігії. Пастор пригадує, як на власні очі побачив несправедливість та жорстокість світу в Іспанії під час громадянської війни. Насилля, свідком якого він був, ставало протилежним його вірі. Зрештою Еріксон радить чоловікові шукати сенс у житті, заперечуючи існування Бога, адже зло, яке походить від людей, не потребує пояснень: «Як-що Бог не існує — яке це все має значення?» [13]. Врешті герой визнає, що став священником, тому що на цьому наполягали у його родині.

Фільм «Сьома печатка» (1957) став вираженням складних психологічних стосунків зі світом символів, за допомогою яких, зазначає Олена Левченко, «формувався нове бачення життя і нове самовідчуття людини у зміненому неї світі, коли людина, втрапивши Бога, втрапивши опору та захист, а разом з цим і цілісність всесвіту, коли відчула тенета повсякденності настільки, що центр трагізму життя опинився в особистому світі індивіда, який не хоче відчувати себе підпорядкованим законам, що регулюють світ незалежно від його розуму» [12]. Науковий прогрес XIX ст. замість того щоб звільнити людину, навпаки загострили вічні запитання до

світу та життя.

«Сьома печатка» є важливим для розуміння головних ідей творчості Бергмана. Теми, які митець розглядає у драмі, визначають його творчість. У цьому контексті варто порівняти цей фільм з останньою стрічкою режисера «Фанні та Олександр» (1982). У «Сьомій печатці» хрестоносець Блок, який шукав істину життя та Бога, зустрічає сім'ю мандруючих акторів із маленьким сином Мікаелем. На перший погляд, він дійшов істини, ставши захисником сім'ї та поглянувши на невинного Мікаеля. Але коли герой тільки примирився із собою, сім'я забирає Мікаела та тікає від смерті, яка переслідує лицаря. Натомість героїня стрічки «Фанні та Олександр», мати, разом з дітьми тікатиме від благородного пастора до світу акторів. Бергман вважає, що актор здатен творити та проживати різні образи, історії та життя. Митець переконує нас у тому, що ця здатність - це ніцшеанська воля до життя, яка перемагає волю до смерті в образі лицаря.

2.2. Вплив драматургії А. Стрінберга на творчість І. Бергмана

Шведський письменник та драматург Август Стрінберг, за визнанням Бергмана, справив на митця чималий вплив. В театрі Бергман ставив його п'єси, серед яких «Гра марень», «Дорога в Дамаск» та «Танок смерті». Проте стрінберзькими мотивами наскрізь просякнута і кінотворчість Бергмана. Для протестантської культури, до якої належали Стрінберг та Бергман, важливою є тема спокути. Цій проблемі присвячена п'єса «Соната привидів». Творчість двох митців не оминає й особливе бачення смерті, яку Бергман втілює у фільмі «Сьома печатка». Бергман та Стрінберг розглядають смерть у її єдності із життям, вона стає для митців формою буття. Саме через це Стрінберг не уявляв свій Інтимний театр без картини «Острів мертвих» швейцарського живописця Арнольда Бекліна.

Спільним для Бергмана та Стрінберга є схильність до автобіографічності, яку можна вважати рисою багатьох видатних письменників та художників. Бергман зізнавався, що черпав ідеї зі свого життя, стосунків у родині тощо. Для Стрінберга драматургія - це його життя.

Більшість загадкових легенд, складених про Стрінберга, насправді були народжені його уявою. Теж саме можна помітити, розглядаючи численні фотопортрети письменника. Автобіографічність Бергмана та Стрінберга сприяла тому, що обидва митця прагнули до естетичного відтворення їхньої екзистенції. Вони досягали цього зображення за посередництвом авторської фотографії, що закарбовує митця у часі й власної автобіографії.

Фільми Бергмана – своєрідна театральна драматургія, яка була створена через кіноапарат. Слід пам'ятати, що Стрінберг захоплювався мистецтвом фотографії, створюючи автопортрети у дзеркальному відображенні. Схоже ставлення до життя та творчості ми спостерігаємо й у Бергмана. Стрінберг, так само як і Бергман, у своїх героях зображав себе, своїх двійників. У п'єсі «Дорога в Дамаск», яку любив ставити Бергман, незнайомиць є образом письменника. Бергман зображає себе у своїх фільмах, зокрема образом режисера є Ісак Борг у фільмі «Сунична галявина». Довгий час Бергман довіряв виконання ролі свого альтер-его актору Максу фон Сюдову, але у пізній період творчості двійником Бергмана стає Ерлан Йозефсон. Бергман потребує актора, якого він перетворює на інтимне, справжнє «Я», аніж власне.

Часом Бергман показує своє альтер-его у жіночих образах, позаяк однієї жінки для нього буває замало і для гармонійного поєднання у ціле потрібно дві жінки. Цей прийом також є даниною поваги Стрінбергу. У п'єсі «Хто сильніше» головні ролі виконують дві жінки – одна з них розмовляє, але жінка інша мовчить. Жінка, яка розмовляє, розлучається зі своїм чоловіком. Він залишив її та став коханим жінки, що мовчить. Жінка, яка розмовляє, виражає свої душевні почуття словами, проте її суперниця продовжує зберігати мовчання. Психологічна драма розгортається у фільмі Бергмана «Персона» (1966). Замість акторки Елізабет Фоглер розмовляє її медсестра Альма, однак справжня екзистенційна криза обумовлена тим, що ми стаємо свідками розколу однієї особистості. Індивідуальна частина людського «Я» замовкає, відсторонюючись від суспільної жорстокості, яка стоїть на

протизазі пошукам окремої людини.

Літературна творчість Стрінберга надихнула Бергмана на створення фільму «Сцени подружнього життя» (1974). Картина присвячена складності знаходження порозуміння між чоловіком і жінкою, які завжди потребують один одного. Бергман отримав від Стрінберга не лише філософські ідеї, настрої та мотиви, притаманні його фільмам, але й використав схожий засіб побудови художньої форми. Для драматургії Стрінберга характерний лейтмотив, що зустрічається та повторюється як в одній, так і в кількох п'єсах. Можна навести приклади скульптури дружини господаря в «Сонаті привидів», або кухарки-вампіра, що пристуня в п'єсі «Сповідь божевільного» та в інших творах. Бергман використовував цей засіб у своїх фільмах - батько у «Фанні та Олександр» (1982) та гра в шахи зі смертю в «Сьомій печатці». Смерть – чи не найголовніший лейтмотив творчості Бергмана. З її образу починаються фільми «Фанні та Олександр» і «Сьома печатка».

2.3. Екзистенціальна філософія С. К'єркегора у фільмах І. Бергмана

Філософським джерелом кінотворчості Бергмана став релігійний екзистенціалізм данця Серена К'єркегора. Шведський режисер звертався до проблем, які поставали у філософії данського мислителя. Хоча герої Бергмана були відчужені від суспільства і залишались на самоті перед людством, долали насамперед труднощі, які надходили не ззовні, а зсередини, митець завжди вважав, що людина здатна перемогти самотність. Покликання Бергмана стати інтерпретатором поглядів К'єркегора, окрім спільності у світоглядних спрямуваннях, зумовлювалось основами філософування данця. К'єркегор розділив існування людини на три стадії: естетичну, етичну та релігійну. Перехід з одного виміру до іншого відбувається шляхом внутрішнього вибору, під час якого людина ставить питання про сенс життя. Кожна з трьох стадій к'єркегорівської екзистенції була розглянута Бергманом.

Естетична стадія існування людини пов'язується з незрілістю поглядів, чуттєвістю, потребою в отриманні насолоди, задоволенням власних бажань,

поміж іншими сексуальних. К'єркегор прирівнює естетичне до еротичного, втіленням якого, за данським філософом, є спокусник Дон Жуан. Його образ переходить з музичного мистецтва у філософію. Ця стадія змінюється на етичну, яка вирізняється тим, що людина починає усвідомлювати власні вчинки, доходить розуміння свободи вибору та стає відповідальною за своє життя. Етична стадія представлена міфічним володарем Мікен – царем Агамемноном, який залежить від обставин та свого призначення.

Остання стадія – релігійна. За К'єркегором, людина, досягнувши релігійності, відкривається вірі та входить у особисті стосунки з Богом, які здаються іншим абсурдом, але для неї – це є істина. Той, хто дійшов цієї стадії, стає для К'єркегора «лицарем віри» – біблійним Авраамом, який пройшов випробування вірою і був готовий віддати за неї найцінніше. К'єркегор вважав, що істинними є тільки дві стадії існування - етична та релігійна. Як зазначає Лариса Мандрищук, ці стадії визначають існування людини як особистості, що відокремлюється від інших людей й шукає сенс свого життя через власний життєвий шлях [14].

