

ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПСИХОАНАЛИЗА ПРИТЧЕВЫХ ОБРАЗОВ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРОВ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ*

Аннотация: В статье рассматривается художественный шизоанализ в процессе изучения притчевых героев в фильмах режиссеров разных поколений.

Ключевые слова: постмодернистская эстетика, психология искусства, кинопритча, художественный шизоанализ, классический психоанализ.

XX век оказался веком психоанализа и в этом заслуга Фрейда, основателя исследовательского направления, который именуется как «психоанализ». Фрейд расширил границы применения методов психоанализа до решения проблем психологии нормальных людей, культуры, религии и искусства. Интерес кинематографа к психологическим состояниям человека изначален. Ведущие мастера мирового кино оказались довольно тонкими психоаналитиками, осознав смысл психоаналитических концепций. Фрейдизм питал творческую фантазию кинохудожников, представляющих новые направления модернизма – экспрессионизм и сюрреализм. Мастерами кино, работающими в этих направлениях, психоанализ был использован для выяснения условий существования человека в социуме и возникающих у него проблем.

С 40-х годов психоанализ стал активной частью кинематографа и режиссеры начали интенсивно снимать фильмы с использованием психоаналитических постулатов. Об этом свидетельствуют картины А. Хичкока, Ж. Кокто, И. Бергмана и других мастеров. Фильмы 40-х годов показали эволюционный путь психоанализа в кино. Мастеров кино устраивала та позиция психоанализа, что он ориентирован на изучение человека изнутри, с позиции выявления внутренних детерминант развертывания человеческой деятельности, а также психологическое значение внешнего мира. Многие режиссеры были приверженцами фрейдовских постулатов, а затем многие обратились к юнгианскому психоанализу. Это истекает из того, что наряду с фрейдизмом для кинематографа оказался важным фактором постфрейдизм, который оказался собирательным понятием, посредством которого обозначают совокупность разнообразных реформаторских, модернистских и прочих направлений, течений и школ. Постфрейдистов объединял поиск бессознательных психических структур, лежащих в основе языка искусства, и они своими разнообразными работами дали шанс на существование постмодернистской культуре.

Теоретическими основаниями эстетики постмодернизма представляют постфрейдизм, постструктурализм и теорию деконструкции. Среди этих трех основ постмодернизма наше внимание надо сосредоточить на постструктурализме, так как шизоанализ является одним из направлений постструктурализма. Именно в процессе исследования притчевых образов важна одна из методологических проблем постмодернизма – шизоанализ, неклассический метод эстетических исследований. Представители постструктурализма, теоретики шизоанализа Ж. Делёз и Ф. Гваттари, противопоставляют шизоанализ психоанализу, исходя из продуктивности бессознательного. Мыслители считают, что цель шизоанализа в «... выявлении бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания.

* © Тугуши С.А.

Наиболее кратким путем достижения этой цели является искусство» [1].

Шизоанализ излагает модель философии истории новым языком: «болезнь века», она же «болезнь конца века» – это шизофрения. Таким образом, лечение ее предполагает замещение шизофрении пассивной шизофренией активной. По схеме рассуждения Делёза и Гватари, «... шизофрения как процесс – это производство желания, но таковой она предстает в конце, как предел социального производства, условия которого определяются капитализмом. Это наша собственная «болезнь», болезнь современных людей» [2].

Первым долгом надо понять, что собой представляет сфера бессознательного – сфера желания. Мыслители считают, что именно в силу того, что сфера желания носит продуктивный, творческий характер, от нее не следует «освобождаться». Настоящая свобода как раз и заключается в сфере желания. Мыслители констатируют – «Желание есть часть базиса». Шизоанализ утверждал генетическую автономность «желания» от потребностей людей вообще. Трактовка «желания» в шизоанализе состоит в провозглашении полной его дистанцированности от каких-либо социальных характеристик и в его понимании как чисто физического процесса, атрибутом которого мыслится особое «производство». По Делёзу и Гватари, желание есть совокупность пассивных синтезов, машинным способом продуцирующих фрагментарные объекты, потоки и тела, функционирующие как производственные единицы. Именно из него проистекает реальное, являясь результатом пассивных синтезов желания как самопроизводства бессознательного. Мыслители считают, что «есть только желание и социальность, и ничего более... Самые репрессивные и смертоносные формы общественного воспроизводства продуцируются желанием...» [3]. «Желающее производство» создает, согласно шизоанализу, и природную, и социальную среду. Согласно схеме шизоанализа, «производство желания» формируется и осуществляется посредством системно организованной совокупности «машин желания», под референтами которых могут мыслиться и отдельный субъект, и социальная группа, и общество в целом.

