

УДК 159.964.26+791.43.01"19"
DOI: 10.17223/22220836/34/9

О.Б. Элькан, В.А. Путра

ВЛИЯНИЕ ПСИХОАНАЛИЗА НА КИНОИСКУССТВО XX ВЕКА

Актуальность темы обусловлена тем, что изучение бессознательной деятельности человеческой психики и его роли в культурном развитии человечества много лет остаётся в авангарде психологической науки в связи со специфической ролью, которую, как убедительно показано в работах представителей психоаналитического направления, играют бессознательные процессы во всей психической жизни человека. Современные тенденции к интеграции различных областей знания и синтезу искусств способствуют активному развитию и ассимиляции психоанализа современной наукой. В статье доказано влияние психоаналитической концепции на произведения киноискусства на примере массово популярных фильмов.

Ключевые слова: культура XX в., психоанализ, З. Фрейд, кино.

Все мы помним так часто цитировавшуюся в советское время фразу В.И. Ленина: «Важнейшим из искусств для нас является кино» [1. С. 579]. Как бы мы сегодня ни относились к наследию Ленина, эта фраза демонстрирует прозорливость пролетарского вождя.

К настоящему времени кинематограф занял ведущее место в социокультурном пространстве в связи со своей доступностью, массовостью аудитории, высочайшим потенциалом влияния как на отдельного индивидуума, так и на значительные по своим масштабам социальные общности. Благодаря тем грандиозным эстетическим и технико-технологическим возможностям, которыми обладает кинематограф, своей способности выразить мировоззренческие смыслы стремительных изменений, ускорения социальных и культурных процессов, характерных для XX–XXI вв., кино оказалось на передовых позициях современного искусства.

Томас Маклелланд [2] в своем исследовании, опубликованном в электронном философском журнале «Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image», вводит понятие «film as philosophy» (далее – FAP), что мы перевели бы как «фильм как философский акт». Можно несколько расширить понятие FAP: ведь в современном киноискусстве существуют и такие фильмы, которые можно определить как «film as psychology», фильмы, несущие значительную психологическую нагрузку. Речь даже не о тех произведениях, о которых обычно говорят как о «психологических», «отличающихся психологической глубиной» и т.д., – эта категория слишком обширна и расплывчата. «Film as psychology» – такой фильм, в котором психологическая проблематика, говоря кинематографическим языком, не остается неким подразумеваемым фоном, а выходит на первый план.

Огромный пласт в этом массиве представляют фильмы XX в., в той или иной мере репрезентирующие психоаналитическую тематику. «В наше время кино стало источником психологических образов, поэтому совершенно неудивительно, что в последние десятилетия именно киноискусство является излюбленной областью для приложения концепций психоаналитиками. Психоанали-

тический разбор фильмов – достаточно распространенная практика в наши дни, так, например, почти в каждом номере «Международного журнала психоанализа» сейчас можно найти психоаналитический обзор того или иного фильма. Кроме того, художественные фильмы стали использовать в учебных целях – в качестве иллюстрации различных видов психопатологии» [3. С. 7].

В первую очередь, исследователи отмечают влияние классического фрейдизма на киноискусство немецкого экспрессионизма – с одной стороны, «напрямую», с другой – через экспрессионистскую немецкую живопись (подробнее см.: [4]). Главным, что почерпнул экспрессионизм в психоанализе, стало «признание наличия в области психики человека сферы бессознательного, т.е. совокупности психических процессов, операций и состояний, не представленных в сознании субъекта. А само творчество и является результатом художественного экспонирования личностных переживаний и страхов автора...

Влияние экспрессионизма на киноискусство выразилось в формировании в нем целого направления – фильмов ужасов. Так, например, фильм „Студент из Праги“, снятый в 1913 режиссером С. Рие, во многом пронизанный именно экспрессионистскими мотивами, признается первым кинопроизведением, обладавшим наиболее характерными чертами нового жанра» [5. С. 66–67].

Немецкий экспрессионизм не только сам по себе представляет важное явление в развитии кинематографа – он, в свою очередь, и сам очень сильно повлиял на дальнейшее развитие последнего, в частности, на творчество А. Хичкока.