Естетична стадія має три «типи» або образи, які може переживати людина: Іоан Спокусник як втілення чуттєвості, доктор Фауст – герой, який уособлює скептичне ставлення до світу та розчарування, а також останній тип естетичної стадії – Агасфер. Ця людина є приреченою на нескінченні блукання, безпорадність і безнадію: «будь-яке естетичне життерозуміння є відчай, і кожний, хто існує, естетично знаходиться у відчаї, знає він про це чи ні» [9]. Бергман протягом своєї творчості звертався до естетичних типів, осмислюючи філософію К'єркегора.

Героями Бергмана стають нещасні та знедолені люди, які залежать від думки суспільства. Зазвичай – це люди, які мають відношення до мистецтва. Серед них зустрічаються професійні митці, зокрема герої фільмів «Персона», «Час вовка» і «Осінь соната». Але ж Бергман не відокремлює професійних художників від мандруючих співаків у фільмах «Вечір блазнів» та «Обличчя». Митець наголошує, що пройти шлях від пристрасного та

еротичного начала до пограничного відчаю здатна творча, мистецьки обдарована особистість. У духовних та релігійних пошуках перебувають мандрівники, комедіанти та фокусники. Героїв-мандрівників можна вважати альтер-его митця, яке залишається наодинці із ворожим світом.

Агасфер, третій тип естетичної стадії К'еркегора, був переконливо відтворений у фільмі «Персона». Головна героїня є втіленням нездоланного відчаю, який виражається через мовчання та ізолюваність від зовнішнього світу. Слово «персона» з латинської мови перекладається як «маска», «обличчя» та «особистість» та означає персонажа античної трагедії: «при створенні образу «персони» актор набував певних рис і властивостей свого персонажа і таким чином, сформований новий «образ» починав впливати на особистість в реальному житті, виявляючи нові грані «Я» [8]. За Юнгом, персона – це соціальна роль та образ, який людина примірює на себе з метою пристосування до суспільства та приховання своїх справжніх рис характеру.

Бергман замислювався над тим, до чого призводить спроба обмінятися масками, і несподівано одягти одну маску на два обличчя. Тема відірваності від суспільства продовжується у фільмі «Час вовка». Ми можемо побачити, як митець заглиблюється в себе і відсторонюється від усіх інших, що стає для нього початком божевілля. Час вовка настає між темною ніччю та сходом сонця, коли помирають люди, а хтось інший міцно спить та його кошмари стають реальними. К'еркегор стверджував, що етично-релігійна стадія ніколи не є відокремленою від страждання людини.

Бергман, погоджуючись із твердженням данського філософа та розглядаючи його у своїх фільмах, приділяє увагу осмисленню моральних категорій: добро і зло, сенс життя і смерть. Намагання осмислити поняття стало поштовхом для створення одного з найзначніших фільмів Бергмана - «Сьома печатка» (1957). Трилогія віри: «Як у дзеркалі», «Причастя», «Мовчання» висвітлює проблему сліпої віри, яка змушує людину змиритися з існуючим злом і бездіяльно чекати на чудо.

2.4. Сни та видіння у кіно С. Параджанова та Ю. Ілленка

У кінці 1960-х років, коли Бергман працював над фільмами «Сьома печатка» та «Сунична галявина», в Україні розцвітала школа українського поетичного кіно. Поетичний напрям був натхненний українською поезією, народною творчістю, фольклором, образотворчим мистецтвом та театральною традицією. Українська культура в цей період відзначалася хвилею національного вираження, що зумовило розвиток молоді української поезії. Становлення переживають й незалежні гуртки письменників, художників і композиторів. Одним із проявів нової хвилі української культури стала літературно-мистецька течія, відома як шістдесятництво [18].

Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», створений за мотивами однойменної повісті Михайла Коцюбинського, поклав початок українському поетичному кіно. Кінофільм став визначним явищем через відтворення автентичності української культури. Над створенням кінокартини працювала плеяда молодих українських митців, серед яких слід згадати оператора Юрія Ілленко та композитора Мирослава Скорика. Твір, який розкриває тему любові Івана і Марічки, страждань Івана після втрати коханої, став джерелом натхнення для митця [11].

У фільмі відтворено життя горців, культурні особливості гуцульського народу, зовнішній вигляд селян, побутове оздоблення осель та спосіб життя гуцулів – від випасання тварин до весільних та похоронних ритуалів, молитов та співів. Візуальна мова оператора Ілленко дозволяє глядачеві побачити світ очима персонажів, відчувати їхні почуття та насолодитися багатством колористичних рішень.

Особливе місце у кінофільмі посідають потойбічне та магічне начала. Митці українського поетичного кіно, зокрема Параджанов, широко зверталися до метафоричної, символічної мови та іносказань. Впродовж усього фільму глядач разом із головними героями відчуває, що всі події наче визначені наперед вищою потойбічною силою. Можливо, саме цією силою є Природа: ліс забирає життя Іванового брата і Марічки, а згодом манить й

Івана. Межа між дійсністю і сновидіннями стирається у мареннях Івана. Під час видінь він зустрічається з привидами Марічки. Перша зустріч трапляється на Різдво, коли Марічка з'являється у вікні на мить. Друга зустріч стає невідворотною для Івана – привид кличе його у ліс, де Іван і помирає.

Іншим засобом вираження містичного начала у фільмі слугують звуки та музика. Стукіт невидимої сокири ніби стає передвісником смерті, стверджує присутність чогось іншого, що ми не в змозі побачити. Коли Іван наздоганяє Марію у лісі, він чує невидимий голос, який насправді є піснею, яку Марічка співала у дитинстві. Марення Івана повертають Івана у минуле, до його втраченого кохання. Пісня є містичним, ірраціональним спогадом Івана, який долинає з часів їхньої з Марічкою юності. Схоже повернення до минулого шляхом споглядання сновидінь та марень можна побачити у фільмі «Сунична галявина». Сни Ісака, як і видіння Івана, встановлюють зв'язок між значущими подіями минулого та теперішнім.

Навколо снів, символічних видінь та спогадів побудована кіноповість Юрія Ілленка «Криниця для спраглих», створена за сценарієм Івана Драча. У цій історії оповідається про сімдесятирічного селянина Левка Сердюка, який піклується за криницею, що забезпечує водою односельців. Кінофільм наповнений символами й метафорами, серед яких особливе місце посідають образи криниці та порожнього столу, до якого ведуть дванадцять стежин. Стіл символічно втілює рід Левка, а дванадцять стежин – його дванадцятьох синів, немов дванадцять апостолів, що розійшлися, залишивши батька на самоті. Інші стежки, що ведуть до джерела, належать односельцям Левка: хтось витирає їх босими ногами, інші взагалі забули про джерело, тож їх стежини заросли травою.

Одним із художніх засобів у фільмі є світло у чорно-білому зображенні та особливості звукового супроводу [3]. Інколи світло стає надто виразним, що створює враження ілюзорності та невловимості. Стає майже неможливим відокремити марення Левка від реальних подій. Повсякчас героя супроводжують звуки невидимих дитячих голосів, що кричать у колодязь,

водночас ми бачимо їх зображення на стінах будинку Левка. Також час від часу линають звуки рубання дров, копит тощо. Не менш промовистою особливістю є те, що персонажі зберігають мовчання. Важливий сенс має великий план обличчя Левка, який, прагнучи зберегти колодязь і пам'ять про минуле, промовляє більше, ніж будь-які слова.

У своїх снах Левко зустрічається з померлою дружиною Параскою. Немов Іван у «Тінях забутих предків», він повертається до того, що назавжди залишиться його глибоким і значущим спогадом. Однак уві сні Параска вже не постає вічно молодю. Яблука, які символізували молодість, не здатні допомогти їй зберегти юність – вони радше стають символами безсмертя, адже Параска завжди поруч із Левком і навідує його у снах. Найбільше Сердюка хвилює те, що його дружина забере воду з криниці з собою. Хоча його продовжують кликати, він обирає жити заради своїх дітей.

Символом дерева життя та родоводу Левка є яблуня. Її гілки символізують дітей, а коріння і стовбур – батьків. Особливо значущою є символіка яблук, які уособлюють кохання, родючість, молодість і рідну землю. У завершальній сцені кіноповісті Левко забирає з собою дерево, вирване з корінням. З дерева на пісок падають яблука, які Соломія, донька Левка, хоче підняти, але розсипає на землю. Соломія, очікуючи на дитину, символізує надію на відродження та початок нового роду. Однак діти Левка, подібно до яблук, залишаються розкиданими по всьому світу, забуваючи свій рідний дім і коріння.

