

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

(освітній ступінь – «бакалавр»)

на тему: **«Мова кіно у філософських інтерпретаціях Жюльєна Дельоза»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Спеціальність: 033 Філософія
Мелешко Євгенія Юріївна

Керівник: Бондаревська Ірина Андріївна,
доктор філософських наук, професор

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____
«_____» _____ 20__ р.

Київ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	С. 3-4
РОЗДІЛ І: Образ-рух: класифікація та особливості.....	С. 5-20
РОЗДІЛ ІІ: Образ-час: те, чого не вистачало.....	С. 21-29
ВИСНОВКИ.....	С. 30-32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	С. 33-34

ВСТУП

Темою дослідження є огляд й аналіз філософського бачення кінематографа Жилем Дельозом на основі його праці «Кіно».

Актуальність теми дослідження обґрунтовується надзвичайно швидким розвитком індустрії кінематографу як продукту масового споживання. Ця галузь культури становить велику частину дозвілля і має певний авторитет у формуванні людиною духовних цінностей. Кінематограф у наш час доступний кожній людині, що має доступ до Інтернету, а отже особливість кінематографу як виду мистецтва розсіюється, нівелюється. Саме тому в цій роботі ми посилаємося на специфічний авторський проєкт Жилія Дельоза, що направлений на спробу повної трансформації нашого образу осмислення і сприйняття кінематографу. У даній роботі основний акцент припадатиме на авторську концепцію Жилія Дельоза, що розвинув теорію осмислення кінематографу як філософії через систему образів.

Стан наукової розробки теми. Теорія і філософія кіно має велику кількість варіацій та різноманітних концепцій, які народжуються як у філософів (Дельоз, Бергсон), так і в режисерів і безпосередньо теоретиків кіно (Пазоліні, Ейзенштейн, Уеллс, Мітрі). Філософія кінематографа, створена Жилем Дельозом, хоча й здобула певний статус і визначну позицію в історії теорії кінематографа, але не можна сказати, що рівень дослідження питання є високим. Під час дослідження заданої теми були розглянуті аналітичні статті в різних філософських і кіножурналах (Сичова, Горяїнов, Батаєва і т. д.), особливу увагу була приділено доробкам і лекціям сучасного кінотеоретика Олега Аронсона. Як основне джерело дослідження філософської концепції була обрана праця Жилія Дельоза «Кіно».

Об'єктом дослідження є філософія кінематографа. *Предметом дослідження* є філософська теорія осмислення кінематографа в інтерпретації Жилія Дельоза.

Метою дослідження є аналіз роботи Жюльєн Дельоза «Кіно» і визначення особливостей філософії та мови кіно за авторськими інтерпретаціями філософа.

Зазначена мета реалізується у наступних **завданнях**:

- розкрити визначальні деталі образу як головної одиниці осмислення кіно в теорії Дельоза;
- детально ознайомитися з концепціями образу-руху й образу-часу та визначити особливості кожної;
- спробувати визначити доцільність використання системи Жюльєн Дельоза для сприйняття кінематографа в реаліях сучасного світу.

Структура роботи обґрунтована метою і завданнями цього дослідження. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновку та списку використаних джерел. Перший розділ «Образ-рух: класифікація та особливості» присвячений першому тому праці Жюльєн Дельоза «Кіно» та обраний з метою аналізу особливості структури образу-руху, визначення його різновидів та окреслення причини і значення його кризи в кінематографі. Другий розділ «Образ-час: те, чого не вистачало» висвітлює специфіку нового образу, образу-часу, якого, за Дельозом, прагнуло післявоєнне кіно, аналізує його структуру й різновиди, визначає його принципове розрізнення і зв'язок із образом-рухом.

Теоретико-методологічні засади дослідження дослідження ґрунтуються на герменевтичному, критичному, компаративістському методах аналізу джерельної бази дослідження.

Джерельною база дослідження є двотомна робота Жюльєн Дельоза «Кіно», аналітичні статті дослідників концепції Дельоза і лекції Олега Аронсона.

РОЗДІЛ I

ОБРАЗ-РУХ: КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ

Перш ніж розпочати ґрунтовний аналіз основного філософського джерела даного дослідження, а саме: роботи Жиль Дельоза «Кіно», звернімося до кінотеорії його попередників і філософського підґрунтя, що стали поштовхом та інформаційною базою для народження авторської концепції французького філософа. Перш за все, варто зазначити величезний вплив на «Кіно» філософії Анрі Бергсона. В основу філософії кінообразності покладена саме робота Анрі Бергсона «Матерія та пам'ять». Він у цій роботі пов'язує образ із матерією, а час із пам'яттю. Дельоз, натхненний філософією Бергсона, його поглядом на образи, час, знаки і властивості людської пам'яті, базує на ній усю свою концепцію бачення кінематографу як філософської структури. «Завдяки Бергсону у Дельоза народжується концепт плану іманентності» (Монтебелло, 2009, с. 100). Хоча автор «Матерії та пам'яті» сам не говорив про напрям кінематографа (адже кіно тоді тільки починало зароджуватися як новий напрям мистецтва), але для самого Дельоза його теорія образів є «теорією кінематографічного сприйняття до кінематографа» (Дельоз, 2004, с. 18). Зважаючи на переконання Бергсона в тому, що образи просто існують, не виконуючи функцію образів чогось, тобто належать самій матерії, а не народжуються завдяки нашій психіці, Жиль Дельоз і формує свою концепцію протистояння віртуального й актуального (більш детально розкриємо це питання у другому розділі). Та, знову ж таки, образи-спогади, що мають велику вагу в розумінні специфіки образу-часу, також були запозичені саме у Бергсона.

Наступною важливою фігурою-натхненником для філософа стає американський колега Чарльз Сандерс Пірс і його семіотика. Система знаків філософа була близькою для Дельоза, адже Пірс визначав її згідно з образами і стосунками між ними, а також його класифікація була на той час найповнішою.

Саме у Пірса Дельоз запозичив три види образів, що можна характеризувати через одинарність, двійковість і трійковість. Без розуміння цієї концепції далеко просунутися в розумінні сенсу образів-рухів (зокрема, переживання і дії) буде неможливо, а трійковість вагома для осягнення образу-часу.

Велику вагу мають для Дельоза в роботі про кіно, звісно ж, режисери. Їх у «Кіно» згадується безліч, було б недоцільно згадувати кожного, але особливу увагу Жиль Дельоз приділяв Сергію Ейзенштейну, П'єру Паоло Пазоліні, Жану-Люку Годару, Орсону Уеллсу, Роберту Брессону та Альфреду Хічкоку. Загалом важко переоцінити важливість, якою наділяє реальні приклади з кінематографу Дельоз у своїй роботі. Кожен свій теоретичний пасаж французький філософ підкріплює можливою реальною основою із шедеврів кіно.

Звернімося ж до аналізу статті «Мова часу», що передує першому тому й автором якої є сучасний дослідник і теоретик кіно Олег Аронсон. Йому, власне, і належить редакція використаного для даного дослідження видання праці «Кіно». Автор статті влучно зазначає, що Дельоз був синефілом і літературі, що в той час досліджувала кінематограф, не надавав такої переваги, якої удостоювалися самі фільми. Понятійна система складається тут на наших очах, винятково важливим виявляється саме досвід кіноспостереження для розуміння її логіки. Цим досвідом ми, зважаючи на сенс праці Дельоза, як не дивно, наділені незалежно від кількості оглянутих фільмів. Він виражений у певному типі образності, що доступний для нас завдяки кінематографу. На думку Аронсона, «Кіно» є радше практичною книгою, котра здатна вчити «довірі досвіду, який є неочевидним, сприйняттю, яке не повністю належить нам, знанню, яке завжди здається недостатнім» (Дельоз, 2004, с. 12). Сам Дельоз цей процес називає педагогікою перцепції. Він фокусує свою увагу, як ми побачимо у подальшому дослідженні його тексту, на певних *образах*, що завжди знаходяться на грані сприйняття і не мають змоги втілитись у певному зображенні, що знаходяться поза простором активного почуттєвого сприйняття.