По определению Делёза и Гватари, «машина желания» представляет собой органическое единство трех компонентов: субъекта; «машин-органов», репрезентирующих жизнь и производство; стерильного, непотребляемого, непродуктивного «тела без органов», являющего собой результат актуализации инстинкта смерти и воплощение антипроизводства. Как ни один биологический процесс не мыслим без временных остановок, так и «производство желания» должно быть, кроме всего прочего, представлено механизмом, прерывающим деятельность «работающих органов». Таковым и выступает «тело без органов». Объясняя его функцию, теоретики шизоанализа пишут, что включенность ее в производственный процесс неизбежно разрушает организм, инициируя перманентные напряжения в системе. Клиническим аналогом «тел без органов» в полном их объеме может считаться «классическая» шизофрения.

Процесс формирования метода шизоанализа имеет свою предысторию.

Культуре постмодерна предшествовала эпоха контркультуры – 60-е годы. События, происшедшие в этот период, сыграли большое значение в судьбе 70-х годов. Революция 1968 года, ее крах изменили психологическое состояние людей, психикой человека более агрессивно начали управлять интуитивные порывы сознания, действительность создала еще более тяжелую психодраму, обострилась чувствительность интеллектуала к социальным проблемам. Человек оказался перед лицом еще более сложной психологической действительности, которая влекла за собой парадоксы, возникающие при попытке объективного познания человеком общества в соответствии с постулатами постфрейдизма. Постфрейдисты постигали влияние социума и культуры на развитие и становление человеческой личности, а также на возникнове-

ние у нее невротических отклонений.

Метод шизоанализа был порожден крушением революции 1968 года, и он оказался результатом осмысления этого события. Бунт, направленный против образа жизни антагонистического общества, нанес «... удар не только по капитализму, но и по его духовному плоду – психоанализу, выявив их общую границу – шизофрению» [4].

Основой для создания метода шизоанализа «... послужило стремление сломать устоявшийся стереотип западного интеллигента – пассивного пациента психоаналитика, «невротика на кушетке» и утвердить нетрадиционную модель активной личности – «прогуливающегося шизофреника» [5], который именуется как «шизоиндивид». Делёз и Гватари, объясняя суть «шизоиндивида», пишут, что шизофреник – субъект декодированных потоков на «теле без органов», он расположен на пределе капитализма, представляя собой его зрелую тенденцию, прибавочный продукт, пролетария и ангела-истребителя. Основанием же обстоятельства, что капитализм и шизофрения внешне выглядят как антиподы, считается стремление первого не столько кодировать и перекодировать потоки желаний, сколько дать установку на декодирование их. Шизофрения в этой диаде выступает как предел более высокого порядка, «внешний» предел, ибо она осуществляет процедуры декодирования на десоциализованном «теле без органов» в отличие от капитализма, который трансформирует потоки желания на «теле» капитала как детерриториализованного социума. Исходя из вышесказанного, всеобщая история предстает в рамках шизоанализа как процесс «детерриториализации». Естественным продуктом детерриториализации желаний является «шизоиндивид», шизофреник, повторим, – субъект декодированных потоков на «теле без органов».

Надо подчеркнуть, что в шизоанализе шизофреник «... не психиатрическое, а социально-политическое понятие» [6]. «Шизоиндивид» в шизоанализе предстает как не действительный или психбольной, а как «... котестант, тотально отвергающий капиталистический социум и живущий по естественным законам «желающего производства» [7]. Итак, «шизоиндивид» не совместим с социальной формацией капитализма, не согласен с условиями существования в постсовременном обществе и сознательно отрицает их (в угоду своего бессознательного), выступая как образ человека постсовременного мира, модель индивидуума, представляющий «машину желания».