Висновки до 2 розділу

Філософський кіносвіт Інгмара Бергмана є поєднанням екзистенціальної філософії, драматургії та глибокого дослідження людської психіки. Однією із провідних тем у творчості Бергмана є проблема відчуження. Його персонажі зазнають екзистенційної кризи, стають самотніми, втрачають віру та перебувають у пошуках власного місця у світі. Це є спільною проблемою для екзистенційної філософії Серена К'єркегора, Жана-Поль Сартра та Альбера Камю.

Особливе місце у творчості режисера займає релігійна проблематика. Бергмана досліджує питання існування Бога та сенсу віри, демонструючи сумніви своїх героїв і їхні внутрішні моральні пошуки. Він не дає однозначних відповідей, але показує конфлікт між людиною та мовчанням Бога. Це особливо помітно в його «трилогії віри»: «Як у дзеркалі», «Причастя» та «Мовчання».

Август Стрінберг та Серен К'єркегор вплинули на стиль та драматургію кінотворчості Бергмана. Так само, як і Стрінберг, Бергмана досліджує у своїх фільмах філософські питання смерті. Бергман звертався до ідей екзистенціальної філософії К'єркегора, зокрема осмислюючи естетичну стадію існування в філософії данця. Людина, яка перебуває на естетичній стадії, залежить від пристрастей та відчуває потребу у пошукі насолоди. Героями Бергмана є як професійні митці, що фігурують у стрічках «Персона», «Час вовка» і «Осінь соната», так і мандруючі артисти з «Вечора блазнів» та «Обличчя». Мандрівники, комедіанти та фокусники представляють носіїв духовних і релігійних пошуків, а їхні персонажі відображають альтер-его Бергмана, що є спільною рисою творчості Бергмана та Стрінберга, який осмислював мотив двійництва у своїх п'єсах.

Образи сновидінь, символічних та метафоричних видінь посідають значне місце у представників українського поетичного кіно, зокрема Сергія Параджанова та Юрія Ілленка. У фільмі «Тіні забутих предків» Параджанов використовує образ привида Марічки, який двічі навідує Івана у снах. Так само, як у «Криниці для спраглих» Левко зустрічається з померлою дружиною уві сні. У кінофільмі «Тіні забутих предків» метафорично зображуються образи природи і лісу, де трапляються дивні речі, що посилює вплив містичних явищ. У «Криниці для спраглих» Ілленко рід Левка позначений яблуною – символом роду. Її плоди, що падають, уособлюють дітей Левка, які, немов яблука, втратили зв'язок із рідною землею, забувши про своє походження.

РОЗДІЛ 3

Аналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина» (1957)

3.1. Фільм «Сунична галявина» (1957): історія створення

Фільм «Сунична галявина» був знятий у 1957 році на кіностудії «Svensk Filmindustri». Головну роль у фільмі виконав видатний шведський режисер і актор Віктор Шестрем, який є засновником школи класичного шведського кіно та відомий фільмом «Примарний віз» (1921). У фільмі знялися актори, яких Бергман часто запрошував до своїх кінострічок: Бібі Андерсон, Інгрід Тулін та Гунар Бйорнstrand. У фільмі розповідається історія Ісака Борга – 78-річного професора, який разом із невісткою подорожує шведськими дорогами для отримання почесного докторського ступеня в Лундському університеті. Під час своєї подорожі Борг переживає примарні сновидіння і згадує моменти зі свого далекого минулого, в яких знаходить важливі послання та пізнає себе.

Особливістю кінокартини є поєднання реальності і марень головного героя. Композиційно кінофільм охоплює події, які відбуваються під час подорожі, із сновидіннями, які проникають у переживання вражень дійсності. Сон, з якого все починається, визначає наперед спогади, зустрічі та інші фантазії, які чекають Ісака в майбутті. Сновидіння попереджає героя про майбутні марення на суничній галявині, які відображають його стосунки з коханою дівчиною та рідним братом. Катафалк передвіщає аварію на дорозі, а годинник без стрілок є передбаченням зустрічі з матір'ю, що покаже герою той самий годинник. Останнє сновидіння – це іспит, що завершується спогадом про дружину і визнанням власної самотності. Місце золотого перетину займають спогади героя про суничну галявину, де він провів свою юність. Саме звідси походять джерела змін, які здійснили вплив на героя.

Бергман зізнавався, що ця картина є для нього особистою [2]. Режисер намагався створити образ свого батька, з яким у нього не було бажання розмовляти. Щодо стосунків з матір'ю, то, як розповідав Бергман, вони були складними та відзначалися байдужістю. Цілеспрямовано зобразивши себе в

образі батька, митець прагнув зрозуміти причини непорозумінь зі своєю матір'ю. Таким чином, варто звернути увагу на значення імені головного героя. Окрім біблійних алегорій, пов'язаних з іменем сина Авраама, шведський переклад слів «Ісак» (Isak) і «Борг» (Borg) також має велике значення. «Is» перекладається як «лід», а «Borg» означає «фортеця» [27].

Попри те, що Бергман зображає образ батька, насправді, він через цей образ розповідає про себе у віці 37 років. В цей період режисер, за власними твердженнями, відчував себе відірваним від суспільства і за бажанням відстороненим від інших, хоча й досягнув успіху. Саме тому наскрізною темою фільму є самотність: спустошеність, конфлікт з минулим і неможливість отримати розуміння з боку суспільства. Бергман, готуючи цей фільм, сублімував свої почуття сорому та образи на батьків, сподіваючись, що його почують, зрозуміють і пробачать. Для Бергмана, як сина та митця, було важливо примиритися зі своїм минулим і виправдати себе перед рідними людьми. Однак залишається питання, наскільки це принесло автору полегшення, на яке ніхто, окрім Бергмана, не зможе відповісти. Незважаючи на особистий зміст кінокартини для режисера, він створив психологічний і філософський фільм, у якому кожен може знайти щось близьке для себе.

3. 2. Символіка годинника без стрілок, незнайомого чоловіка, катафалку та труни

На світанку, у день вручення почесної нагороди, професору наснився сон. Сцена починається з того, що Ісак опиняється серед безлюдної вулиці зі старовинними будівлями. У цьому зіставленні елементів в кадрі, які утворюють єдиний простір, проглядається механізм згущення. Професор присвятив своє життя науці, з доброї волі відсторонившись від людей. Суспільство для нього - не що інше, як вічний суд вчинків один одного, а про інших ми судимо зі свого погляду. Не дивлячись на те, що поруч з Ісаком домашня робітниця Агда та син Евальд, професор проживає самотню старість. Ісак Борг постає перед нами як «лицар віри» у екзистенціальній

філософії Серена К'єркегора [33]. Він разом з к'єркегорівським героєм залишає суспільство і обирає самотність на догоду своїй справі. Однак чи може Ісак вважати себе щасливою людиною?

Безлюдна вулиця стає метафорою самотності головного героя, а застарілі будівлі свідчать про прихованість від зовнішнього світу у наукових працях та роздумах. Мізансцена із загальним планом, який зображує фігуру Борга у кільці спустошених будівель метафорично передає внутрішній стан професора, душевну спустошеність. Кільце, за яким сновидіння Борга побудувало вулицю, символізує замкненість у собі, відторгнення суспільства. Борг у повсякденному житті зосереджується на тих справах, які здаються буденними і не порушують спокій.

Коли Ісак проходить повз майстерню, кадр за його поглядом переміщується на годинник, у якого відсутні стрілки. Це філософська метафора часу, що зупинився. З приводу символіки годинника наводить думку Ольга Сингаївська, згідно якої він є символом позачасовості. «Там, де він перебуває, немає часу, або він вже не має значення, що також вказує на небуття» [19]. У своєму особистісному бутті професор відчуває кінцевість свого часу, хоча час, як категорія, залишається трансцендентним для людини і становить нескінченність. Кожна людина має суб'єктивне переживання часу. Тож якщо у свідомості Ісака час зупинився, це означає, що слід відповісти на важливі питання та переосмислити власне життя.

Анна Моголюк підкреслює, що розуміння минулого, теперішнього та майбутнього у фільмі стає неосяжним: «три проміжки, на які ми звикли ділити час, зливаються тут у єдине ціле. Часу як такого, поділеного на три послідовні простори існування, не існує» [15]. Окрім відсутності стрілок, під годинником можна побачити два ока в окулярах. Перед нами з'являються очі головного героя, які водночас пильно спостерігають за ним. Борг таким чином ніби бачить себе збоку, він піддає аналізу власне «Я». Зупинивши час,

герой озирається на минуле, на втрачені можливості. Те, що було втрачено у часі, також символізують порожні будівлі. Сновидіння передує філософській подорожі Ісака у минуле.