Своє дослідження у сфері філософії кінематографа Жиль Дельоз розпочинає з дослідження образу-руху і його різновидів. У першому томі французький філософ бере за теоретичну основу роботу вже згаданого на початку розділу видатного філософа Анрі Бергсона «Матерія та пам'ять», де той висвітлює теорію образного сприйняття. Як зазначає теоретик кіно Олег Аронсон, «образи, описані Бергсоном були вже кінематографічними, але сам кінематограф ще був відсутній як реальний спосіб їхнього втілення» (Аронсон, 2000, ст. 64). У цьому доробку присутні важливі для дослідження тези, що й стали рушійними для Дельоза у створенні власної концепції бачення феноменів кіно через образ-рух й образ-час. За Дельозом, у русі є дві грані: з одного боку, рух є тим, що відбувається між об'єктами (частинами цілого), з іншого ж – тим, що виражає тривалість, або саме Ціле. Маємо, що рух певним чином співвідносить об'єкти якоїсь закритої системи з відкритою тривалістю, разом з тим, співвідносячи саму тривалість із об'єктами системи, якій намагається відкритися ця замкнута система, Об'єкти Дельоз називає *нерухомими зрізами*, а це Ціле – *рухомим зрізом* тривалості (Дельоз, 2004, с. 52). Пізніше до більш детального аналізу і класифікації образу-руху автор повернеться у другому коментарі до Бергсона, тож про це згодом.

Кадр, план, кадрування, розкадровка – ось наступні гачки, що допоможуть нам зрозуміти філософію Дельоза. Кадр, як замкнута система, може бути насиченим (наприклад, коли не зрозуміло, яка сцена в кадрі головна) та розрідженим (наприклад, акцентування на одному об'єкті чи просто чорний екран). Розглядаючи ж його з точки зору природи власних частин, кадр може бути геометричним, а також фізичним і динамічним. Для автора кадр – це оптична система, котра відсилає нас до певної точки зору (до певного кута кадрування, що обрав режисер), а тому він може бути прагматично виправданим чи ж таким, що відсилає нас до іншого («піднесеного») виміру образу. Цікавим також є позиція автора щодо закадрового простору: для нього закадровий простір – це щось, що ми не бачимо й не чуємо, але

це не виключає можливості його присутності: або ж частини кадру у своїй множинності продовжуються у більш широкій однорідній множинності, або ж закадровий простір є чимось украй тривожним, і про його існування навіть не можна повноцінно бути впевненим (за Дельозом, «Інше Місце за межами гомогенних часу та простору» (Дельоз, 2004, с. 61)).

Щодо дефініції поняття «план», то тут Жиль Дельоз безпосередньо відштовхується від трьох тез про рух Бергсона. План (фіксований і з камерою, що рухається) є подібним до руху, він завжди містить два аспекти: показує модифікації позицій частин (нерухомих зрізів або об'єктів) множинності (чи множинностей) і завдяки цьому втілює абсолютну зміну цілого в тривалості. Задача плану – безперервно забезпечувати перехід від одного аспекту до другого, їхнє безперервне взаємоперетворення. Натомість абстрактне положення плану є проміжним пунктом між кадруванням множинності і монтажем цілого. «План і є образ-рух, тою мірою, у якій він співвідносить рух із цілим, що змінюється, і виступає рухомим зрізом певної тривалості» (Дельоз, 2004, с. 65).

Монтаж для філософа – це така операція, що спрямована на викристалізовування з образів-рухів цілого, ідеї, або, інакше кажучи, образу часу. Він є певною схемою дії образів-рухів, що формує образ часу. Дельоз презентує на наш розгляд чотири «школи» монтажу, котрі різняться способами представлення часу згідно з різними композиціями: американську, радянську, французьку й німецьку. Видатною фігурою американської школи постає Девід Уорк Гріффіт. Він ставився до монтажу як до організму. Мабуть, завдяки цьому науковцю приписують друге народження монтажу уже як творчого процесу. Американський монтаж Жиль Дельоз називає органікоактивним, йому притаманні три форми: чергування диференційних частин (паралельний монтаж); розмірів, що співвідносяться (використання крупного плану) і дій, що сходяться (збіжний, або конвергентний, монтаж): «З монтажу чи композиції образів-рухів народжується Ідея, цей непрямий

образ часу: ціле, що згортає та розгортає безліч частин у відомій колісці «Нетерпимості», та всі проміжки, що зменшуються, між діями у прискореному монтажі» (Дельоз, 2004, ст. 77). На противагу Гріффіту, у радянській школі Сергій Ейзенштейн, звертаючи свою увагу на діалектичну природу об'єктів і діалектичний закон («Ціле ділиться на частини заради того, щоб сформувати нову і більш піднесену єдність» (Дельоз, 2004, ст. 79), заміняє паралельний монтаж на монтаж за принципом опозиції. Опозиції існують кількісні, якісні, різні за інтенсивністю та динамікою. А монтаж конвергентний замінюють на «стрибковий». Тут відслідковується ейзенштейнівська революція: він створює з «організму» монтажу діалектичну концепцію. Але радянські кінорежисери цікавилися не лише законом діалектики: наприклад, Пудовкін звертував увагу на закон кількісного процесу і якісного стрибка; український Довженко, за словами Дельоза, був майстром занурення множинності та її частин у ціле; Вертов, у свою чергу, стверджував про діалектику самої матерії (створюючи таким чином щось на кшталт четвертого закону діалектики), його метод полягав у тому, аби Ціле наприкінці збігалось і нескінченною матеріальною множинністю. Французька школа також відходила від органічної композиції, але на відміну від радянських режисерів, розробила механічну концепцію образів-рухів. Її насамперед цікавила кількість рухів, котрих мало бути якомога більше. Школа створила «концепцію кінетичної єдності кількості рухів у машині та спрямованості руху в душі, стверджуючи цю єдність як Пристрассть, що зникне лише зі смертю» (Дельоз, 2004, с. 89). Тут все використовують заради руху, навіть світло. А радянська діалектична опозиція замінюється впорядкованим чергуванням у протяжності. Німецький експресіонізм відрізнявся тим, що використовував світло як потужний рух, а світло та тінь тут не чергуються, а запекло борються у безперервній опозиції, вони контрастують або змішуються. Німецька школа дає волю неорганічному життю речей, що протистоїть органічному. Велику вагу тут має теорія кольору Гете, який стверджує можливість синього й жовтого кольорів сприйматися в інтенсифікованому русі з червоним

(сяючим) відблиском, що може бути у вигляді сяяння нескінченного (піднесене динамічне). «Загалом експресіонізм невпинно зображає світ у вигляді червоного на червоному, і перше червоне відсилає до страшного неорганічного життя речей, а друге – до піднесеного непсихологічного життя духу» (Дельоз, 2004, с. 104). Ціле тут стає нескінченною інтенсифікацією, що розриває зв'язок із органічним (людським), аби душа возз'єдналася зі світлом. Дельоз, незважаючи на різноплановість і контрастність усіх типів монтажу, підкреслює їхню рівноцінність і виводить спільну властивість для всіх – співвідносність образу-руху із Цілим (часом), котрий відкритий. Таким чином, монтаж дає непрямий образ часу. Наскільки великі шанси образу-часу порівняно з непрямим образом часу? Дельоз дасть відповідь на це питання згодом, у другому розділі, а поки перейдімо до більш детального огляду образу-руху та його різновидів, про які вже зазначали на початку розділу.