Делёз и Гватари считают, что искусство «... желаящая художественная машина, производящая фантазмы. Ее конфигурация и особенности работы меняются применительно к тому или иному виду искусства – литературе, живописи, музыке, театру, кинематографу» [8].

Исследуя шизоанализ в искусстве, Н. Маньковская при анализе работы Делёза и Гватари выделяет вопрос – кто может быть подлинным агентом желания, творцом жизни. «Им оказывается тот, в ком сильнее импульс бессознательного, – ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер. Однако качества всех этих «шизо» уступают высшему синтезу бессознательных желаний, венцом которых выступает художник» [9]. Вышесказанное дает возможность подойти к кинорежиссеру как к модели индивидуума, представляющего «машину желания», так и как к шизофренику, в котором обнаруживается насыщенность бессознательных желаний. На первый план выходит фантазм, который характеризует не только психический комплекс, но и творческий метод автора фильма. Художественная структура фильма, созданного режиссером в любом жанре, сотворена разными творческими методами. Режиссер прибегает к определенной технике монтажа, в которой свой отпечаток оставляют фантазм и безумие. Фильм способствует не только прояснению образа реальности, но и реального облика жизни самого режиссера, того его онейрического мира, который сокрыт и неуловим

простым глазом. Идентификация определенных режиссеров через фильм приводит к мысли, что они при создании картины, до или после, находились или находятся в состоянии латентной шизофрении. Фильм проецирует психическую реальность режиссера, ту, что преобладает в его бессознательном, выражая шизофреническую свободу. Фантазм и безумие в фильме, с одной стороны, прикрывают, а с другой стороны – проясняют психогенное состояние режиссера, фиаско его «Я». Примерами могут служить работы режиссеров-модернистов и режиссеров-постмодернистов, представляющие разные национальные киношколы.

Не только режиссеры, но и актеры часто находятся в состоянии невроза, который отражается в созданных ими персонажах, а их шизофрения (латентная или явная) отпечатывается не только в образах их героев, но и удерживается в созданных ими образах. Примером могут служить актеры Джейн Фонда – «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» [1969], Фей Данауэй – «Дорогая мамочка» [1981], Клаус Кински – «Агирра гнев божий» [1972], Настасья Кински – «Отель «Нью-Гемпшир» [1984], Деми Мур – «Разоблачение» [1994], Шерон Стоун – «Основной инстинкт» и т.д. Режиссеры в актерах искали и находили те психические комплексы, которыми должны были обладать их персонажи.

Художественный шизоанализ применим во время исследования персонажей фильмов, снятых в жанре кинопритчи в творчестве режиссеров, представляющих эстетику постмодернизма в кино: П. Гринуэй, Д. Джармуш, Д. Джармен, Д. Кроненберг, братья Э. и Л. Вачовски, П. Альмодовар, Т. Хэкфорд, М. Скорцезе и многих других.

«Шизоиндивидом» предстает герой притчи Р. Фаэнца «Эскалация» [1969]. Картина – притча об отчужденности человека, который находит свое счастье в полном приспособленчестве, приводит его к мнимому бунту, реализующемуся в безумии и в последствиях этого бунта. Герой фильма, Лука Ламбертенчи, является представителем буржуазного общества, примыкая к той хиппующей молодежи, которая принадлежала к этому течению формально. Отрешенный от реальности, Лука ведет пассивный образ жизни, однако желание овладеть богатством, приобрести социальную значимость заставляет его повернуться лицом к жизни. Лука совершает «прыжок» в реальность, но, оказавшись в пространстве жизни, в быту, он понимает нечто такое, о чем не подозревал, находясь в одиночестве. Он осознает, что жена уже давно не любит его и в нем начинает господствовать «Оно», которое проявляется в его неврастеническом состоянии, в его безумии. Итак, поводом бунта «мятежника» становится крах любви, и он принимает крайнее решение. Бессознательное позволяет ему не только убить жену, но и совершить садистский акт над телом мертвой женщины. Выбравшийся из одиночества муж разрисовывает мертвое тело, его внутренняя экзатичность помогает ему сжечь труп и развеять пепел по морю. Бунт человека против неискренних искусственных отношений, приводящий индивидуума к образу лицедея, символизирует болезненное состояние всего общества.