Известный российский философ и психоаналитик Виктор Мазин, посвятивший рассматриваемой теме объемный труд «Сновидения кино и психоанализа», видит некое символическое совпадение в практически одновременном зарождении психоанализа и кинематографа, на развитие которого психоанализ оказал в дальнейшем такое мощное влияние. Правда, сам Фрейд кинематограф не принял и не признавал за ним серьезного потенциала. В. Мазин приводит слова Катрин Клеман о продолжающемся «долгоиграющем флирте» между кино и психоанализом [6. С. 3]. «Отношения психоанализа и кинематографа, – пишет он, – настолько разнообразны, что даже и пытаться не стоит рассказать о них «все» и навсегда закрыть тему. К тому же отношения эти находятся в постоянном развитии, вновь и вновь пересматриваются. Более того, эти отношения во многом остаются бессознательными» [Там же. С. 5].

Особенно актуализируется это взаимодействие в 1960-е гг., в период так называемой «сексуальной революции», которая и сама была во многом «детисцем» популярности теорий Фрейда. Ведь, как писал еще в 1968 г. выдающийся советский психолог Л.С. Выготский, «...именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, т.е. отклонение от ее непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, т.е. несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т.п. требованиями влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения и наслаждения художественной формой» [7. С. 111].

Один из разделов работы В. Мазина красноречиво озаглавлен «Секс + Кино = Революция». И действительно, уже в том же 1968 г. вышел в прокат

поистине революционный фильм Микеланджело Антониони «Забриски-пойнт» («Zabriskie Point»). В историю кино навсегда вошла кульминационная сцена фильма, в которой юные Дария и Марк упоенно занимаются любовью, а раскаленный воздух окружающей их Долины Смерти множит и множит фантомы занимающихся любовью влюбленных пар. Занимаясь любовью в Долине Смерти, фактически «на глазах» десятков тысяч зрителей, Дария с Марком вместе с десятками тысяч своих сверстников творили сексуальную революцию и крушили устои.

Общий пафос картины, направленный против современной культуры, также созвучен «антикультурной» позиции Фрейда. Когда такой красивый роман юной пары заканчивается – он заканчивается потому, что общество тем или иным способом наложило свою тяжелую лапу на эту любовь, как это явно прослеживается в финале «Забриски».

Еще более «фрейдистским» можно назвать творчество другого великого итальянского режиссера – Паоло Пазолини. Многие его фильмы стали, с одной стороны, вершиной эротического художественного кинематографа, с другой – признавались шокирующими и скандальными и неоднократно запрещались в разных странах (особенно «Салó, или 120 дней Содомы» о последних днях итальянской фашистской республики Салó – фильм, за который, как считается, режиссер был убит фашиствующими молодчиками).

«Фрейдистской» направленности своих фильмов Пазолини не скрывал. Напротив, в 1967 г. он снимает прямо «отсылающую к Фрейду» картину «Эдип», состоящую из 2 частей: в одной «эдипова ситуация» происходит в Италии XX в., в другой пересказывается античная история о царе Эдипе, на которую опирался в свое время и Фрейд при создании теории эдипова комплекса. Однако кульминацией «фрейдистского» творчества Пазолини называют обычно не «Эдипа», а «Теорему» (1968).

Сюжет «Теоремы» сам по себе очень нетривиален, чтобы не сказать скандален. Сначала мы наблюдаем скучную и размеренную жизнь типичной буржуазной семьи – успешного бизнесмена Паоло, его жены Лусии, их детей Пьетро и Одетты, служанки Эмилии. Внезапно в эту скучную жизнь вторгнется непонятный Гость, умудрившийся в течение короткого времени вступить в интимную связь со всеми обитателями дома – начиная со служанки и кончая хозяином. После неожиданного отъезда Гостя существование каждого из них коренным образом изменяется: Паоло отдает свою фабрику рабочим и публично раздевается; Лусия заводит новых и новых молодых любовников, словно надеясь таким образом «вернуть» Гостя; Пьетро пытается сказать новое слово в изобразительном искусстве; Одетта впадает в кататонию; Эмилия становится святой, которая питается одной крапивой, исцеляет больных взглядом и умеет левитировать.