Опір матеріалізму й ідеалізму призвів до розщеплення образу й руху, свідомості та предмета. За розв'язання цього питання взялися Гуссерль («будь-яке пізнання є пізнанням *чогось*») та Бергсон («будь-яке пізнання є *дещо*»). Дельоз звертає нашу увагу: кіно виникло в ту ж епоху, і його не можна ігнорувати, адже воно запропонувало власні докази існування образів-рухів: «Кіно не тотожне з іншими видами мистецтва, метою яких є радше побачити нереальне у світі, але творить зі світу нереальне чи розповідь: завдяки відкриттю кінематографа вже не образ стає світом, але світ – власним образом» (Дельоз, 2004, с. 107). На думку Дельоза, кінематографічний рух, що не підкорюється умовам перцепції, завдяки цьому возвеличується як новий тип розповіді, здатний зблизити того, хто сприймає, із тим, що він сприймає, світ і перцепцію. «...Він (Дельоз) здійснює ще одну спробу (після Бергсона) наблизитися до того, як можливо осмислити сприйняття, зважаючи не на «темні глибини психології», але з ясності самої матерії» (Аронсон, 2000, ст. 65). Образ ототожнюють із рухом та власними реакціями, а також із матерією,

формуючи універсальну мінливість. Навіть ми разом із нашими очима, мозком, кінцівками є лише набором образів, що постійно змінюється. Дельоз метафорично називає наш стан газоподібним. Більше того, весь світ навколо нас – це також нескіченна кількість мінливих образів, що об'єднується в безліч закритих систем (а за Дельозом будь-яка замкнута система ніколи не буває остаточно замкненою), що формують план іманентності, «машинну схему взаємодії образів-рухів» (Дельоз, 2004, с. 110). На цьому етапі філософ підкреслює свою симпатію до позиції Бергсона, який, на відміну від Гуссерля, тримався позиції «будь-яке пізнання є щось» і стверджував безпосередню здатність світла розповсюджуватися по всьому плану іманентності без усіляких перешкод. Саме тому речі мають світло в собі і наша свідомість працює як екран, що зупиняє це безупинно рухливе світло та дає йому змогу відобразитися. А перцепцією ми називаємо якраз той образ, що «екран» відображає, даючи йому змогу проявитися. Однак, варто також зазначити, що речі самі по собі є тотальними та об'єктивними, а перцепції речей – частковими та суб'єктивними. Адже сприймаючи річ (використовуючи наш в цій системі координат центр невизначеності – мозок), ми беремо тільки те, що відповідає нашим потребам та інтересам, а інше, грубо кажучи, відкидаємо. І тут ми вже підходимо до першого різновиду образу-руху – *образу-перцепції*. Він є однією стороною так званої відкладеної реакції, іншою ж стороною є *образ-дія* (друга форма образу-руху). Як це працює? Сприймаючи щось, ми ніби формуємо перцептивний центр у всесвіті образів-рухів, це провокує всесвіт до викривлення навколо цього центру. Тут ми вже маємо вищезгаданий образ-перцепцію, а разом з тим і образ-дію, що по суті своїй є пізнішою реакцією центру невизначеності, що вирішував що робити зі сприйнятою річчю: бігти від неї або рухатися їй назустріч. Таким чином, ми розуміємо, що перцепція перш за все сенсомоторна – сприйняття та реакційна дія є нероздільними. Але між образом-перцепцією та образом-дією також є проміжок, який заповнює *образ-емоція* (третє і останнє перевтілення образу-руху). Образ-емоція виникає в центрі невизначеності та наділяє сприйнятий

рух певною якістю (ознакою), ідентифікує його, він стає виразним і завдяки цьому формується алгоритм реакційної дії. Також, базуючись на вищезазначеній класифікації образів-рухів, автор розрізняє відповідно три типи монтажу – активний, перцептивний та афективний. Ці типи визначають за типом образу-руху (образу-перцепції, образу-дії чи образу-емоції), перевагу одному з яких надає режисер. Звісно ж, це не означає, що інші образи не використовують, втім, за Дельозом, у фільмі завжди видно домінуючу форму образу-руху. Разом з тим, різні плани також використовують для різних образів: загальний план - частіше для образів-перцепцій, середній – для образів-дій, а крупний – для образів-емоцій. Важливо також зазначити, що кожен обраний автором план відсилає нас до Цілого, змушує за цим планом трактувати сенс фільму як Цілого.

Глибокий аналіз образу-перцепції Жиль Дельоз починає з припущення можливості перцепції бути об'єктивною чи суб'єктивною. Але для кіно все складається не так просто й однозначно. Заради розв'язання питання кінематографічної перцепції філософ звертається до концепцій французького теоретика кіно Жана Мітрі й італійського режисера П'єра Паоло Пазоліні. Мітрі підкреслює, що образ-перцепція в кіно постійно переходить від об'єктивного до суб'єктивного і навпаки, а відтак має бути наділений особливим статусом, що розкривав би його конкретні особливості. Мітрі, зважаючи на сумісне буття камери із персонажем та на розвинену її рухливість (здатність до тревелінгу), пропонує поняття полусуб'єктивного образу. Але Дельоз відштовхується від Пазоліні, що ввів поняття невластивої прямої мови («мімезис»), і знаходить аналог йому в мистецтві – *Cogito*. *Cogito* в мистецтві втілюють так: «немає суб'єкта, що впливав би на інший, без іншого, що за ним би спостерігав та «схоплював» би його як такого, який піддається впливу; інший бере собі свободу, віднімаючи її у першого» (Дельоз, 2004, с. 127). Як ця дефініція працює для кіно? Персонаж існує в фільмі разом зі своїм світобаченням, але також існує камера, що, з одного боку, демонструє нам

самість персонажа, а з іншого, нав'язує своє бачення, трансформуючи бачення персонажа. Таким чином, завдяки невластивому прямому суб'єктивному, що ми окреслили вище, далі за Дельозом вже маємо справу з образом-перцепцією (що вже не ділиться на суб'єктивну й об'єктивну форми) і камерою-свідомістю, котра його трансформує. «Образ-перцепція може знайти особливий статус у «невластивій прямій суб'єктивності», що нагадує відображення образу в самосвідомості камери» (Дельоз, 2004, с. 130). Складовими знаками образу-перцепції (вони базуються на семіотиці Пірса, яка детальніше буде висвітлена пізніше) є дицисигнум (відсилає до твердого стану перцепції, коли камера спостерігає за героєм, що сам дивиться) та ревма (відсилає до дійсного стану перцепції). Енграмма, за Дельозом, це є щось на кшталт генетичного знаку (газоподібний стан перцепції) і завжди формується двома попередніми знаками.