Кадр змінюється на фігуру чоловіка у капелюсі, який стоїть повернений спиною до глядача під годинником з очимами. У зрізі кадру помітні лише очі, що вказує на метонімію. Після того, як Борг наблизився до фігури, вона озирається, і нам відкривається великий план образу чоловіка, позбавленого обличчя. У наступному кадрі великим планом показано обличчя професора, який був наляканий виглядом незнайомця. Чоловік у шляпі є образом головного героя, водночас відсутність обличчя може символізувати намагання приховати доброту, чуйність та безкорисливість всередині себе. Ззовні ми бачимо лише білу завісу, за якою ховається зовсім інший бік Ісака. У подальших кадрах фігура чоловіка падає, розпадається, і від неї залишається лише одяг. Отже, Борг також повинен розлучитися зі своєю минулою маніфестацією.

На вулиці з'являється катафалк, який везуть два коні. Ця деталь є прикладом метафори та згущення у кадрі. Перше, з чим асоціюється катафалк – смерть. Проте його символіка стає значно ширшою, якщо розглядати катафалк, як провісника внутрішніх змін та перетворень, які мають відбутися з головним героєм. У багатьох культурах кінь є символом смерті, за яким завжди слідує інший початок, нове життя. В аналітичній психології Карла Юнга кінь символізує чуттєве, інтуїтивне пізнання людиною своєї потаємної суті. Шляхетний кінь стає провідником на шляху до самості - особистої цілісності, індивідуального начала [25]. Для Ісака Борга, який вже прожив тривале життя, настав час символічно пройти цей шлях.

З катафалку висковзає труна, у якій видніється рука. Наш погляд співпадає з поглядом Ісака. Виявляється, що в труні лежить двійник

головного героя. Він бере Ісака за руку та тягне на себе. У кадрах по черзі змінюються великі плани Ісака та його двійника, до того ж обличчя Ісака у труні показано напливом. Таким чином, створюється метонімічна споріденість героя із собою, але тіло Ісака в труні є метафорою. Ісак, який бачить себе в труні, насправді спостерігає смерть свого минулого «Я» та прощання з ним. Разом з професором Боргом ми переживаємо похорон минулого образу, який був наданий життєвими обставинами і особистісними перипетіями у його житті. Головний герой отримав шанс на оновлення, знаходження свого істинного «Я» замість вдаваного.

Сон професора стає початком його шляху до самопізнання та попереджає зустрічі, які чекають на Ісака в майбутньому. Ми знову зустрічаємо символ годинника, коли головний герой відвідує свою матір. Вона поводить себе як відчужена, холодна, нечутлива людина. Матір Ісака зближується зі своїм сином через самотність та покинутість, які переживає у похилому віці. Саме з цієї причини жінка скаржиться на постійний холод, хоча у її кімнаті, як помічає Борг, вдосталь тепло. Для матері професора час також зупинився, застиг, на що вказує проживання нею спогадів про минулі часи. Створюється враження, за яким минуле – єдине, що у неї залишилось. Годинник, який матір Ісака показала герою, колись належав його батькові. Багато труднощів та питань, які ставить собі герой, походять з відносин у сім'ї. Рідні люди Ісака, як і сам герой, визнають себе померлими при житті.

Таблиця 3.1. – Психоаналітичні механізми та лексичні тропи у сновидінні про похорон

Кадр	Психоаналітичний механізм	Лексичний троп
Ісак опиняється серед порожніх будівель	Згущення	Метафора
Головний герой бачить годинник без стрілок з очами в окулярах	Заміщення	Синекдоха
Фігура чоловіка без обличчя з'являється перед Ісаком	Заміщення	Метонімія
Професор бачить себе у труні	Заміщення	Метонімія

3.3. Сунична галявина та дзеркало як символи повернення

Ісак вирушає в подорож до Лунду спільно зі своєю невісткою Маріаною. По дорозі між ними виникає розмова, під час якої Маріана звинувачує Борга в егоїзмі, душевній черствості, дріб'язковості та байдужості до переживань інших людей. Вона пригадує, як звернулась за порадою до Ісака стосовно особистих стосунків з чоловіком, проте не дочекалась порозуміння. Егоїстичне відношення, відчуження від людей та самотність є зовнішньою стороною героя, наслідком подій у житті Борга.

Причини болісних розчарувань Ісака, які і призвели його до самотності, приховані у його минулому. Власне дорога до Лунду є виразною метафорою подорожі головного героя своїми спогадами, які Борг проживає крізь час, що минув.

Ісак та Маріана зупиняються перед оточеним березами світлим будинком із терасою, яка веде до озерця. Це і є сунична галявина, на якій Ісак провів свої молоді роки. Професор сідає перепочити під деревом, після чого йому наснився сон, у якому він пригадує молодість. Наш погляд спрямовується на кадр із великим планом суниці, що змінюється на мізансцену з дівчиною, яка серед рослин збирає ягоди. Суниця у кадрі слугує прикладом катахрези, який заміщується метонімією через образ дівчини. Ми знайомимось з кузеною Ісака на ім'я Сара, яку він у минулому кохав. Тож ягоди суниці стають символічним вираженням юності, цнотливості та закоханності Сари.

Своєю красою героїня нагадує нам розквітлу суницю. Ісак асоціює суничну галявину зі своїм юнацтвом, часом, який назавжди змінив героя. Протягом усіх спогадів Ісак відсутній у просторі тих подій, свідком яких він є: «літній Ісак присутній поряд з ровесниками і товаришами дитячих років, але вони юні, а він старий; він їх бачить, вони його – ні; він їх кличе – вони не чують» [15]. Головний герой опиняється поза часом, стаючи схожим на чоловіка без обличчя з першого сновидіння. Він, наслідуючи образ незнайомця, одночасно присутній та відсутній. Спогади, як і час, майже невловимі й розчиняються у небутті, немов чоловік, який зустрівся Ісакові раніше.

Поруч із Сарою з'являється Зігфрід, брат Ісака. Він також закоханий у свою кузену. У цій сцені Зігфрід цілує Сару, через що дівчина з почуттям сорому падає на землю та розсипає суницю. Розсипані ягоди метафорично свідчать про втрату невинності Сари в очах Ісака, адже головний герой за

всім стежить. Ми бачимо, що у Борга ще з часів юнацтва були причини ставитись до свого рідного брата, як до суперника. Прокинувшись, професор зустрічає серед суничної галявини незнайому дівчину, яка назвалась Сарою. Вона чимось нагадує кузену Ісака легковажністю та безтурботністю, але водночас відрізняється від образу мрійливої, сентиментальної та закоханої Сари років молодості Ісака. Можливо, на це вплинула зміна поколінь та звичаїв.

Сара прямує до Італії. Її супроводжують два юнака – Віктор та Андерсон. Отже, Ісак не єдиний, хто перебуває у пошуках себе. Віктор хоче стати лікарем, разом з тим Андерсон мріє про роль пастиря. Кожен з трьох персонажів являє собою заміщення образів героїв, яких Борг знав у минулому. Андерсон схожий на Зігфріда, а в образі Віктора прочитуються риси Ісака. Це можна зрозуміти, звернувши увагу на діалог, який виникає між двома чоловіками. У ньому Віктор (Ісак) та Андерсон (Зігфрід) сперечаються про релігію та науку. Віктор не розуміє, як людина сучасних поглядів може хотіти бути священиком у світі, де панує матеріалізм. Таким чином, позиція Андерсона, яка протистоїть раціоналізму його брата, виглядає для Віктора нещирою. Скоріш за все, Ісак відмовляється доєднатись до суперечки саме тому, що впізнає у цих розмовах свої юнацькі думки.

Ісак повертається на суничну галявину. В кадрі з'являються птахи, що пролітають у похмурому небі. Подальший кадр повертає нас до великого плану з кошиком суниці, яка розсипалась. За допомогою ритмічності у зміні образів, їх змістовних зв'язків виникає метафора. Фройд відносить сні, у яких присутні тварини, зокрема птахи, до типових сновидінь [20]. Характерним для цих сновидінь є те, що вони зустрічаються та повторюються у багатьох людей. Тварини у снах асоціюються з несвідомими страхами людини, символізують фобії, від яких сновидець намагається втекти. Символ виникає під впливом несвідомого, яке обирає тварину посередником між емоцією страху та людиною, що бачить сон. Для Ісака

політ птахів виражає несвідомий страх пригадування обставин, які спонукали героя змінити своє ставлення до інших людей. Птахи символічно висловлюють жадання позбутись неприємних спогадів про минуле, яке також символізує кошик з суницею. Суниця нагадує про втрачене кохання Сари, важкі стосунки з рідним братом.