«Шизоиндивидами» представлены притчевые образы и других мастеров итальянского кино. Примером можно привести героев притч М. Феррери «Диллинджер мертв» [1968], «История обыкновенного безумия» [1981]. Именно о безумии жизни, о бессознательном, уродующем и разрушающем человека как биологическое существо, и было рассказано в этих притчах мастера в образе человека «шизоиндивид».

Творчество Р.В. Фасбиндера выделялось неприятием действительности немецкого общества, его духовным обнищанием. В его фильмах присутствует ощущение предельности бытия. Ощущение отчаяния заостряет внимание зрителя на психологии фасбиндеровских образов. Психоанализ помог режиссеру в истолковании психодрамы, образами которой предстали как герои мастера, так и кризисные ситуации,

которые породили психологическую среду фильма. Например, в фильме «Замужество Марии Браун» [1980] время до и после Второй мировой войны показано как фактор, порождающий сложные психологические ситуации и одновременно обличающий их.

Основой для своего последнего фильма Фасбиндер выбрал роман Жана Жене «Керель из Бреста», в котором действие происходит в 30-е годы. Фильм «Керель» [1982] стилизован и существует вне времени. Герой картины Керель, моряк с корабля «Венжер», сходит на берег в портовом городе Брест, где оказывается в отребье общества, которое доводит его до безумия, он мстит обществу, ведь в нем начинает доминировать бессознательное благодаря моральному натиску окружающих.

Керель – типичный субъект, представляющий модель человека – «желающей машины». Он ангел апокалипсиса, ангел-истребитель, притягивающий и восхищающий всех, кто вступает с ним в контакт, но на самом деле он больше интересуется самым собой. Керель – охваченный страстями молодой человек, тот, кто вносит разгром в сексуальную жизнь портового города. Объектом его желания оказываются представители разных социальных групп. Керель постоянно стремился к саморазрушению в обществе, где власть и его отношение ко всем регулировалась его жестокими законами, которые создавали и обеспечивали существование насилия, безумия.

В фильме наряду с Керелем предстают «шизоиндивидами» и другие персонажи картины. Керель втянул в свою игру Себлону и Лизиан. Они оказались воплощением трагического разрыва между желанием и объектом желания. Трагедия Кереля заключается в том, что он потерял свое «Я», признал статус Джил как «другого». Ради любви к нему Керелю пришлось бы отказаться от своей пассивности, от своей роли и образа, который был в поиске своего отражения (Керель видит свое искаженное лицо в воде после убийства Вика). Фасбиндер сконцентрировал все действие в фильме на теле Кереля (сместив фокус с женской фигуры на мужскую), чтобы раскрыть свою, авторскую мысль. Таково восприятие раздробленного мира и его обитателей, жестокости тех обстоятельств, которые формируют модель человека-«желающей машины».

Герои фильма «Основной инстинкт» [1992] П. Верховена, «шизоиндивидумы», наличествуют в сложном психологическом поле, где их существование стоит перед лицом «ничто». Обстоятельства в фильме проясняют скрытую женскую психику, ее негативность, которая ведет мужчин к танатосу.

Верховен в этом фильме проблему развития психической деятельности человека показал с помощью инстинктивного действия человека. Его героиня, популярная писательница Кэтрин Трэмбел, одержима манией соблазнять, а затем убивать мужчин при сексуальных актах. Объектами ее желания являются мужчины. И фильм начинается со сцены совокупления рок-звезды Джона Моза со своей пассией, которая убивает его ножом для колки льда. Идет расследование преступления, в котором подозревают Кэтрин.

Инстинктивное поведение женщины-соблазнительницы маскируется так, что трудно постигнуть аномальный вектор ее бессознательного. Безумная, чудовищно хитрая и постоянно ускользающая от возмездия, Кэтрин пытается войти в доверие к мужчинам, а затем совершает то, что стоит за базовым инстинктом. Влечение убивать сохраняет ее, уводит от мысли, что она тоже может оказаться объектом для помышления кого-то, то есть отдаляется от факта собственной смерти. Здесь надо отметить тот факт, что писательница не несет в себе жизненное начало. В разговоре с детективом Кэтрин признается, что ненавидит детей, то есть она не несет в себе материнское чувство.