Що стосується образу-емоції (або образу-переживання, як його також називає автор), то він тісно пов'язаний із поняттям крупного плану, що ми вже згадували раніше. Ба більше, обличчя (або декілька облич; чи об'єкт, що є фаціалізованим) самий собою є крупним планом - афект, образ-переживання. У нього є дві форми, два полюси, котрі можуть що змішуватися, то й поставати в «чистій» формі. Аби означити їх, філософ пропонує поставити обличчю два питання: про що ти думаєш та що ти відчуваєш або за що переживаєш? Задумливе обличчя виражає Якість (одну якість, спільну для декількох різних станів), що є нерухомою рецептивною пластинкою; напружене обличчя, у свою чергу, виражає Можливість (здатність переходу від однієї якості до іншої), демонструє виразні мікроруки. Ці два полюси образу-переживання обличчя змінюються залежно від обставин. Варто також звернути увагу: філософ заперечував думку критиків, котрі розглядали крупний план як частковий об'єкт, що утворює певний розрив із безперервністю фільму. На його думку, «...крупний план аж ніяк не вириває власний об'єкт із множинності, частиною якої він є або може бути, натомість він абстрагує цей об'єкт від усіх

просторово-часових координат, тобто зводить його до рангу Сутності» (Дельоз, 2004, с. 153). Таке виокремлення дає змогу увиразнити «чистоту» афекту. Не оминув увагою автор і важливу для себе класифікацію образів Чарльза Сандерса Пірса, про якого вже згадували раніше. Він характеризував образи через «одиничність» та «двійковість». Двійковість зустрічається там, де є пара або протиставлення (дія-реакція, зусилля-супротив і т.п.). Яскравою фігурою двійковості є та, де якості-можливості (афекти) актуалізуються в конкретних положеннях, у певному просторі-часі. Таку категорію Пірс називає Реальною. Дельоз підкреслює, що саме тут бере свій початок образ-дія. Одинарність, натомість, визначити важче, адже ця категорія радше відчувається, аніж досягається, вона стосується чогось швидкоплинного, але вічного. Якості-можливості тут, на відміну від попередньої категорії, беруться самі собою, без їхньої актуалізації, такими, які вони є в собі та для себе, такі собі «чисті» афекти. Категорію одиницності Пірс називає Можливою. Таким чином, будь-яка множинність образів складається з одиницностей і двійковостей, але образи-переживання, взяті самі собою, відсилають нас лише до одиницності. У композиції крупного кадру, окрім обличчя (або його еквіваленту) і сутності (образу-переживання), що це обличчя виражає, можуть існувати також «які-завгодно простори» (термін Паскаля Оже). Простір такого типу не є якоюсь універсальною абстракцією. Це простір віртуальний, можливий, неактуальний, його частини не узгоджені завчасно і можуть відбуватися як завгодно. Тож можемо додати до вищезазначеної класифікації Пірса, що два знаки, котрі допомагають розрізняти образи-переживання – це айкон (виражає афект за допомогою обличчя, «двійковість») і квалісигнум (виявляє такий образ-переживання в «якому-завгодно просторі», «одиничність»). Квалісигнуми чи потісигнуми, у свою чергу, формують певний генетичний елемент, адже вибудовують якість або здатність у «якому-завгодно просторі». Дельоз наголошує, що штучно створити такі незв'язні простори можливо за допомогою тіней, світла, а варіацій «яких-завгодно просторів» є безліч.

Прямуючи до ще більшого заглиблення у взаємозв'язки кінообразів, філософ знайомить нас із додатковою ланкою, що сполучає образ-переживання із образом-дією – *образ-імпульс*. Для нього він є чимось на кшталт пункту-зупинки, але, разом із тим, – самостійним образом. Імпульс також - звірине начало, натуралістичний образ, що простежується в реальній поведінці. Він існує завдяки так званому першопочатковому світу, що впливає на наш реальний світ шляхом іманентності, завдяки чому викриває жорстокість, недосконалість реального світу. Образ-імпульс, до того ж, характеризують двома типами знаків: симптомами (вказують на присутність імпульсів в реальному світі) і фетишами (відображають шматки, безформні види матерії першопочаткового світу, об'єкти імпульсів). Їх легко впізнати, як-от імпульс голоду. Водночас, вони можуть бути пов'язані зі збоченнями (некрофілія, канібалізм тощо). Цікава справа виходить із об'єктами образів-імпульсів, що завжди «часткові», можуть бути навіть реальними шматками людської плоті або так само фетишами. Вони – відірвана матерія першопочаткового і похідного (реального) світу водночас. Така частковість цього об'єкту дозволяє йому бути винятковим: крупний план стає частковим об'єктом (пам'ятаєте безапеляційну цілісність крупного плану образу-переживання?), адже частковий об'єкт образу-імпульсу подають крупним планом. Образ-імпульс є вичерпним рухом, що спрямований на оволодіння усіма доступними шматками, навіть якщо потрібно буде застосувати жорстокість і насилля. Образ-імпульс складається зі знаків фетишів, що відсилають нас до першопочаткового світу. Він дає змогу також розгледіти в людині імпульс звіра й паразита. Як ми бачимо, відслідкувати й показати такий тісно стиснутий між двома іншими образами імпульс є задачею не з легких, але режисерів, яким це вдається, Дельоз називає справжніми натуралістами (особливо підмічає Штрогейма та Бунюеля).

Нарешті ми підходимо до останньої форми образу-руху – *образу-дії* (малої та великої форми, за визначенням Дельоза). Тут переживання й імпульси постають

вже в різних видах поведінки. Це Дельоз називає реалізмом та підкреслює те, що напрям формується з актуалізованого середовища і втілюваних типів поведінки. Будь-які стосунки між цими двома компонентами формують образ-дію. Середовище актуалізує декілька якостей, можливостей і перетворює їх на «сили» (це згадувалося вище в описі двійковості), а тому перетворюється у Всеохопне Середовище. Воно впливає на персонажа і, таким чином, формує ситуацію, у якій суб'єкт опиняється. Персонаж натомість реагує (діє) на цю ситуацію (змінює середовище або свої стосунки з ним, із ситуацією та іншими персонажами). Його дія (модифікація чи відповідь) створює нову ситуацію. Дія – це поєдинок між «силами». Новостворена ситуація формує пару з першопочатковою ситуацією. Увесь наведений процес є первинною формою образу-дії – великою формою. Дельоз пише про те, що образу-дії (великій формі) властива органічна репрезентація, що ніби наділена диханням: «Вона розширюється у напрямі середовища та звужується до дії. А точніше, вона розширюється чи звужується в усі сторони – залежно від стану ситуації та вимог дії» (Дельоз, 2004, с. 207). Органічна репрезентація – щось подібне до пісочного годинника, який формується з простору і часу, де одна спіраль звужується у напрямку дії, а друга, натомість, розширюється до нової ситуації. Формула цієї репрезентації виглядає так: першопочаткова ситуація (синсигнум) (C) → дія (біном) (A) → нова ситуація (C1). Надалі для позначення великої форми образу-дії використовуватимемо саме її – SAC1. Для позначення полюсів великої форми образу дії Дельоз використовує композиційні знаки синсигнум (середовище, де актуалізовані якості й можливості) і біном (поєдинок якостей і можливостей, що і є дією).

Друга форма образу-дії (мала форма) визначається за формулою ACA1 і виглядає таким чином: першопочаткова дія (A) → ситуація (C) → нова дія (A1). У цьому випадку початкова дія ніби викриває ситуацію, аби знайти в ній субстрат для нової дії. Процес переходу від A до A1 дає змогу ситуації поступово прояснитися

або, навпаки, – залишити за собою право на таємницю. Якщо попередня форма мала вигляд органічної спіралеподібної репрезентації, то мала форма, натомість, працює з локальною еліптичною, а композиційними знаками слугують індекси двох типів. У першому типі ситуація не є передзаданою, а отже, її поступово виводять із дії за допомогою висновку. Для позначення цієї нестачі, певної лакуни, і використовують перший тип індексів (як натяки, що дають нам змогу зрозуміти загальну картину, що не була продемонстрована цілком, але залишила по собі характерні сліди). Другий тип індексів, у свою чергу, вказує на певну двозначність, дистанцію. Деталі такого типу здатні вводити нас у стан сумніву й неоднозначності думок з приводу того, що відбувається на екрані, а також здатні відсилати до ситуацій, далеких від конкретної (навіть якщо деталі лише трохи різняться). Дельоз наводить такий приклад: «...невинного вважають винним (людина тримає ніж поряд із трупом, і незрозуміло, відбувається це через те, що вона вбила, або ж тому, що вона всього-на-всього прибирала ніж?)» (Дельоз, 2004, с. 230). У цьому випадку неважливо, що врешті одну з ситуацій все ж таки відкидають, адже вона виконує свою функцію створення дистанції і двозначності, до того ж, виправдовує сенс індексу.