Головний герой опиняється перед Сарою, яка тримає дзеркало. Згідно теорії Жака Лакана, стадія дзеркала є важливим етапом ідентифікації людини. Як зазначав Лакан, під час стадії дзеркала відбувається формування «Я» людини [3]. Дитина у віці 6-18 місяців починає впізнавати себе у дзеркалі та ототожнюється із власним відображенням. Вона відокремлює себе від зовнішнього світу, формуючи свій власний образ на основі тотожності із зображенням Іншого. Водночас Інший, з яким немовля ідентифікується у відображенні, є його ідеальним «Я». Це призводить до того, що людина створює ідеальний образ та наділяє його властивостями, які виявляються недосяжними. В період стадії дзеркала у психіці людини формується уявне – одна з трьох сфер людського існування поряд із реальним та символічним.

Сара, запропонувавши Ісаку подивитись на себе у дзеркало, звільняє його від уявного образу. З героя знімають маску байдужої людини, яка була на ньому майже все життя. Сара зізнається, що вони із Зігфрідом одружились. Зізнання дівчини повертає Ісака до правди, яку він довгий час не міг прийняти та примиритись з нею. Внаслідок того, що Сара обрала його рідного брата, Ісак витіснив цей болісний спогад за межі свідомості. У цей момент герой втрачає свій ідеальний образ, а замість нього бачить у відображенні засмучену людину, яка страждає, відчуває душевний біль. За образом бездушного Ісака ховається людина, яка у минулому кохала, була відвертою, співчутливою до інших. У кадрі з відображенням Ісака у дзеркалі використовується троп синекдохи, оскільки Ісак шляхом зізнання Іншого, роль якого виконує Сара, пізнає частину себе, що протягом довгих років

залишалась непомітною.

Сара поспішає до колиски з дитиною, яка стоїть під деревом посеред галявини. Небо стає ще похмурішим, в той час як зграя птахів знову опиняється у кадрі. Темний антураж, зовнішнє оточення сцени сприяє вираженню того, що герой опинився у потойбічному світі. Пізнаючи себе, Ісак спускається у підземне царство, щоб зустрітися з своїми таємними спогадами, які зберігались у несвідомих розділах його пам'яті. У Борга з'явився шанс подивитись в обличчя страхам, отримавши глибинне розуміння власної душі.

Сара бере немовля на руки, заспокоює його і забирає додому. Поява колиски є елементом заміщення у сновидінні Борга. З одного боку, колиска слугує нагадуванням про втрачене минуле, однак з іншого боку вона наближає до екзистенційних питань, які переходять від одного покоління до іншого.

Ісак висловлює Маріанні думку про те, що він помер при житті. Коли невістка Ісака розповідає чоловікові про вагітність, Евальд, займаючи місце Ісака, повторює ті ж самі слова. Він виражає незадоволення життям, вважаючи його вироком, на який не слід нікого прирікати. Схожий на свого батька Евальд також виявляє егоїзм та відмовляється брати на себе відповідальність за когось, окрім себе. У житті героїв виникає спадкова лінія самотності, яка починається з матері Ісака та закінчується сином Евальдом. Сара, яка уві сні Ісака забирає немовля, залишаючи героя на самоті з колискою, у такий спосіб намагається звільнити дитя від циклу екзистенційної кризи, що не зміг зробити головний герой. Жест Сари у сновидінні Ісака ілюструє його бажання вберегти сина від самотньої долі та позбавити тяжких почуттів, які він переживав усе життя.

Таблиця 3.2. – Психоаналітичні механізми та лексичні тропи у сновидінні про повернення на сунічну галявину

Кадр	Психоаналітичний механізм	Лексичний троп
Великий план кошику із суніцею замінюється образом Сари	Заміщення	Синекдоха
Сара розсипає ягоди суніці	Згущення	Метафора
У похмурому небі з'являються птахи	Згущення	Метафора
Сара показує Ісакові дзеркало	Заміщення	Синекдоха
Сара забирає немовля з колиски під деревом	Заміщення	Метонімія

3.4. Сон про екзамен

Ісак уві сні наближається до свого будинку та намагається подзвонити у двері, проте замість двірного дзвінка ми бачимо цвях. У кадрі з'являється деталь із пораненою долонею Борга, що передає біль правди, яку розповіла Сара. Врешті професора запрошують увійти до приміщення, яке своїм виглядом несхоже на рідний дім Ісака зі спогадів героя. Ісака проводять до

аудиторії, місця в якій заняті знайомими Борга, яких він зустрічав під час подорожі. У першому ряду сидять Сара, Віктор та Андерсон – молоді супутники Ісака. Вочевидь, головний герой опинився на екзамені і перед ним постало важливе випробування. Екзаменує професора знайомий Боргу чоловік на ім'я Альман, який зі своєю дружиною зустрівся Ісаку дорогою.

Фройд зазначав, що сновидіння про екзамен становлять черговий приклад типових сновидінь [20]. Людина, яка має диплом про вищу освіту та неодноразово довела свою професійну спроможність, у сновидінні зазвичай опирається спробам сторонніх людей визначити рівень її знань. Ісак подібно до цього висловлює подив від того, що його, шановного та досвідченого лікаря, запросили на екзамен. Страх перед іспитом виникає у часи дитинства, коли дитину засуджують за вчинені провини або неналежним чином виконані завдання. У дорослому віці цей страх переходить в боязнь не впоратись із значним зобов'язанням та не витримати відповідальності за вчинки. Ми дізнались, що Ісак відчував провину через те, що передав свій внутрішній стан розчарування життям своєму синові. До того ж справжнім випробуванням для Ісака було виявити прихильність до суспільства та побачити життя із зворотнього погляду.

Водночас, зауважує Фройд, сні про екзамен зустрічаються лише у тих людей, які впорались з цим іспитом у минулому, оминаючи тих, хто не зміг його скласти. Екзамен визначає наперед значущу подію, за яку людина відповідає. Сновидіння обирає спогад про іспит з метою придушення страху, який вже одного разу виявився безпідставним. Нам відомо, що головний герой вирушив у дорогу за почесною нагородою, але шлях Ісака насамперед символічний. Він не лише повертається до спогадів минулого, а й прагне побачити себе справжнього. Хоча сновидіння несвідомо сприяє розраді напередодні важливої події, запевняючи людину у тому, що вона колись пройшла випробування, воно також піддає сумніву якості, які залишились поза професійною діяльністю. Ісак дійсно став професором, досягнувши

успіхів у науці. Всупереч цьому, Борг не позбавлений самозвинувачень, моральних поневірянь та непорозумінь з іншими.

Альман просить Ісака подивитись у мікроскоп, однак Ісак відповідає, що він не може нічого побачити. У кадрі показана деталь з оком Ісака, яке спрямовує погляд у мікроскоп. Через механізм заміщення ми можемо зрозуміти, що професор не хотів бачити переживань людей, які його оточують, зосередившись лише на собі. Прочитавши заповідь лікаря на дошці, Ісак не може пригадати, що вона означає. Сновидіння Борга підкреслює відчуття провини, що спричинене черствістю героя. Ісак тягнеться за склянкою води, скаржиться на хворе серце та наполегливо вимагає виразити поблажливість до його похилого віку. Втім, Альман відповідає, що у нього нічого не записано про серце професора. Ісак звинувачує себе у безсердечності, втраті співпереживання.

Ісака підводять до крісла, у якому сидить непритомна дружина Альмана Беріт. Альман говорить Ісаку, що той повинен оглянути пацієнтку та поставити правильний діагноз. Ісак, нахилившись до жінки, поспішно доходить висновку, що жінка мертва. Припустившись серйозної помилки, Ісак переконується у своїй неспроможності розуміти інших. У Борга було достатньо медичних знань, які допомогли б йому діагностувати хворобу, але у тому, що стосується душевного стану, професор виявив власну недосвідченість. Альман пише у своєму висновку, що Ісак не є обізнаною людиною. Також проти героя висувують звинувачення у егоїзмі, черствості та зарозумілості. Після того, як Боргу проголосили висновок, Альман відводить його на зустріч із померлою дружиною.

Ця зустріч відбувається у незвичній манері. Ісак та Альман опиняються у лісі, зупинившись перед галявиною. На галявині з'являються дружина Ісака разом з іншим чоловіком. Ми спільно з Ісаком споглядаємо, як жінка піддається спокусі та зраджує його. Альман нагадує Боргу про те, що той вже

колись давно був свідком сцени, яка дуже вразливо вплинула на героя. Великий план підкреслює обличчя дружини Ісака, що раз за разом дивиться на себе у дзеркало. Вона намагається зберегти частину себе, яку Ісак щиро кохав. Одночасно жінка переконана у тому, що Ісак у будь-якому разі пробачить їй, зробивши вигляд, ніби все залишилось, як і було раніше. Тож Борг зізнається собі у слабкості, покірності та відстороненості. Він примирився із вчинком дружини, хоча подія, свідком якої герой став, залишила тяжкий слід у нього на серці.