Психологическая подоплека фильма почти очевидна для более или менее подготовленного зрителя. Вспомним хотя бы те эпизоды, в которых Гость беседует с соблазненными им домочадцами. Собственно, говорят только они, изливая накопившиеся эмоции, прежде не находившие выхода; он лишь внимательно слушает, поддакивает и поддерживает. Это не разговоры любовников, а самые настоящие психотерапевтические сессии... Эмилия требует «похоронить» себя, чтобы «выплакаться», Паоло в финале издает протяжный вой, словно присутствует на сеансе «терапии первичного крика». Психологи-

ческая метафора в целом тоже кажется довольно прозрачной: с одной стороны, персонажам в их обычной жизни явно не хватает душевного тепла, понимания, любви, которые так щедро дарит им Гость. С другой стороны, в образе Гостя реализуются самые затаенные и подавленные влечения персонажей. Резкое изменение течения их бытия после общения с ним – также вполне психологически оправданный сюжетный поворот: привычные устои распшатааны, и теперь героям придется «с нуля» устанавливать новые отношения с собственной жизнью.

Фактически мы видим на экране сказку для взрослых; своего рода «Мэри Поппинс», снятую в категории 16+. В «детском» варианте волшебная няня приходит, чтобы принести в обыденную жизнь волшебство и улететь в неизвестном направлении, оставив детей полностью изменившимися; разве здесь мы не наблюдаем то же самое? Даже если не все изменения, произошедшие в результате этого «волшебства», кажутся нам позитивными, любой грамотный психолог подтвердит, что в подобных случаях позитивным и конструктивным может оказаться сам факт случившихся перемен.

Пазолини снял «Теорему» как притчу, основной темой которой выступает, безусловно, «духовная смерть». Практика «духовной смерти», означающей полный отказ от своей прошлой жизни и личности, существует в любой серьезной мистической, духовной или религиозной традиции: без подобной «смерти» переход на более высокие духовные уровни считается просто невозможным. Знаменитое «мemento мори»¹ масонов и розенкрейцеров очень явственно слышится и в фильме Пазолини: вспомним, как часто в нем звучит «Реквием» Моцарта – при том, что на первом, «сюжетном» уровне этот почти навязчивый мотив вообще трудно поддается объяснению, ведь мотив смерти в сюжете вроде бы отсутствует; вспомним символические «похороны» Эмилии, смертеподобную кататонию Одетты, слова Пьетро при его прощании с Гостем: «Я не узнаю самого себя. Ты сделал меня иным, полностью оторвав от окружающего мира», почти дословно повторенные Паоло при его собственном прощании: он утверждает, что Гость явился с целью «все разрушить», в том числе и «мое собственное Я». «Все происшедшее, – говорит Паоло, – подобно гражданской смерти, потере самого себя...».

Огромный интерес всех исследователей «психоаналитического кино» вызывал и вызывает также «Полет над гнездом кукушки» (1975) – культовый фильм Милоша Формана, снятый по одноименному роману Кена Кизи, картина крайне высокой психологической насыщенности. И не только потому, что его сюжет разворачивается в психиатрической клинике, а герои по ходу действия бросаются именами Фрейда, Юнга и Максвелла Джонса. Этот фильм можно рассматривать как развернутую психологическую метафору, которой, пожалуй, те же Фрейд и Юнг могли бы воспользоваться для иллюстрации, причем не одного конкретного постулата, а в целом их собственных теорий. При таком подходе метафорическое качество приобретает все, что мы видим в фильме, – начиная с психбольницы (хотя фильм и снимался в реальной психиатрической клинике, и ее реальные пациенты принимали участие в съемках). Здесь Клиника предстает «сценой», тем самым пространством сознания, где разыгрываются драмы психики. И хотя сюжет едко пародирует психоанализ, действие, разыгрывающееся на этой «сцене», построено по тому же принципу, по какому Фрейд выстраивает структуру человеческой

психики. Возможно, и сама эта параллель не проводилась сознательно, а была воспроизведена в соответствии с алгоритмами, свойственными работе подсознания. В том числе и юнговского «коллективного бессознательного».