Як саме обидві форми співіснують у світі кінематографу? Очевидно, що кожна з них більше підходить і якісніше розкривається в різних класичних жанрах кіно (наприклад, велика форма образу-дії характерна для вестерну, а мала форма найповніше розкривається у бурлеску). Для чого форми перетворюються? На етапі дослідження цього питання Дельоз загострює нашу увагу на тому, що велика й мала форми не тільки слугують своєму основному обов'язку – визначати форму образу-дії, але й висвітлюють особливі способи осмислення сюжету. Певне авторське бачення, особливий спосіб перетворення форм образу-дії – на все це вказують фігури (знаки перетворення форми), котрі окреслюють певну естетичну позицію, ідею, концепцію, закладені в основу образу. На цьому етапі, перетворення форм, «...вже не існує безпосереднього відношення між ситуацією і дією або між дією і

ситуацією: між двома образами чи між двома елементами одного образу з'являється третій, що забезпечує конверсію форм» (Дельоз, 2004, с. 252). Тут можна спостерігати, що основа образу-дії, тобто двійковість, прагне до чогось поза собою, до вищої інстанції – трійковості. Ейзенштейну, що власне створив цю форму перетворення, допомагають так звані театральні й пластичні атракціони: «Закон малої форми (якісні стрибки) невпинно поєднується із законом великої форми (ціле, співвіднесене з певною причиною). А якщо це так, ми переходимо від великих синсигнумів-поєдинків до індексів-векторів...» (Дельоз, 2004, с. 251). Отже, метод перетворення призводить до необхідності в утворенні трійковості, тобто в обособленні ментального образу.

Автор стверджує, що ментальне частково присутнє в усіх формах образу (в образі-переживанні – як чиста свідомість, в образі-дії – у концепції (ідеї)) та виборі засобів для її реалізації, а фігури лише посилили тенденцію проникнення ментального в образ. Але якщо говорити про ментальне як про *образ* – це справа іншого ґатунку. Його своєрідність полягає в тому, що такий образ бере в якості об'єкту стосунки, символічні мисленнєві акти й інтелектуальні відчуття, тобто вступає в безпосередні зв'язки з думкою, що робить його загалом складнішим, порівняно з попередніми образами. Важливу роль у введенні ментального образу в кіно становить кінорежисер Альфред Хічкок. Він розробив стосунки з об'єктом образу, створивши ментальний образ, що не просто співіснує з образами-рухами, але й певним чином їх трансформує. «Персонажі можуть діяти, сприймати й відчувати, але не можуть свідчити від імені зв'язків, що їх визначають. Бо це лише рухи камери і їхні рухи в сторону камери» (Дельоз, 2004, с. 273). Таким чином, саме камера реалізує задачу ментальних стосунків у Хічкока. Незважаючи на те що Хічкок прагнув зберегти цілісність і певну «працездатність» традиційної системи кінообразів, увівши ментальний образ як спробу лаконічного завершення образу-дії, новий образ натовість підірвав статус образу-руху. Настала криза образу-дії.

Він залежав від багатьох чинників різного характеру, як-от війна та її наслідки у всіх сферах людського життя, криза Голлівуду і старих жанрів тощо. Це не означає, що фільми за схемами САС1 та АСА1 припинили знімати, навпаки, вони лишалися успішними, але, як висловився Дельоз: «...душа кінематографу знаходилася вже не тут» (Дельоз, 2004, с. 279). Підірвана довіра до сенсомоторної основи образу-руху й дедалі більше прагнення до думки як вищої інтенції призвели до потенційного руйнування системи образів-перцепцій, образів-емоцій, образів-дій. Світ кіно потребував нових знаків й образів, що відповідали б потребам нового післявоєнного стану речей.

Поступово формуються п'ять зовнішніх властивостей нового образу: дисперсивна ситуація (чисельні персонажі, чергування ролей головного й другопланового героїв, позиція міста спускається до рівня людського зросту, навмисно ослаблені логічні зв'язки і зв'язки послідовності (силу тут здобуває випадковість), форма-прогулянка (замінює дію та афективну сенсомоторну структуру), усвідомлення кліше (множинність у ситуації, що склалась, підтримується сукупністю кліше), викриття умовної світової змови. Ці властивості робили можливим появу нового образу, складали його своєрідну оболонку. Варто зазначити важливу деталь: саме італійський неореалізм сформував вищезазначені властивості (причини того, що Італія мала тут ключову вагу як засновник та зумовила певним чином появу нового типу образу, лежать в її особливому післявоєнному стані). Постає питання, як із образів-рухів (що здобули статус кліше), котрі були основою усього довоєнного пласту кінематографа, вивести абсолютно *новий* самостійний ментальний образ, що знаходитиметься навіть поза межами області руху? Який образ зможе задовольнити потреби кінематографа в новому післявоєнному світі? Жиль Дельоз ставить перед собою задачу спробувати віднайти відповіді на ці питання і вводить нове поняття, якому й присвячує другий том філософської праці «Кіно» – *образ-час*: «Образ-час змінює співвідношення

часу й руху в кіно: час припиняє бути просто мірилом руху і його непрямым втіленням; рух стає наслідком безпосереднього уявлення про час» (Сичова, 2008, с. 243).

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ-ЧАС: ТЕ, ЧОГО НЕ ВИСТАЧАЛО

Криза образу-руху призвела до революції у світі кіно. Неореалізм потребував створення нового образу, який зміг би задовольнити потреби нового післявоєнного світу. Відбувається перехід від сенсомоторних вже слабких зв'язків і реакцій до нових оптично-звукових ситуацій, де вже можливі два полюси: об'єктивний і суб'єктивний, реальний та уявний, фізичний і ментальний. Такі ситуації породжують знаки нового типу – оптисигнуми й синсигнуми, що забезпечують зв'язок між полюсами. Оптично-звукова ситуація здатна схоплювати щось нестерпно могутнє: занадто прекрасне чи занадто жахливе, словом, те, що не підвладне сенсомоторній системі. Як підкреслює Аронсон, «...коли мова монтажу, ракурсів, крупних планів вже засвоєна, виявляється помітним цей «непроявлений звук» німого кіно або звукова складова кінематографічного образу» (Аронсон, 2003, с. 71). Так з'являється новий тип персонажів, які за рахунок дисперсної ситуації, що їм не належить (одна з вищезгаданих властивостей нового образу), здатні черпати з ситуації нестерпне. Якщо ж рухатися далі, до інших властивостей нового образу, то Дельоз характеризує кліше як сенсомоторний образ речі, якусь частину речі, котру ми здатні й хочемо сприйняти і яка завжди є меншою за цю річ. У разі збою сенсомоторних зв'язків виникає вже новий оптично-звуковий образ, завдяки якому річ постає цілком, у своєму буквальному сенсі. Дельоз наголошує, що такий відвертий (так би мовити справжній) образ може завести куди завгодно, а тому важливо «бути візіонером і ясновидцем» (Дельоз, 2004, ст. 314), тобто залишатися цілковито відкритим до бачення, сприйняття, осягнення. Оптичні й звукові образи не дають змогу рухові замкнутися в сенсомоторних образах, а відкривають його ще більше в образі нового типу. Камера-свідомість натомість також еволюціонує і фокусується вже радше не на рухах, а на ментальних зв'язках, в які вона здатна вступити. У подальшому аналізі автор знову повертається до