Щойно Ісак збирається піти за дружиною, вона безслідно зникає. Її зникнення обумовлено не тим, що вона давно померла. Ісак віднайшов давній спогад, який був витіснений з його пам'яті, так само як зізнання Сари. Позбувшись болісних спогадів, Ісак досягнув душевного спокою. Відсторонення від суспільства зумовлювало прагнення Борга захистись від можливих зневірянь у майбутньому. Ісак запитує Альмана, яке покарання призначено йому. Альман відповідає, що покарання Ісака - самотність. Сновидіння Ісака проливають світло на ті причини, які спонукали його зробити цей вибір у житті. Незважаючи на болісність, внутрішню складність спогадів Борга, вони допомогли герою пізнати себе.

Минуле людини, яким би воно не було суперечливим, не має визначати її вчинків у теперішньому. Ісак пройшов цей шлях, усвідомивши, що йому також не пізно змінитись. Саме тому, отримавши нагороду, він в останню мить змінює власне ставлення до своїх рідних, запитавши у свого сина про його стосунки з Маріаною. Останнє сновидіння Ісака має безтурботний вигляд, воно повертає його на сунічну галявину, де він бачить своїх батьків, які кличуть головного героя, сидячи біля озера.

Таблиця 3.3. – Психоаналітичні механізми та лексичні тропи у сновидінні про екзамен

Кадр	Психоаналітичний механізм	Лексичний троп
Місця в аудиторії займають знайомі Ісака, яких він зустрічав впродовж подорожі	Згущення	Метафора
Око Ісака з'являється у мікроскопі	Заміщення	Метонімія
Дружина Ісака дивиться на себе у дзеркало	Заміщення	Метонімія

Висновки до 3 розділу

Сни Ісака Борга охоплюють філософські теми саморефлексії, плинності часу, переживання самотності та спогади героя про минуле. Символіка годинника без стрілок підкреслює суб'єктивне сприйняття часу Боргом, його відчуття вдстороненості від минулого і теперішнього. Головний герой переосмислює своє життя, звільняючись від часових меж. Незнайомий чоловік без обличчя є двійником Ісака, а біле обличчя – це маска безсердечності, яку одягнув на себе герой, приховавши своє добросердя та співчуття. Поява катафалку уві сні слугує провісником майбутніх змін, які належить пройти Ісаку. Труна з героєм всередині символізує його прощання з оманливим та ілюзорним образом власного «Я».

Зустріч із кузиною Ісака, Сарою, повертає героя до спогадів про втрачене кохання. Сунична галявина асоціюється для Ісака з часом його юності, який вплинув на становлення героя. Політ птахів відтворює страх Ісака перед подіями у минулому, які спричинили зміну його ставлення до людей, підкреслюючи потребу втекти від неприємних спогадів. Таким чином, Сара, яка тримає дзеркало, згідно стадії дзеркала Жака Лакана, допомагає герою пізнати та зрозуміти себе. Запропонувавши подивитися на себе у дзеркало, Сара звільняє Ісака від образу відстороненої та егоїстичної людини, який він наслідував протягом більшої частини свого життя.

Опинившись на екзамені, головний герой починає розуміти, що поневіряння, які його переслідували протягом життя, пов'язані не з професійними досягненнями, а й з особистими подіями у його житті. Екзамен є метафорою для перевірки не професійних знань, а моральних якостей Ісака. Неспроможність Борга зрозуміти та пережити емоції інших людей є свідченням відстороненості та відчуження, які стали наслідком труднощів у його житті.

ВИСНОВКИ

1. При порівнянні драматургії Августа Стрінберга та кінофільмів Інгмара Бергмана нам вдалося виявити, що обидва митці зверталися до тем спокути та смерті. Філософські роздуми з цього приводу присутні у п'єсі Стрінберга «Соната привидів» та фільмі Бергмана «Сьома печатка». Для Бергмана та Стрінберга смерть не є чимось відокремленим від життя, вона є його невід'ємною частиною. Ще однією спільною рисою їхньої творчості є автобіографічність, яка проявляється в зображенні автором власних переживань через персонажів та двійників. Незнайомець у п'єсі «Дорога в Дамаск» є двійником Стрінберга, а Бергман відобразив себе в образі Ісака Борга у фільмі «Сунична галявина».

Звертаючись до екзистенціальної філософії Серена К'єркегора, Інгар Бергман глибоко досліджує естетичну стадію існування у своїх фільмах. Основною рисою естетичної стадії є задоволення людиною своїх потреб і бажань, зокрема еротичних. Головними персонажами фільмів «Персона», «Час вовка» та «Осіння соната» є митці та актори, які переживають стани естетичної стадії – від чуттєвого задоволення до безнадійного існування. Естетична стадія завершується образом Агасфера, який змушений перебувати в нескінченних блуканнях та відчаї. Бергман втілив цей образ у Елізабет Фоглер, головній героїні фільму «Персона», яка, досягнувши відчаю, замовкає і відсторонюється від світу.

2. Згідно з семіотичною теорією Крістіана Метца, кінофільм слугує знаковою системою, яка передає певні значення та сенси через різноманітні виражальні засоби. Серед цих засобів можна виокремити монтаж кадрів, мізансцени, колір, жести та діалоги персонажів тощо. Основою концепції Метца є синтез лінгвістичної термінології та психоаналітичної методології, запропонованої Зигмундом Фройдом і Жаком Лаканом. Таким чином, головними категоріями, які Метц пропонує для аналізу кіномистецтва, є лексичні тропи: метафора, метонімія та синекдоха. Ці тропи відповідають процесам згущення та заміщення у психоаналізі Фрейда. Метафора

характеризується схожістю між предметами. Метонімія виникає через співвідношення предметів у просторі або часі. Принцип синекдохи полягає у використанні частини замість позначення цілого або ж навпаки.

3. За психоаналітичною теорією Зигмунда Фрейда, сновидіння є вираженням несвідомих бажань, які зазнали витіснення і спотворення через вплив психічної цензури. Фройд описав несвідомі механізми, що сприяють цензурі в сновидіннях: згущення, заміщення та вторинна обробка. Принцип згущення полягає в можливості об'єднання кількох різних уявлень і вражень у спільний образ. Заміщення призводить до того, що найзначніші образи, які є важливими для розуміння сновидіння, замінюються менш важливими. Механізм вторинної обробки забезпечує логічний і послідовний зв'язок між думками в сновидінні.

4. Аналіз сновидінь в українському кіно дозволяє зробити висновок, що тематика снів, метафор та іносказань є характерною рисою школи українського поетичного кіно. Наприклад, у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» потойбічні видіння та марення проникають у реальне життя, чере що межа між фантазією та дійсністю зникає. Прикладом є поява привида Марічки у снах Івана. Символічними також є образи природи та лісу, який є місцем містичних явищ. У фільмі «Криниця для спраглих» Юрій Іллєнко використовує символи та метафори з глибинним змістом, зокрема рід діда Левка уособлює яблуна як символ дерева життя. Опадаючі плоди дерева символізують дітей селянина, які розсталися зі своєю рідною землею та спадщиною.

5. Визначивши специфіку впливу ідей психоаналітичної теорії Фрейда на сновидіння головного героя фільму «Сунична галявина», ми виявили, що у снах Ісака Борга постають образи, які символізують його спогади, страхи та бажання. Наприклад, політ птахів у похмурому небі символізує страх героя перед минулими спогадами, які Борг намагається витіснити з пам'яті. Водночас птахи, що з'являються на суничній галявині – місці його дитинства – символізують бажання забути неприємні спогади про втрачене кохання до

Сари та непорозуміння з рідним братом.

Сара, яка уві сні Ісака забирає немовля з колиски, символізує його прагнення захистити дорослого сина Евальда від самотності та егоїстичного ставлення до інших людей. Таким чином, можна зробити висновок, що самотній стан передавався з одного покоління до іншого, починаючи з матері Ісака, яка була сувора до своєї дитини. Це коло самотності завершується Евальдом, який незадоволений життям і переконаний, що воно приносить лише страждання.

За Фройдом, сон про екзамен відображає страх перед важливими завданнями та відповідальністю людини. Це дозволяє стверджувати, що Ісак відчуває самозвинувачення, адже він передав власне незадоволення життям синові, а ще прищепив егоїстичні риси характеру. Також відзначено, що сон про екзамен часто виникає напередодні важливою події. У випадку Ісака це вручення почесної нагороди за досягнення в науці. Проте шлях, який проходить головний герой, змушує його пригадати важливі спогади з минулого, які дозволяють пізнати себе, осмислити свої вчинки та зрештою змінитися.