Кэтрин – социально обеспеченная, ее состояние насчитывает 110 миллионов долларов, она имеет степень по психологии и литературе, занимается полностью

«творчеством», убивает и пишет, ведет разгульный образ жизни, употребляет алкоголь, кокаин, уверяет Ника (детектива) в том, что под воздействием кокаина заниматься сексом – довольно приятное ощущение. Об этом свидетельствует сцена, в которой при досмотре тела покойного рок-звезды полицейские обнаруживают кокаин не только рядом с кроватью, но и на его теле.

Режиссер сопоставляет образы двух «шизоиндивидов» – Кэтрин и Ника.

«У меня нет правил, я люблю экспромт», – заявляет писательница. Кэтрин соблазняет Ника, он подключается к затеянной писательницей игре, в которой ему предстоит миссия – довести игру до конца, от этого зависит его судьба. Она пытается контролировать его разум, вести игру в свою пользу так, чтобы затуманить его сознание.

Кэтрин исследовала и исцеляла духовные недуги людей, а затем создавала художественные образы из реальных людей, показывая их психический комплекс. Ник тоже мог бы быть ее образом, ведь в нем распознаются психотические черты, нездоровая вспыльчивость, гипертрофированное самолюбие. Безумная жизнь Ника приводит его жену к бессознательному поступку, она кончает жизнь самоубийством. Психическое состояние Ника постоянно проверяется на службе. Он застрелил несколько человек, на работе употреблял кокаин и чудом ушел от тюрьмы. Однако Ник не жаждал и не жаждет исцеления. Он видит в Кэтрин убийцу, влюбляется в нее ради разоблачения, не в реальную женщину-писательницу, а в спонтанно придуманную «фею». Газ, коллега по службе, упрекает его в сексуальной связи с Кэтрин, ведь она с холодным и жестоким умом. Кэтрин очередными дозами напоминает Нику его поступки, связанные с проявлением его безумия – ты убил двух подозреваемых, ты пристрелил двух туристов, называя их стрелками. Кэтрин «пишет» с Ника образ своего будущего героя – он детектив, который выбрал не ту женщину, и она одержима страстью убить его. Кэтрин знает все о нем, ведь по ее велению Нильсон доставил ей досье за 50 000 долларов и использует материал против него в книге, утверждая, что ему известно, что толкает на убийство, что втянуло его в это на практике, как «помогает» кокаин в это время. Она не сумеет одолеть сильные импульсы своего бессознательного, несмотря на то, что смогла обмануть даже детектор лжи, и в финальной сцене она оказывается вне игры, Ник разоблачает ее виновность.

Психическое состояние Рокси, подруги и любовницы Кэтрин, выражается в ее отношении к Кэтрин, в ее безумии. В 16 лет Рокси (проявление латентной шизофрении), на почве ревности, что ее братьям родители уделяют больше внимание чем ей, бритвой перерезала глотку братьям. Инстинкт самосохранения в ней проявляется уже в начале фильма. Рокси уверяет Ника и Газа в том, что Кэтрин не убивала рок-звезду Джимми Моза. Она без всякого стеснения демонстрирует свое лесбийское отношение с Кэтрин, постоянно сопровождает ее, следит за ее сексуальной жизнью и присутствует при каждом акте, наслаждаясь и возбуждаясь сношением двух тел. Рокси отрицательно относится к связи Ника и Кэтрин, несмотря на то, что к другим партнерам Кэтрин она относилась лояльно. Рокси угрожает Нику убийством. Безумие доводит Рокси до того, что она садится за руль спортивной машины Кэтрин и от ее лица пытается сбить насмерть Ника, однако в схватке со стрелком она гибнет. В итоге инстинктивные действия приводят Рокси к танатосу.