Бергсона й відштовхується від його розуміння образів у співіснуванні з часом. Дельоз стверджує, що існує два типи впізнання: звичне (автоматичне) й уважне. Перший тип характерний для процесу сприйняття сенсомоторного образу, а другий, відповідно, для впізнання оптично-звукового (актуального, або сонсигнуму, оптисигнуму). Останній, таким чином, Дельоз називає справді насиченим образом. Його головне відрізнення від сенсомоторного образу: він не продовжується в русі, але натомість вступає у стосунки з новим типом образів – *образом-спогадом* (він актуалізує віртуальність, тобто «чистий спогад» за Бергсоном). Кожній речі відповідає власний набір спогадів, що нагадують певне нашарування, набір кіл. «Послідовні плани, самотійні окружності, усуваючи один одного і тому суперечачи, відновлюючись та розходячись за біфуркацією, складають одночасно і шари тієї ж фізичної реальності, і рівні тієї ж ментальної реальності, пам'яті й духу» (Дельоз, 2004, с. 342). Тож зв'язок між оптично-звуковим образом й образом-спогадом проявляється за допомогою флешбеку (певне замкнене коло: теперішнє → минуле → теперішнє), що є своєрідним індикатором спогаду. Обидва образи рухаються по цьому колу й втілюються один в одному: саме тут фіксується певна точка їхньої нерозрізненості, що дає змогу назвати актуальний і віртуальний образ єдиним двуликим образом. Філософ вважає, що доречно визначати роль образу-спогаду в його репрезентації минулого-теперішнього, яким було минуле, аніж просто минулого. Цікавим також є той факт, що за Дельозом, невдало реалізоване уважне впізнання дає нам значно більше інформації, ніж вдале. Адже в такому разі не відбувається сенсомоторне продовження, й образ-спогад також залишається безсилим. Актуальному образу натомість не залишається нічого іншого як вступити в контакт із віртуальними елементами: станами дежавю, образами-марами, загалом різноманітними ментальними перешкодами. Завдяки цьому відкривається низка химерних образів минулого, що здобувають тотальну свободу. Автор зазначає, що за допомогою контакту з образами-спогадами та образами-марами, оптично-звуковий образ отримує своє продовження в загальному русі

світу, а на оптично-звукову ситуацію, замість персонажа, реагуватиме світ, замінюючи собою порушення руху в героя. «Світ бере на себе рух, котрий суб'єкт уже не може або загалом не може здійснити. Це віртуальний рух, але актуалізується він ціною розширення усього простору й розтягування часу» (Дельоз, 2004, с. 356). Автор, намагаючись відповісти на питання, куди ж прямує свідомість, знаходячись у необхідності знайти образи-спогади чи образи-марення, які відповідали б її потребам в конкретний момент, приходить до розуміння того, що вони містяться в чистих віртуальних образах (в минулому), а отже є їхніми різновидами залежно від ступеню своєї актуалізації.

Деталізуючи та розкриваючи свою думку все більше, філософ вводить поняття образу-кристалу: це найбільш звужене коло, місце злипання (але не повноцінного злиття) двуликого актуального й віртуального образів, що становить основну опору для множинності загалом. Актуальний та його віртуальний образи завжди знаходяться у зв'язках взаємооберненості. Така спорідненість і взаємозалежність дає змогу образу бути в теперішньому і минулому водночас: актуальний образ – це теперішнє, а його віртуальний образ – йому сучасне минуле. Коли віртуальний образ перетворюється на актуальний, він стає видимим (прозорим), ніби в дзеркалі. Актуальний образ натомість, коли стає віртуальним, перетворюється у невидимий (тьмянний). Будь-яке таке перетворення, за Дельозом, визначається зміною обставин, адже вони завжди відсилають до середовища, де образи діють. Кристал, у свою чергу, є вираженням, тим найвужчим кругом, котрий проходить крізь три фігури: актуальне й віртуальне, прозоре й тьмяне, середовище й зародок. «З одного боку, зародок – це віртуальний образ, який згодом кристалізує актуально аморфне середовище; але, з іншого боку, останнє повинно мати віртуально кристалізовану структуру, відносно якої зародок тепер виступатиме в якості актуального образу» (Дельоз, 2004, с. 373). Спогади, марення – це зовнішні кола, що повністю залежать від змін образу-кристалу у ролі Цілого. Як же Жиль

Дельоз пояснює формування образу-кристалу? Оскільки минуле формується одночасно з теперішнім, часу необхідно розколюватися (але завжди не до кінця). Яким чином? Теперішньому потрібно роздвоюватися, аби один напрямок прагнув до майбутнього, інший же – до минулого. Перший потік, відтак, проходить усе теперішнє, а другий зберігає вже минуле. У цьому розколі й міститься нехронологічний час, що ми бачимо крізь кристал.

Базуючись на специфічних характеристиках кристалу, Дельоз розрізняє два типи образу-часу: заснований на минулому й заснований на теперішньому, кожен з яких враховує час як Ціле. У першому типі минуле зберігається в часі і має вигляд серії кіл, що містять різноманітні тематичні категорії (хроносигнуми-аспекти), що зберігають чисті спогади різного характеру. Залежно від чистого спогаду, який ми розшукуємо з метою актуалізації в образі-спогаді, ми робимо припущення і потрапляємо в певний доречний регіон (категорію) для пошуку потрібного спогаду. Такі скачки з актуального теперішнього в минуле можуть здійснюватися декілька разів та за потреби в різні регіони, але це не гарантує віднаходження потрібного чистого спогаду. У другому типі нам потрібно відділити теперішнє від його актуальності й зазирнути (точніше навіть зануритися) всередину події, яка відбудеться, відбувається і відбулася. Тут вже немає послідовності минулого, теперішнього та майбутнього, існує лише теперішнє майбутнього, теперішнє теперішнього і теперішнє минулого (деактуалізовані вістря теперішнього часу, хроносигнуми-акценти), передбачені подією та є одночасними: час, відтак, стає інтеріорним до події. Цей тип образу-часу наділяє розповідь новим сенсом та не залежить від послідовності дій, тож формує, за Дельозом, високу форму нонсенсу. Автор підкреслює, що існує і третій тип образу-часу, який дещо відрізняється від описаних раніше. Він стосується часової серії, котра з'єднує певне «до» і «після» у становленні. Складність цього типу образу полягає в тому, що він вводить певний інтервал, що триває всередині границь самого моменту. Спільним для всіх трьох

типів образу-часу є відхід від мислення часу як непрямой репрезентації, а також порушення хронологічної послідовності.

Чим ще відрізняються образ-дія й образ-час? Дельоз порівнює їх як органічний і кристалічний типи опису й розповіді. Перший слугує, очевидно, для визначення сенсомоторних реакцій (кінематограф персонажа, що діє), органічна розповідь спрямована на розробку відповідних схем, згідно з якими персонажі реагують і діють. Таку розповідь філософ називає правдивою. Кристалічний тип опису натомість спрямований на визначення оптичних і звукових ситуацій, а розповідь слугує для руйнування сенсомоторних схем, персонажі більше не надають перевагу миттєвій реакції і дії, адже для них важливіше побачити справжній сенс ситуації. Такі обставини змушують нас стикатися з уже вищезгаданим нехронологічним часом, котрий продукує рухи, які, за визначенням автора, є характерно «фальшивими». Що це означає? Розповідь перестає претендувати на істинність (як в органічному режимі образу) та, певним чином, стає фальсифікатором. Дельоз називає це потенцією хибного, що «постулює одночасність неспівможливих теперішніх, або ж співіснування не абсолютно істинних минулих» (Дельоз, 2004, с. 440). Отже, складаємо повний пазл: кристал, сила часу й потенція хибного взаємодоповнюють одне одного і постійно одне одного передбачають, стаючи координатами образу-часу. Цікавою також видається думка: якщо до цього хибне (фальсифіковане) виступало у визначеній формі якогось персонажа (очевидного брехуна або злочинця), то в запропонованих нових обставинах хибне сягає абсолютних масштабів і накладає відбиток на фільм загалом, не концентруючись в одному персонажі. Першим і ключовим кінорежисером, який ввів образ-час і наділив його потенцією хибного, Дельоз визначає Орсона Уеллса.