Сестра Рэтчед олицетворяет здесь Super Ego, выделяемое Фрейдом как важный элемент индивидуальной психики. «Суперэго служит судьей или цензором поступков и мыслей эго. Это хранилище моральных норм, стандартов поведения и тех образований, которые формируют запреты для личности. Фрейд описал три функции суперэго: совесть, самонаблюдение и формирование идеалов. В качестве совести суперэго выполняет роль по ограничению, запрещению или осуждению деятельности сознания, а также бессознательных действий» [8. С. 33–35], причем в самой заостренной, патологичной его форме. Противопоставленный же ей борец за свободу Макмерфи должен символизировать противостоящее Суперэго и с необходимостью ему сопутствующее «Оно» (Id, включающее в себя примитивные мысли, которые никогда не осознаются, и мысли, которые сознание отвергает и обосновывает для себя как неприемлемые. Согласно Фрейду, переживания, которые отвергаются или подавляются, все же обладают способностью воздействовать на поведение человека с неослабевающей интенсивностью и без участия какого-либо контроля сознания).

Под таким углом зрения мы обнаруживаем в сюжете фильма уже не столько борьбу тирана и тираноборца, сколько войну двух самолюбий, двух эгоизмов – в конечном счете, двух неврозов, или двух крайних проявлений невротизированного сознания: сущность одного – «держат и не пущать», другого – «если нельзя, но очень хочется, то можно». При этом каждый из двоих выступает внешней проекцией содержаний, вытесненных из сознания его антагониста, не признаваемых им; так, Рэндалл – это всего лишь «Тень» сестры Рэтчед, в том смысле, в каком Юнг употребляет этот свой любимый термин: «Фигура Тени персонифицирует собой все, что субъект не признает в себе и что все-таки – напрямую или же косвенно – снова и снова всплывает в его сознании, например, ущербные черты его характера или прочие неприемлемые тенденции» [9. С. 186]. И точно так же сама сестра выступает объектом проекций ненавистного Макмерфи.

Однако Фрейд выделял и третий элемент человеческой психики – Эго («Я», структурная компонента психики, которая находится в контакте с реальностью внешнего мира. Фрейд писал: «[Мы] могли бы сказать, что это символизирует разум и здравый смысл, тогда как ид символизирует необузданные страсти» [8. С. 35]). Можно и для этой психической инстанции найти «соответствие», сопоставив с Эго образ одного из главных героев – друга Макмерфи, пациента-индейца Бромдена по кличке Вождь, действительно представляющего в фильме некий вариант «золотой середины» между здравым смыслом и страстью к свободе.

Внимание психоаналитиков привлекает еще один персонаж, который обычно остается обойденным вниманием, – да и в фильме этот персонаж присутствует только незримо, ни разу не появляясь перед зрителями. Речь идет о матери Билли Биббита, спокойствием которой шантажирует его Рэтчед. Мать, сумевшая настолько запугать собственного ребенка, что он готов предпочесть смерть ее неодобрению и / или гневу, – классический образчик юнговского архетипа Грозной Матери, а если брать шире – легко прочитыва-

емый образ авторитарной Системы, под гнетом которой невротизация индивидуальной психики достигает своего апогея. В данном случае Система не обязательно представляет государство, хотя Форман, «выбравший свободу» (так называли на Западе эмигрантов из-за «железного занавеса», каким был и сам режиссер), говорил: «Дом для умалишенных, который я показал в ленте „Полет над гнездом кукушки“, – это не клиника для психически больных. Это государственный институт, который мы сами создали, создали для того, чтобы спокойно жить. Но получилось так, что эти институты стали нами управлять, диктовать, что нам делать, короче – угнетать нас...» [10]).

«Система», как и положено настоящему архетипу, может принять любую форму, если эта форма адекватно отражает ее архетипическую суть: это может быть тоталитарный режим, государство как таковое, система авторитарного родительского воспитания или конформистских норм и ценностей, принятых в обществе; модель «Билли и его Мать» прекрасно может вместить в себя любое из этих содержаний и еще, вероятно, десятки других. Вплоть до... психоанализа. Поскольку к тому времени психоанализ, когда-то совершивший революцию во взглядах, во многом превратился в феномен, получивший от бунтарей и нонконформистов 1960-х (а это как раз родная среда для Кизи и Формана) презрительный ярлык «религия сытых». Когда Хардинг иронизирует над Макмерфи: «Вот, оказывается, как просто... Вы в палате шесть часов, а уже упростили всю работу Фрейда, Юнга и Максвелла Джонса и свели ее к одной аналогии: побоище на птичьем дворе», – в действительности «бунтари» в лице авторов иронизируют над Хардингом, а в его лице над всем так называемым средним классом: социально успешным, интеллектуально подкованным и морально закрепощенным (причем добровольно! – Хардинг, как и прочие пациенты и в отличие от Макмерфи, находится в клинике по собственному желанию). Когда Рэндалл протестует в ответ: «Я говорю не про юнга Фрейда...», этот «юнга» оказывается не столько свидетельством его невежества, как, вероятно, было задумано, сколько насмешкой опять же над всем вышеперечисленным... А этот несчастный врач, такой неубедительный в своих разглагольствованиях, когда он пытается донести до Макмерфи принципы «терапевтической общины», которые якобы развиваются и поддерживаются в клинике! Для справки: тот самый Максвелл Джонс, которого с чувством интеллектуального превосходства над невежественным Рэндаллом вскользь упоминает Хардинг, «разработал устройство терапевтической общины как больницы, которая скорее повышает, чем снижает опыт автономии пациента. Режим больничной палаты был реорганизован таким образом, что пациенты несли широкую ответственность за свое лечение и свою среду. Орган управления пациентов имеет право утверждать или отменять больничные правила поведения, отпуска, решения низшего медицинского персонала, даже выписку и режим приема препаратов...» [11. С. 363].