Среди героев фильма больше всех базовый инстинкт движет психологом полиции Элизабет Гарнер. Она ведет войну за выживание в обществе, где каждым человеком овладевает безумие. Она никому не показывает динамику своей психической деятельности, а манипулирует людьми. По ходу действия проясняется, что она была в лесбийских отношениях с Кэтрин, подражала ей, учась вместе с ней в колледже в Беркли. Ник и Элизабет – бывшие любовники, она знает все его наклонности, и каж-

дый раз, напоминая ему об этом под видом помощи, действует на его психику, чтобы держать в руках его душу. Она ревнует его к Кэтрин, зная ее, характеризует так – «в ней сидит дьявол, и она умна», оберегая Ника от ее коварства. Ник не выдерживает ее нападки, пытается отогнать от себя ее словами – «найди психиатра, чтобы избавиться от злости», однако она пытается удержать его при себе. Ник, при неясном для него обстоятельстве, убивает Элизабет, которая пыталась достать из кармана плаща ключи от его квартиры в качестве доказательства верности, ведь в тяжелые минуты она старалась быть рядом с ним. Инстинктивные действия приводят Элизабет и Рокси к ревности и обладанию, а за этим стоит убийство, что со своей стороны привело их к «ничто».

Когда Ник задает Кэтрин вопрос – «нигде не исповедовалась», то он получает ответ «никогда», потому что ею двигает базовый инстинкт, который на стороне писательницы, которая пишет о необычных людях и старается быть с ними в близких контактах, шокировать читателя. «Кто-то должен умереть» – эти слова принадлежит Кэтрин, которая с грустью сообщает, что «все, кто дорог для меня, умирает». Писательница понимает, что она осталась одиноким существом в этом мире, и со словами «я всех теряю, я не хочу тебя терять» не совершает очередного преступления и фильм заканчивается кадром – крупным планом осколки льда и нож валяется на полу. Кэтрин не совершает убийства не потому, что в ней пробудились какие-то чувства к нему, так как она отрицает их и не хочет иметь друга жизни, не хочет создать семью. В этот момент она одерживает верх над ним, «диктует» свои условия, пытаясь продолжить игру, но она не может ужиться с той мыслью, что игра может иметь конец, так как конец – это означает конец ее «Я».

В фильме базовый инстинкт не оказывается «спасительным» для всех «шизоиндивидов», инстинктивные действия ставят их между жизнью и смерти, проявляя деятельность женской негативной психологии, той патологической силы, которая воздействует и ведет к разрушению всего и вся и приводит женщину к непониманию собственного психического состояния, своей личности, выживая свое «Я» в существовании.

Верхувен, сопоставляя противоположные и схожие образы, исходя из их бессознательного, воссоздал динамическую целостность конкретного человека в основных аспектах его психики.

«Шизоиндивидами» предстают герои притчи Т. Хекфорда «Адвокат дьявола» [1997]. Зритель видит неблагоприятное взаимоотношение Джона Милтона и Кевина Ломакса. В фильме воцаряется хаос, взаимодействие случайных действий и не взаимосвязанных обстоятельств приводят к пониманию конкретных персонажей, которые создают психодраму, где господствуют безумие, галлюцинации, фантазмы, одним словом, те симптомы, которые образуют бессознательное. Персонажи фильма представляют модель человека – «желающей машины». Они существуют в абсурдном мире, где их действия, взаимоотношения разрываются случайными факторами, парадоксальные ситуации создают те обстоятельства, при которых фантазмы достигают своего апогея. Хекфорд в этой картине показывает агрессивную форму несимволического бессознательного, иллюстрирует подноготную невроза, шизофрении, чтобы представить образы тех индивидуумов, которые не смогли из-за психологических трений найти в себе равновесие. Режиссер дает возможность зрителю увидеть многоликую реальность жизни, поразмыслить о проблемах духовности и морали, понять, что в самом человеке находится та сила, которая способствует понятию того, что побеждать надо именно внутри, а не вовне.

Шизоиндивиды – антиподы тех, кто подлежат психоанализу. Шизоиндивиды

– итог опыта виртуализации, и закреплены на экране тем, что виртуализуют реальность, представляя тип образов – «образ-время», психическую реальность человека последнего тридцатилетия XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. С. 97.
2. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: ИнтерпресСервиз. Книжный дом, 2001. С. 980.
3. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. С. 94.

S. Tuguchi

SCHIZOANALYSIS IN STUDIES OF PARABLE CHARACTERS IN FILM PARABLES BY DIRECTORS OF POSTMODERNISTIC AESTHETICS

Abstract: The articles reviews artistic schizoanalysis in the process of study of parable characters in the films created by directors of different generations.

Key words: Postmodernist aesthetics, art psychology, film parable, art shizoanalysis, classical psychoanalysis.