Для характеристики взаємодії думки й кіно Жиль Дельоз звертається до моделі, сформованої вже згаданим раніше радянським режисером Сергієм

Ейзенштейном. Перший аспект його теорії полягає в тому, що мистецька задача образу реалізується тоді, коли рух стає автоматичним, завдяки чому думка переживає певний шок. Це призводить до збудження кори головного мозку, а тому й до певного збудження духу. «Автоматичний рух пробуджує в нас духовний автомат, а той, у свою чергу, на нього реагує» (Дельоз, 2004, с. 468). Такий процес змушує дух осмислювати Ціле, що є непрямою репрезентацією часу. У свою чергу, множинність образів, здійснюючи цей вплив на кору головного мозку, каталізує народження думки (своєрідного кінематографічного *cogito*, про яке вже йшла мова у першому розділі). Таким чином, у першому аспекті образ рухається до думки (афект → концепт). Присутність шокового ефекту, за Ейзенштейном, характерна саме для піднесеного кіно. Другий аспект діє навпаки – повертає нас у зворотньому напрямку і рухається від думки до образу (концепт → афект). Він дає змогу повернути процесу збудження інтелекту певну емоційну складову, пафос. Ціле тут розтікається по всіх складових множинності, формуючи деяку пластичну масу, наділену здатністю до фігуративного опису (тобто використання візуальних, звукових форм, елементів дії, мовленнєвих фігур тощо). Дельоз називає це внутрішнім монологом або примітивною мовою. Отже, бачимо, що «...кінематограф стає для Дельоза не інструментом для ілюстрації філософських ідей, а певною практикою, на основі якої можливе породження принципово нових концептів, котрі не існують без і поза досвідом кіно...» (Горяїнов, 2020, с. 108). Насправді, варто зауважити, що жоден із вищезгаданих аспектів моделі Ейзенштейна не є першим (головним), адже обидва вони невіддільні одне від одного – це третій аспект. Відтак, піднесеному характерна сенсомоторна єдність людини і Природи: «думка-дія позначає стосунки людини зі світом, людини з Природою» (Дельоз, 2004, ст. 474). Але, на жаль, підкреслимо, що вищезгадана модель виступає як утопічна теорія, адже, за Дельозом, кінематограф як потенційний новий спосіб мислення страждає через поганих режисерів і ницості їхньої продукції.

Міркуючи на тему ролі тіла в кіно, Дельоз настановлює нас на думку, що поза тіла є засобом вкладання в нього часу (певних «до» і «після»), тобто так поза каталізує початок зв'язків між думкою і часом. Цей полюс тіла філософ називає буденним. Існує також і церемоніальний полюс, що прагне нав'язати тілу певний гротеск: це допомогло би фізичному тілу метафорично зникнути. Важливим для розгляду є саме перехід від одного полюсу до іншого і навпаки. Їх Дельоз визначає як характерні саме для експериментального кіно. Разом із тілесним кінематографом Дельоз виділяє і мозкове (інтелектуальне) кіно. Обидва стилі кіно існують пліч-о-пліч. «У тілі міститься не менше думки, ніж у мозку – шоку та шаленства» (Дельоз, 2004, с. 524). Отже, в обох випадках маємо однакову кількість відчуттів, однак автор підкреслює особливу специфіку кінематографу мозку порівняно з кінематографом тіла, що втілена в тотожності мозку і світу. Мозок, таким чином, прагне викликати щось зовнішнє, таке, що знаходиться поза межами навіть екстеріорного світу.

Яким чином Жиль Дельоз описує появу звукового кінематографу і зміни, до яких він призвів? Автор підкреслює, що, як не дивно, але з появою розмов кіно не стає аудіовізуальним, адже принцип «слухання», який пробудило звукове кіно, займає позицію лише нового виміру і наче нового компоненту вже відомого візуального образу. Тож цей принцип видозмінив візуальний образ і дав змогу показати те, що німе кіно було не здатне. До задач візуального образу тепер доєднується контролювання комунікації між людьми (перший мовний акт). Отже, філософ стверджує, що німе кіно розподіляло задачі донесення інформації між зримим образом і титрами. Завдяки появі звукового кіно мова, яку можна почути, дозволяє побачити, «прочитати» щось нове, навіть до цього вже видиме візуально. Але, разом з тим, нове звукове кіно може створювати певний дисонанс, двозначність, хибне враження, яке часом формують візуальні образи. Щодо другого мовного акту, Дельоз розглядає два аспекти закадрового простору. Закадровий простір може продовжувати наявний, відсилаючи нас до певного візуального

простору (множинність подовжується у більш широкій множинності такої самої природи), закадровий звук тоді ж ніби попереджає нас про те, що найближчим часом ми щось побачимо (наприклад, шум потягу, котрий прибуває до станції). А другий аспект втілюється в тому, що закадровий простір відсилає нас до Цілого, вираженого у множинностях, демонструє віртуальні зв'язки з цим Цілим (наприклад, у музиці або в рефлексивних мовних актах). Третій мовний акт, за Дельозом, пов'язаний з уже згаданою раніше невластною прямою мовою. Її характеристику можна трактувати як «перехід від прямої мови до непрямої або ж у зворотньому напрямку» (Дельоз, 2004, ст. 568). У цьому випадку мовний акт замикається в собі й перестає бути частиною візуального образу, а натомість стає окремим автономним звуковим образом. Мовний акт тут посідає нову позицію невластною прямої мови і стає грою уяви, фантазуванням, вигадкуванням легенди. Таким чином, нова звукова ситуація дає змогу візуальним і звуковим образам здобути певну автономію і вступити у невластну прями стосунки, а образу-часу - стати безпосереднім.

Підбиваючи підсумки другого тому, Жиль Дельоз звертає нашу увагу на те, що для нього кіно не є певною мовою, а радше воно створює деяку пластичну інтелектуальну матерію (нелінгвістично оформлену), яка, у свою чергу, продукує образи і знаки. Він наголошує, що хоча й важливо розрізнявати характерні ознаки між образом-рухом й образом-часом, проте вони залишаються рівноцінними і мають безліч перехідних ланок, схожих відтінків. Але тезою автора є те, що «образ-рух не дає нам образу-часу» (Дельоз, 2004, с. 604), він, як ми могли помітити, багато в чому посиляється на нього, «викликає» образ-час, потребуючи метафізичну і ментальну репрезентацію. Тоді як образ-час покликаний перевертати гру і підкорювати часові рух. Сучасне кіно, на думку автора, мотивує свій розвиток саме безперервним запитуванням: що ще здатне впливати на образ і які нові знаки виражають це? Що ще треба розгледіти в образі?

Для кращого розуміння запропонованої Дельозом системи образів, які сприяють якісному розумінню повноти і глибини кінематографу, звернімося до аналізу філософії кіно Дельоза, представленій в лекціях сучасного теоретика кіно і відомого знавця справи французького філософа Олега Аронсона. Погляд Аронсона допомагає розглядати філософію Дельоза крізь призму сучасності й переконатися, наскільки актуальними залишаються його ідеї.