А теперь попытаемся мысленно соотнести этот благодетельный образ с образом отделения, в котором железной рукой правит сестра Рэтчед: под ее пристальным наблюдением и в ее единоличном распоряжении пребывают не только пациенты, об «автономии» которых так печется доктор, но и сам доктор, не смеющий возражать сестре и при этом с таким упоением рассуждающий об этой самой «автономии». Вероятно, Фрейд или Юнг могли бы увидеть в самом этом упоении явный признак затаенной и бессознательной

тоски по свободе, которой он, как и его пациенты, лишен... – мелкая, но весьма показательная деталь: даже психотерапевтическое занятие с пациентами проводит не доктор, которому «сам Фрейд велел», а все та же сестра, явно не имеющая на то никаких официальных полномочий.

В дальнейшем влияние психоанализа на кинематограф только углублялось. Для примера приведем только наиболее известные из современных лент, в которых психоанализ играет существенную роль: «Фрейд» (1984, реж. М. Армстронг), «Пробуждение» (1990, реж. П. Маршалл), «Ножницы» (1991, реж. Де Валетта), «Основной инстинкт» (1992, реж. П. Верховен), «Окончательный анализ» (1992, реж. Ф. Джоану), «Цвет ночи» (1994, реж. Р. Раш, США), «Психоаналитик Дона» (1997, реж. Д. Джэблин), фильмы режиссера Г. Рэмиса «Анализируй это» (1999) и «Анализируй то» (2002), «Вечное сияние чистого разума» (2004, реж. М. Гондри), «Убить Фрейда» (2004, реж. Х. Ористрель), «Психоаналитик» (2009, реж. Дж. Пэйт), «Антихрист» (2009, реж. Л. фон Триер), «Остров проклятых» (2010, реж. М. Скорсезе), «Побочный эффект» (2013, реж. С. Содерберг).

В целом влияние Фрейда и его многочисленных последователей на массовую культуру (и в том числе кинематограф) оказалось настолько велико, что современные классики неотрейдизма – такие, как Жак Лакан и выдающийся словенский культуролог и социальный философ Славой Жижек – выстраивают свои психоаналитические исследования именно на материале массовой культуры; например, одна из знаменитых книг С. Жижека так и называется «То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока» [12]. В предисловии к русскому переводу еще одной «философски-киноведческой» работы С. Жижека «Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча „Шоссе в никуда“», Александр Павлов пишет: «Свой длительный опыт „философствования на тему кино“ Жижек обобщил в документальной картине „Киногид извращенца“, в которой философ гуляет по сценам из самых разных фильмов и объясняет их „извращенный“ смысл. Здесь Жижек отдает дань своим увлечениям – Альфреду Хичкоку и „Матрице“, Чарли Чаплину и „Бойцовскому клубу“, братьям Маркс и Ридли Скоту, Фрицу Лангу и, конечно, Дэвиду Линчу... каждый кинопример для Жижека – очередной шаг в объяснении его особого видения окружающего нас мира...» [13].

Итак, целый ряд фильмов XX в. в той или иной мере репрезентируют бессознательное и в целом психоаналитическую тематику. Киноискусство является излюбленной областью для приложения концепций психоаналитиками. Распространенной практикой стал психоаналитический разбор фильмов. В первую очередь отмечается влияние классического фрейдизма на киноискусство немецкого экспрессионизма, а «через» него – на формирование нового направления – фильмов ужасов и «саспенс»-фильмов.