6. Застосування психоаналітичних та семіотичних підходів дозволило нам з'ясувати, що сні Ісака Борга охоплюють філософські питання самопізнання, рефлексії, осмислення просторово-часових вимірів, відчуття самотності, а також вплив подій минулого на формування та становлення його особистості. Годинник без стрілок є символом часу, який зупинився у свідомості головного героя, відображаючи особистісне переживання часових меж та несвідоме прагнення осмислити минуле з суб'єктивної точки зору. Чоловік без обличчя, якого Ісак зустрічає уві сні, символізує соціальний образ головного героя. Водночас, відсутність обличчя вказує на ілюзорність цього образу. Катафалк символічно попереджає про подорож Ісака у власне минуле та є провісником змін, які мають відбутися з героєм під час подорожі часом. Побачивши себе у труні, Ісак назавжди прощається зі своїм минулим

«Я», яке сформувалося під впливом змін у його особистому житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Бергман І. Латерна-магіка. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 368 с.
3. Брюховецька О. В. Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. Національний Університет «Києво-Могилянська академія». 2003. Т. 22. Частина 1. Гуманітарні науки. С. 114–118.
4. Брюховецька О. В. Чому психоаналіз?. Кіно-Театр. 2003. № 4. С. 45-46.
5. Брюховецька Л. І. Кіносвіт Юрія Іллєнка / К.: Редакція журналу «КіноТеатр», В-во «Задруга». 2006. 288 с.
6. Вергілій. Енеїда. Переклад з латинської Миколи Білика. Київ: Дніпро, 1988. 256 с.
7. Гриньок І. Духовна німота людини. Кіно-Театр. 1995. С. 53-54. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4528>
8. Історико-філософська експлікація феномену особистості: погляд крізь призму юнгівської аналітичної психології // Гілея: науковий вісник. 2019. Вип. 141 (2). С. 45-49.
9. Інгмар Бергман - північний оракул людської долі з острова Фьоро. URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/02/inhmar-berhman-pivnichnyj-orakul-lyudskoyi-doli-z-ostrova-foro>
10. Заярна О. "Чому я не можу вбити в собі Бога!". Кіно-Театр. 1995. С. 52. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4526>
11. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса Брюховецька. Київ: Логос, 2011. 391 с.
12. Крішеменська Ю. Інгмар Бергман: у пошуках мовчазного Бога. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1360

13. Левченко О. Фільми Інгмара Бергмана в контексті сучасної філософії. Кіно-Театр. 1995. С. 48-49. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4523>
14. Мандрищук, Л. А. К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерело філософування Ясперса / Л. А. Мандрищук // Практична філософія. 2017. № 2. С. 69-79.
15. Моголюк А. Можливості кіно в оперуванні часом. «Сунична галявина» І. Бергмана — «Криниця для спраглих» Ю. Ілленка. Кіно-Театр. 2010. № 3. С. 23-25.
16. Мусієнко О. Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань». Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2023. № 32. С. 76–87.
17. Покулевська А. І. Становлення та теоретичне осмислення поетики монтажу і кадру в кінематографі. *Pomiędzy. Polonistyczno–Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. Том 4 Випуск 1 / 2022.
18. Поетичне кіно: заборонена школа: [зб. ст. і матеріалів] / [авт. ідеї й упоряд. Л. Брюховецька]. Київ: АртЕк: Кіно-Театр, 2001. 463 с.
19. Сингаївська О. Трансцендентне в кіно. «Сунична галявина» І. Бергмана та «Тіні забутих предків» С. Параджанова. Кіно-Театр. 2010. № 4. С. 16-17.
20. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.
21. Фройд З. По той бік принципу задоволення. Харків: Фоліо, 2019. 155 с.
22. Фройд З. Тлумачення снів. Харків: Фоліо, 2019. 606 с.
23. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки. Київ: Навчальна книга - Богдан, 2021. 552 с.
24. Фройд З. Я та Воно // Філософія: хрестоматія (від витоків до сьогодення): навч. посіб. / за ред. акад. НАН України Л.В. Губерського. Київ: Знання, 2009. С. 293-302.
25. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2018. 606 с.

26. Allen R. Cinema, Psychoanalysis, and the Film Spectator. Persistence of Vision. Allen R. // Psychoanalytic Film Theory. 1993. URL: https://www.academia.edu/34554214/Psychoanalytic_Film_Theory
27. Bergman I. Images: My Life in Film / transl. by Marianne Ruuth. New York: Arcade Publishing, 1994. 442 p.
28. Creed, B. Film and Psychoanalysis. Oxford University Press, 1998.
29. Everett, W. Screen As Threshold: the Disorientating Topographies of Surrealist Film. Screen, 1998.
30. Foster H., Krauss R., Bios Y.-A., Buchloh B. H.D., Joselit D. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism. Thames & Hudson, 2004.
31. Freud, S. On Dreams. Translated by James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1952. 112 p.
32. Jałocha, A. The sleep of reason produces surreality. Surrealism in the context of dreams. Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University, 2016.
33. Kierkegaard, Søren. Fear and Trembling. Translated by Alastair Hannay, Penguin Classics, 2004.
34. Metz, C. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti, Indiana University Press, 1982.
35. Mormina, Misia. The dream screen: an artistic analysis of the representation of dreams in cinema. Thesis (Master) / Sabanci University. Faculty of Engineering and Natural Sciences. Istanbul. 2016. 87 p.
36. Osborne, R. Film Theory for Beginners. Illustrated by Angie Brew. Zidane Press, 2014. 224 p.
37. Donner J. Djävulens ansikte. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1962. 320 s.

ДОДАТКИ**ДОДАТОК А**

Кадри з фільму «Сунична галявина» (1957), реж. Інґмар Берґман



































ВІДГУК

наукового керівника

кандидата філософських наук, доцента,

доцента кафедри філософії і педагогіки

Тарасової Наталії Юрївни

на кваліфікаційну роботу на тему «Психоаналіз символіки сновидінь у фільмі «Сунична галявина» Інгмара Бергмана»

здобувача першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальності 034 Культурологія

групи 034-21-1

Ульянова Ігоря Олександровича

Актуальність обраної теми обумовлена недостатністю в українському науковому просторі міждисциплінарних досліджень такого надзвичайно популярного сьогодні виду мистецтва як кіно. Адже до цього спонукає саме сучасне кіно, що поєднує в собі філософські ідеї, психологічні настанови, мистецькі й інформаційно-технологічні досягнення з метою здійснення надзвичайного впливу на світогляд, внутрішній світ, емоційні й поведінкові форми, врешті, на самоідентифікацію людини. На жаль, існуючі кінознавчі дописи майже не торкаються цих глибин, навіть розглядаючи символічні аспекти чи алегоризм фільмів видатних кінорежисерів ХХ століття – в українському кіно С. Параджанова, в італійському – Ф. Фелліні, у шведському – І. Бергмана. Більшість з цих досліджень залишаються на описовому рівні сюжетики, творчо-стильовому та біографічно-мотиваційному рівні прочитання неодновимірного змісту культових фільмів. Тому таємниця виразності, інтелектуальних та ціннісних орієнтирів стрічок цих майстрів залишається до кінця нерозкритою. З огляду на це, напрям наукового пошуку, означений в темі роботи Ульянова Ігоря Олександровича відповідає запиту на міждисциплінарний аналіз. І це не обмежує лише кінознавчим ракурсом вивчення, навпаки, дає зрозуміти один з ключових для творчості І. Бергмана фільм з позицій філософії психоаналізу й екзистенціалізму. В цьому сенсі робота Ульянова І.О. гостро актуальна, високо запитана в кінознавстві й культурології.

Тема кваліфікаційної роботи безпосередньо пов'язана з об'єктом діяльності бакалаврів за спеціальністю 034 Культурологія, а саме загальними та професійними компетентностями освітньої програми «Культурологія».

Мета кваліфікаційної роботи: з'ясування змісту символіки сновидінь головного героя фільму «Сунична галявина» (1957) І. Бергмана на основі психоаналітичної методології З. Фрейда та семіотичної теорії К. Метца.

Зміст роботи відповідає поставленим завданням та темі роботи.

Кваліфікаційна робота Ульянова І.О. досліджує символіку сновидінь головного героя Ісака Борга у фільмі «Сунічна галявина» І. Бергмана, аналізує світоглядні передумови формування кінематографічної свідомості режисера й виявляє алгоритми метафорики мови цієї стрічки, виокремлюючи й піддаючи аналізу ключові символи сунічної галявини, дзеркала, годинника без стрілок, труни, екзамену.