На думку Аронсона, незважаючи на те що Дельоз під час створення своєї роботи орієнтувався саме на фільми, які дивилися синефіли 80-х, та це не заважало його філософії залишитися актуальною наразі, коли характер нашого життя визначають технології і мас-медіа. Дельозівські образи (дії, перцепції, переживання) сучасний науковець порівнює зі звичайними людськими імпульсами, інстинктами, рефlekсами. Пояснюють це тим, що вони рівноцінно не знаходяться у сфері нашого уявлення і вповні впливають на життя, а не лише через те, що зображено (видимо). Цікавим є факт: сучасний стан мистецтва і суб'єктивізм стосовно кіно, за Аронсоном, приховують від нас справжню цінність кінопродуктів, заважають сприймати істинні скарби кіно – кінообрази. Він наводить дуже влучне порівняння: кліщ голодує по крові, тварини натомість продукують характерний запах крові, зв'язок голодуючого і їстівного формує знак. Таким чином, сенс знаків у кіно нічим глобально не відрізняється за характеристиками від запаху крові для кліща. Запах крові становить таку ж цінність і сенс для кліща, як кінообрази – для глядачів. Отже, кіно здатне повертати нас до сфери бажань і задоволень. Але для цього нам справді необхідно повертатись у цей примітивний, тваринний стан (Аронсон називає його станом щурів), аби повноцінно залучити первинні відчуття й оминати яскраву суб'єктивну лінзу, наскільки це, звісно, можливо (Аронсон, 2017).

ВИСНОВКИ

Отже, підбиваючи підсумки у проведеному дослідженні, можна сказати, що для Жюльєн Дельоза історія кінематографу постає не в якості низки імен видатних кінорежисерів і списку фільмів, що зробили вагомий внесок у розвиток кіно. Він формує абсолютно авторську філософію кіно, де головна роль відведена образності й образу у всіх його можливих виявах. Філософ, як ми переконалися, спирається насамперед на досвід споглядання і сприйняття фільмів, тому «Кіно» можна назвати роботою, що вчить нас звертати увагу на досвід, що далеко не одразу очевидний. Він береться за кінематограф з метою власного філософського аналізу, аби розглянути його як нову філософію, новий засіб втілення людського мислення і часу.

Автор у своїй роботі використовує (але все ж таки дещо відходить від неї) попередньо винайдену семіотичну систему (Пірс і т.д.) і створює свою кінотермінологію і систему образного трактування кіно на основі «постсеміотики» (Батаєва, 2012, ст. 158). Варто також зазначити, що принципова різниця між семіотикою і тим, що пропонує нам Дельоз, полягає в тому, що він «...розглядає теорію кінематографа не як мову розуміння фільмів, а як мову опису процесів мислення, сформовану кінематографом, що формулює її в кожен момент часу...». Це філософ і називає планом іманентності (Сичова, 2008, с. 235).

Левову частку обсягу роботи займають різноманітні реальні приклади з кіноробіт: це дає змогу зрозуміти, що Дельоз був справжнім поціновувачем кіно в прагнуні наповнити свою теорію великою кількістю живих прикладів, певну частину з яких ми зараз можемо знайти на просторах Інтернету у відповідних фільмах. Це одночасно полегшує й ускладнює осягнення: з одного боку, для кращого розуміння достатньо своєрідної авторської концепції на допомогу приходять наочні приклади з фільмів, з іншого боку, кількість фільмів переконливо велика, тому пошук не лише

згаданих сцен і фільмів, а й власне їх перегляд у повноцінному обсязі може видатися дещо проблематичним.

Варто підкреслити, що «Кіно» впевнено сприяє зміні звичного для середньостатистичної людини (навіть людини, що цікавиться філософією і кіно) характеру сприйняття кінокартин. Дельоз дарує нам певний інструментарій, що не стільки розширює межі нашого сприйняття, як підриває їх і змушує фокусуватися на туманних образах, котрі, на його думку, і мають основне значення. Він постійно повертається до думки, що кінематографічна образність вимагає від нас відчуження від суб'єктивного сприйняття, що заважає нам по-справжньому сприймати кіно повною мірою. Як влучно зазначила Сичова, Дельоз висвітлює кінообрази у якості «...водяних знаків мислення людини XX ст.» (Сичова, 2008, с. 235).

Виведений Дельозом план іманентності (теорія образів його описує), таким чином, є здатністю суб'єкта бути повністю відкритим навіть до найменш інтенсивних віртуальних образів. Відродження філософії Дельоз вважає можливим природнім розвитком подій саме за умови контакту з цією віртуальністю, котру відкриває нам кінематограф. Така віртуальна видимість, як ми могли зрозуміти, не доступна для наших органів чуття – її можливо сприймати лише на більш піднесеному рівні, на рівні чистої думки. Таке новаторство Дельоза визначає ключову роль кінематографа у поверненні до думки, позбавленої ярма суб'єктивності. Саме з розвитком образу-руху Дельоз пов'язував природній розвиток кінематографу як такого, але водночас наголошував на все більшій віртуалізації (вона досягалася завдяки розвитку кіноефектів, завдяки кіно-технічному процесу). Кіно прагнуло більше думки. Це давало змогу з'явитися образу-часу як дотику до часу без його прямої репрезентації. Так з'явилася нова оптично-звукова ситуація і сенсомоторні зв'язки послабилися, образ-час невпинно підкорював рух.

Також, ми можемо спостерігати, що звичайні терміни кіноіндустрії (монтаж, кадр, план і т.д.) перестали бути технічними позначеннями, а перетворилися на повноцінні інструменти створення плану іманентності та стали простором впливу образів.

Особливість дельозівської роботи полягає не лише в ексцентричності його видозмінення попередньої кінотермінології, а й у певному радикальному переосмисленні власних ідей, викладених у попередніх роботах, вагомих для філософської думки загалом. Він хоча й звертається до кінотермінології своїх сучасників і попередників, але більше тяжіє до створення власної, на його думку, доречнішої.

Отже, можемо визначити авторську теорію Жюльєна Дельоза як досить своєрідну, однак все ж таки варту уваги. Адже його відхилення від попередньої теорії кінематографа і загалом відкидання усталеної системи погляду глядача у ролі єдиної можливої основи для трактування філософії кіно створює величезний поштовх для подальшого дослідження кінематографа як феномена у світі філософської думки. Основна концентрація Жюльєна Дельоза на позакранному і позапросторовому світі образів відкриває безмежний поле та інакшу перспективу, що здатні зробити кінематограф новою філософією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аронсон, О. (2000). Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делёзу. *Киноведческие Записки*, 46.
- Аронсон, О. (2003). *Метакино*. Москва, Россия: Ад Маргинем.
- Аязбеков, Д. ж. С. (2018). Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делеза и Ж. Деррида. *Вестник МГУКИ*, 4, 107–112.
- Батаєва, К. В. (2012). ІКОНОГРАФІЯ І/ЧИ ПОСТСЕМІОТИКА. *Філософські Обрії*, 27, 154–162.
- Горшкова, В. Е. (2010). Перевод кинодиалога в свете концепции Жюль Делёза. *Вестник Московского Университета*, 1, 16–25.
- Горяинов, О. (2017). В защиту кино-модернизма. Один комментарий к третьему комментарию Делёза к Бергсону. *Cineticle*, 23.
- Делёз, Ж. (2004). *Кино* (Б. Скуратов. Перекл. ed.). Москва, Россия: Ад Маргинем.
- Красноярова, Н. Г., & Юношева, М. А. (2016). Философия кино: становление проблематики. *Гуманитарные Исследования*, 2, 33–36.
- Монтебелло, П. (2009). Бергсон и Делёз, контр-феноменология. *Логос*, 3, 98–106.
- Сычева, Т. А. (2008). Кинематограф XX века в киноэстетике Жюль Делёза. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*, 3, 233–245.
- Темлякова, А. (2019). Время и память в документальном кино. *Издательство Уральского Университета*, 5, 62–70.
- Часть 1 Олег Аронсон «Кино после „Кино“ Делеза»*. (2017, 19 липня). [Відеофайл]. Отримано з <https://www.youtube.com/watch?v=m9CNBIEppNU>

Часть 2. Олег Аронсон «Кино после „Кино“ Делеза». (2017, 19 липня).
[Відеофайл]. Отримано з <https://www.youtube.com/watch?v=5pGuAT4L1PU>