Особенно актуализируется это взаимодействие в 1960-е гг., в период так называемой «сексуальной революции», которая и сама была во многом «детисцем» популярности теорий Фрейда (Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Форман). В дальнейшем влияние психоанализа на кинематограф только углублялось. Влияние идеи бессознательного на кинематограф оказалось так велико, что современные классики неотрейдизма (Ж. Лакан, С. Жижек) выстраивают свои психоаналитические концепции именно на кинематографическом мате-

риале. Таким образом, массово популярные фильмы часто оказываются наиболее адекватными «репрезентантами» психоаналитических идей.

Литература

1. Ленин В.И. Беседа с А.В. Луначарским // Полн. собр. соч. Т. 44. М. : Изд-во полит. литературы. 1970. 725 с.
2. McClelland T. The Philosophy of Film and Film as Philosophy // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image // [Электронный ресурс]. URL: <http://cjpml.ifilnova.pt/2-mcclelland> (дата обращения: 28.02.2018).
3. Спиркина Е.А. Вступительное слово к серии «Библиотека Института практической психологии и психоанализа» // Психоанализ и искусство / сост. Е.А. Спиркина. М. : КогитоЦентр, 2011. С. 5–10.
4. Tortolani E. "Citizenship in a Nightmare Country": German Expressionist Film and Freud's Dream Theory. Rhode Island College, 2013 [Электронный ресурс]. URL: https://digitalcommons.ric.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1074&context=honors_projects (дата обращения: 28.02.2018).
5. Беляев Д.А. Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф. Ницше // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. Вып. № 73–1. С. 65–68.
6. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. СПб. : Скифия-принт, 2012. 256 с.
7. Выготский Л.С. Искусство и психоанализ // Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 95–113.
8. Фрейджер Р., Фейдимен Дж. Личность. Теории, упражнения, эксперименты. СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. 704 с.
9. Юнг К.Г. О становлении личности // Юнг К.Г. Конфликты детской души. М., 1995. С. 185–208.
10. Как снимали фильм «Пролетая над гнездом кукушки» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mywebs.su/blog/interestingly/7540.html> (дата обращения: 18.02.2018).
11. Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / пер. с англ. Т.С. Драбкиной. М. : Класс, 1999. 576 с.
12. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане но боялись спросить у Хичкока. М. : Логос, 2004. 336 с.
13. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М. : Европа, 2011. 168 с.

Olga B. Elkan, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: elkan.79@mail.ru

Violetta A. Putra, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: Profi-vita@bigmir.net

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 34, pp. 100–109.

DOI: 10.17223/2220836/34/9

THE INFLUENCE OF PSYCHOANALYSIS ON THE CINEMA OF THE TWENTIETH CENTURY

Keywords: the culture of the twentieth century; psychoanalysis; Freud, cinematography.

The relevance of the topic is due to the fact that the study of the unconscious activity of the human psyche and its role in the cultural development of mankind for many years remains in the forefront of psychological science in connection with the specific role, which, as convincingly shown in the works of representatives of psychoanalytic direction, play unconscious processes in all mental life. Psychoanalysis is one of the most important factors in the development of culture in the twentieth century, in particular the art of cinema. Modern tendencies to integration of different fields of knowledge and synthesis of arts contribute to active development and assimilation of psychoanalysis by modern science. The article proved the influence of the psychoanalytic concept on the works of cinematography on the example of massively popular films.

A whole array of films of the twentieth century to some extent represent the unconscious and psychoanalytic in General. Film art is a favorite field for applying the concepts of psychoanalysts. Psychoanalytic analysis of films has become a common practice. First of all, we note the influence of classical Freudianism on the cinematography of German expressionism, and “through” it – on the formation of a new direction – horror films and “suspense”-films.

This interaction is particularly relevant in the 1960s, during the so-called “sexual revolution”, which itself was in many ways the “brainchild” of Freud’s theories popularity (F. Fellini, P. Pazolini, M. Forman). Then the influence of psychoanalysis on cinema gradually deepened. The influence of the ideas of the unconscious on the film was so great that a contemporary classic of neofreudism (J. Lacan, S. Zizek) has built his psychoanalytic concept, it is on the cinematographic material. There were some mass popular films that were often the most adequate “representatives” of psychoanalytic ideas.