В **першому розділі** надано аналіз впровадження фрейдівського психоаналізу в кіномистецтві, розглянуто саму концепцію «несвідомого», його структурні складові (свідоме, несвідоме, передсвідоме, латентне й витіснене несвідоме). Цінні теоретичні узагальнення щодо сфери уявного, асоціацій, марень у їх значимості для знаково-символічного відтворення психологічних процесів в кіно-подіях стрічки. У аргументації думки Ульянов І.О. спирається на висновки про зв'язок психоаналізу з кіно Л. Брюховецької, Жана Гоудала, інших дослідників, на досвід роботи з відео-засобами «психологізації» культових кінорежисерів й режисерів театру Луїса Бунуеля, Жермен Дюлак, Роберта Віне. фотографа-дадаїста Мана Рейя, реформатора мови театру, сценариста Антонена Арто.

Очевидною науковою новизною відзначений підрозділ 1.2., де проаналізовано такі специфічно використовувані в кіно та обгрунтовані Фрейдом механізми функціонування сновидіння, як згущення, заміщення, вторинна обробка. Звернено увагу на психологічні джерела сновидінь – враження, переживання, зорові образи, які трансформуються у несвідомі думки, уявлення, що водночас слугують механізмом творення кіно-образів. Цікаво розглядається процесуальність режисерської символізації певних значень і смислів у сновидіннях, аналізуються етапи створення асоціацій, дія механізмів заміщень, вторинної обробки.

Не менш вдалий підрозділ 1.3., в якому увагу зосереджено на дешифруванні знаково-символічної мови кіно з огляду на семіотичну теорію К. Метца, пов'язану з психоаналізом Ж.Лакана, лінгвістичними ідеями Р.Якобсона, з розумінням структури знаку у Ф. де Соссюра. Доцільний розгляд на прикладі кількох фільмів застосування сучасними режисерами дихотомії метафори та метонімії, синекдохи.

Другий розділ присвячений психологічним та філософським засадам кіно-творчості І. Бергмана. У підрозділі 2.1. розглянуто особистісну філософію мистецтва Бергмана, яка знайшла своє втілення в образах людей покоління після Другої світової війни, відзначених пошуком щастя й смислу життя, власної автентичності, й водночас самотністю, відчуженістю й трагізмом, а тому заглиблених у віру, чи навпаки, зневірених у Вищій справедливості. Відслідковується лінія релігійних поглядів та екзистенціальних мотивів у фільмах І. Бергмана, витоком яких визначено екзистенціальну філософію С. К'еркегора (також і в підрозділі 2.3.)

Проводиться думка про свідому відмову режисера від активної соціальної й політичної позиції на користь морально-етичної. Вчасне і доведення в підрозділі 2.2. театральності сценаріїв фільмів Бергмана, вплив на це драматургії А. Стрінберга, також і світоглядного впливу, що проявляється у появі теми спокути та автобіографічності, властивих обом майстрам.

Особливо позитивної оцінки заслуговує **Третій розділ роботи**. Тут здійснюється детальний аналіз символіки сновидінь героя фільму «Сунічна галявина» Ісака Борга. Стрічка тлумачиться глибоко психологічною й автобіографічною, з наскрізною темою самотності героя, що переживає конфлікт з минулим і непорозуміння з боку інших. Науково цінним тут є, мабуть, ніким з дослідників ще не здійснений ретельний аналіз у підрозділі 3. 2. символіки годинника без стрілок, незнайомого чоловіка, катафалку та труни. Здобувачем доведено думки про режисерську метафорику часу, який не має механістичного лінійного характеру, де символ годинника без стрілок робиться засобами метонімії й синекдохи. Символіка катафалку, згідно аргументації Ульянова І.О., постає результатом впровадження метафори й згущення у кадрі, будучи смисловою ознакою внутрішніх перетворень і змін в житті героя. Символіка коня означає чуттєве пізнання, метафора тіла головного героя в труні прочитується знаком самоідентифікації й разом образним натяком на кінець минулого життя й прийдешне оновлення. Здобувач доходить висновку, що усі сновидіння стрічки мають дати глядачу знак про пошук Ісаком самопізнання. Достатньо глибоко й психоаналітично точно аналізується символіка сунічної галявини й дзеркала (де останнє, згідно лаканівській стадії дзеркала, є етапом усвідомлення власного «Я»). Врешті гарно розкрито й символізм сну про екзамен в останньому підрозділі, де іспит слід розуміти втіленням страху перед неясними обставинами, і де режисер користується прийомом заміщення у показі ока, що дивиться в мікроскоп.

Кожний розділ має відповідні змісту усіх підрозділів висновки, а **висновки з роботи** відповідають поставленим завданням.

Оригінальність і новизна отриманих у ході дослідження результатів визначається 1 - зверненням до методу психоаналізу сновидінь З. Фрейда, який покладено в основу побудови символічного ряду снів головного героя фільму. Це дає можливість розкрити особливості ставлення І. Бергмана до проблем часу, кохання й обов'язку, складності родинних стосунків й прагнення успішної кар'єри, смислу життя і смерті. Спираючись на психоаналітичну методологію, Ульянов І.О. здійснює оригінальну спробу герменевтики сновидінь у фільмі І. Бергмана, а також розкриває особливості роботи в кіно-тексті механізмів згущення, заміщення та вторинної обробки.

2 - Оригінальним і новим також звернення до семіотичної методології К. Метца, котра дає можливість застосувати до виокремлених ключових щодо розвитку сюжету й смислової побудови стрічки сновидінь відомих з риторики троп - метафори, метонімії, синекдохи. Це є доволі сміливою й

доцільною спробою пояснити важливі символічно утаємничені сцени фільму. 3 - Новизна роботи полягає в намаганні здобувача вписати кіно І. Бергмана в коло проблематики сучасної філософії. Аналітика екзистенціальних наголосів в кінофільмі І. Бергмана вказує на його спадкоємність з філософією данського мислителя С. К'еркегора, зокрема в аспекті його етико-релігійного дискурсу проблеми людини, трагічності її існування й відчуженої самотності. 4 - Новим є і застосування до розкриття теми ідей та методів аналітичної психології К. Юнга, структурного психоаналізу Ж. Лакана. 5 - Новацією бачиться також намагання здобувача відслідкувати зв'язок сценарію й текстового ряду з літературно-драматургічними засобами зображення дійсності шведського письменника А. Стрінберга. 6 - Новизною відзначена спроба порівняння стилю й мовних засобів психологізації І. Бергмана й українського поетичного кіно. 7 - Оригінальність роботи полягає в залученні серйозних філософських першоджерел, зокрема, «Я та Воно», «Вступ до психоаналізу» та «По той бік принципу задоволення» З.Фрейда, «Курсу загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра, роботи К. Метца «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно», а також і нових, не відомих до цього, науково-дослідних іншомовних джерел.

Робота придатна для **впровадження** у навчальний контент спеціальності «Культурологія» й «Філософія», спеціальностей мистецтвознавчого й кінознавчого напрямку закладів вищої освіти. Головні ідеї роботи можуть посприяти уточненню критеріїв виховання суб'єктів мистецької й культурологічної діяльності.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання їх в подальшому розвитку вітчизняної культурології, філософії психоаналізу, філософської антропології й філософії культури; естетики; кінознавства для формулювання нових світоглядних принципів гуманітарного розвитку інформаційно-технічної цивілізації.

Робота написана гарним стилем, з доцільним використанням наукової термінології, водночас не переобтяжує текст термінологічно, зберігає дохідливість матеріалу. Аргументаційна послідовність викладу авторських думок кожного підрозділу роботи зберігає ясність і логічність .

Робота визначається високим рівнем самостійності.

До числа **недоліків** слід віднести: 1 - недостатньо детально опрацьоване порівняння творчих методів по створенню образної асоціативності й символіки в кіно-творчості І. Бергмана та в українському поетичному кіно, хоча це виходить за межі поставленої мети роботи; 2 - декотрі незначні стилістичні й стильові огріхи.

Не дивлячись на це, робота проблематично має велику **перспективу подальшої розробки** в межах кінознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних, психологічних і філософських досліджень з проблем зарубіжного кіно часів після Другої світової війни, з питань засобів

символічного відтворення думки в різних сферах мистецтва, у різних формах дискурсу (мистецького, соціального, політичного).

Робота заслуговує **оцінку 100 балів (відмінно)**.

Науковий керівник кваліфікаційної роботи

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри філософії і педагогіки

НТУ «Дніпровська політехніка»

Наталія ТАРАСОВА