A. Hitchcock was one of the first who widely used the technique of demonstrating the emotional state of the characters by large – scale images of their eyes at the time of a particular emotion-fear, awe, anxiety, horror. The researchers see in Hitchcock films the embodiment of “Oedipal” (the term Freud) fantasies, as well as the “catharsis effect”, closely related to the psychoanalytic practice of the study of the unconscious: this concept of “catharsis” is widely used to describe the “purifying” nature of psychotherapeutic impact.

The film “Matrix” caused a lively discussion between representatives of the “Frankfurt” and “Lacan” psychoanalysis, dispersed in his “psychoanalytic assessment”. There is no dispute, however, that the idea of the unconscious in the film plays a huge role.

Finally, the franchise “Harry Potter” has generated many psychoanalytic interpretations, made the so-called “Potteriana psychological”. The main attention is drawn to the pronounced in the film epic “Oedipus” material. The same consistently expressed motive we find in the super popular blockbuster “Star wars” and in “the first Russian blockbuster” – “Night watch” and “Day watch”.

In General, it can be stated that the influence of psychoanalytic tradition laid down by Sigmund Freud and actively developed by his followers on cultural development and even on human thinking in the XX and XXI centuries is very great. This influence is widely spread throughout Western culture, including in the framework of art. The basic provisions of psychoanalysis in one or another creative interpretation can be traced in art, literature, cinema and theater. Without a doubt, the influence of psychoanalysis on culture will continue in the future.

References

1. Lenin, V.I. (1970) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol 44. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury.
2. McClelland, T. (n.d.) The Philosophy of Film and Film as Philosophy. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. [Online] Available from: <http://cjpmi.ifilnova.pt/2-mcclelland>. (Accessed: 28th February 2018).
3. Spirkina, E.A. (2011) *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and Art]. Moscow: KogitoTsentr. pp. 5–10.
4. Tortolani, E. (2013) “Citizenship in a Nightmare Country”: *German Expressionist Film and Freud's Dream Theory*. Rhode Island College. [Online] Available from: https://digitalcommons.ric.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1074&context=hono_rs_projects. (Accessed: 28th February 2018).
5. Belyaev, D.A. (2008) Khudozhestvenno-esteticheskie osnovaniya ekspressionizma i ikh svyaz' s otdel'nymi ideyami filosofii F. Nitshe [Artistic and aesthetic foundations of expressionism and their relationship with individual ideas of the philosophy of F. Nietzsche]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena – Herzen University Journal of Humanities & Science*. 73(1). pp. 65–68.
6. Mazin, V. (2012) *Snovideniya kino i psikhoanaliza* [Dreams of film and psychoanalysis]. St. Petersburg: Skifiya-print.
7. Vygotsky, L.S. (1968) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo. pp. 95–113.
8. Freyger, R. & Feidimen, J. (2006) *Lichnost'. Teorii, uprazhneniya, eksperimenty* [Personality & Personal Growth]. St. Petersburg: Praym-EVROZNAK.
9. Jung, K.G. (1995) *Konflikty detskoy dushi* [Conflicts of the Childish Soul]. Translated from German by T. Rebeco, E. Ryazanova, A. Sudakova. Moscow: Kanon+. pp. 185–208.
10. Anon. (n.d.) *Kak snimali fil'm "Proletaya nad gnezdом kukushki"* [How “One Flew Over the Cuckoo's Nest” was shot]. [Online] Available from: <http://www.mywebs.su/blog/interestingly/7540.html>. (Accessed: 18th February 2018)

11. Yalom, I. (1999) *Ekzistentsial'naya psikhoterapiya* [Existential psychotherapy]. Translated from English by T.S. Drabkina. Moscow: Klass.
12. Zizek, S. (2004) *To, chto vy vseгда khoteli znat' o Lakane no boyalis' sprosit' u Khichkoka* [What you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock]. Translated from English by A. Smirnov, K. Golubovich, O. Nikiforov. Moscow: Logos.
13. Zizek, S. (2011) *Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Devida Lincha "Shosse v nikuda"* [The Art of the Ridiculous Sublime On David Lynch's Lost Highway]. Translated from English. Moscow: Evropa.