

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

(освітній ступінь – «магістр»)

на тему: **«Проблема суб'єкта в філософській концепції "кіномислення" Жюльєн Дельоза»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності 033 Філософія
Пахольницька Марина Юріївна

Керівник: Бондаревська Ірина Андріївна,
доктор філософських наук, професор

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 201_ р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	С. 3–9
РОЗДІЛ I. Концепція кіномислення Жюльєн Дельоза.....	С. 10–35
РОЗДІЛ II. Суб'єкт Дельоза у кіно	С. 36–51
ВИСНОВКИ.....	С. 52–56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	С. 57–62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблема суб'єкта у філософському пізнанні була завжди під прицілом філософів та дослідників, чого не скажеш про ту саму проблему, проте в іншій площині – площині кіномистецтва. Французький філософ Жиль Дельоз (1925-1995) у своїй двотомній праці *Cinéma* (1983; 1985) виклав кіноконцепцію, котра одразу привернула увагу як теоретиків кіно, так і філософів, оскільки ця робота є однією з нечисленних, в якій філософ не лише викладає свою концепцію кінематографу, а й взагалі розглядає кінематограф як предмет, вартий уваги та філософського огляду (поруч з кіноконцепцією Дельоза можна згадати Моріса Мерло-Понті, котрий ще до Дельоза привернув увагу до кінематографу, розглядаючи його в рамках феноменології). При аналізі концепції кіномислення Жюль Дельоза, увага дослідників сконцентрована, більшою мірою, на проблемах існування кіноконцепції як такої, його трактуванні *L'Évolution créatrice* (1907) та *Matière et mémoire* (1896) Анрі Бергсона, його філософському аналізі кінокартин. Тим не менш, здебільшого дослідники оминали увагою проблему суб'єкта у кіноконцепції, що викладає Дельоз, тож це питання досі залишається актуальним в рамках філософії.

Стан наукової розробки теми. Здебільшого роботи, що стосуються дослідження саме кіноконцепції Дельоза, почали з'являтися серед західних дослідників у 1990-х – на початку 2000-х (Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema* (Deleuze and the Arts); Pisters, P. (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* (Cultural Memory in the Present); Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*; Rodowick, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*; Marks, Laura U. (1999). *The Skin of the Film*; Kennedy, B. (2000). *Deleuze and Cinema*; Bellour, R., & McMahan, M. (1998). *Thinking, Recounting: The Cinema of Gilles Deleuze*). Згодом, найбільш загально кіноконцепція Дельоза розглядалась у творах наступних західних дослідників: Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*; Coughlin, A. C. (2017). *Tracing the Interstice: Godard, Deleuze, and The Future of Cinema*; Kozin, A. (2009). *The appearing memory: Gilles Deleuze*

and Andrey Tarkovsky on 'crystal-image'; Loreck, J. (2014). Deleuze and film: a feminist introduction; Martin-Jones, D. (2011). Deleuze and World Cinemas. Детальніше концепцію та її філософський аспект розглянули наступні західні автори: Berressem H. (2012). Light, Camera, Action! The Luminous Worlds of Jacques Lacan and Gilles Deleuze; Boljkovac, N. (2015). Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema; Buchanan, I., MacCormack, P., Savat, D., & Svirsky, M. (2008). Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema (Schizoanalytic Applications); Nilsson, J. (2018). Deleuze, Concepts, and Ideas about Film as Philosophy. Вітчизняні дослідники звернулись до кіноконцепції відносно нещодавно, і здебільшого з цієї проблематики написані невеликі праці, зокрема праця Т. Сичової, що стосується загального розгляду кіноконцепції Дельоза (Сычева, 2008), робота Т. Гайналь, присвячена окремому аспекту концепції – образу-рухові (Гайналь, 2013), праця І. Печеранського, що розглянув роль відчуттів у концепції суб'єктивності Дельоза (Печеранський, 2019), та стаття М. Собуцького, присвячена загальному розгляду дельозівської кіноконцепції (Собуцький, 2005). Переважно, головним предметом розгляду даних робіт, що стосуються аналізу кіноконцепції Жюльєн Дельоза, є відношення філософії до кінематографу, розгляд кіноконцепції з позиції філософії, застосування концепції Дельоза до сучасного кінематографу, й загалом аналіз можливості застосування даної кіноконцепції.

Що стосується проблеми суб'єкта у філософському пізнанні та мистецтві, то вона була у центрі досліджень багатьох як вітчизняних (Бондаревська, І. (2019). Про суб'єкта історико-філософського пізнання; Биричева, Е. (2012). Новый концепт субъекта: Приспособление; Колесников, А. (2000). Становление проблемы субъекта: от Декарта до современной философии; Левченко, Е. (2000). Субъект художественного творчества как творец культуры; Неретин, О. (2012). Кто является субъектом, а кто актором культуры?; Углева А. (2012). Субъект и субъективность во французском постфрейдизме (Ж. Лакан и Ж. Делёз)), так і західних дослідників (Parrott, M. (2002). The Empiricism of Subjectivity: Deleuze and Consciousness). Досліджуючи проблему суб'єкта у мистецтві, дослідників

цікавили питання загалом важливості суб'єкта у мистецтві та культурі, «відносини» між об'єктом та суб'єктом, зв'язок між ними.

Незважаючи на «популярність» кіноконцепції Дельоза серед дослідників та теоретиків мистецтва, залишились певні питання, котрі й будуть досліджуватися у даній роботі, зокрема, проблема суб'єкта у даній кіноконцепції, його роль у ній. Дослідження цих питань буде корисним для подальшого розвитку філософських кіноконцепцій, теорії кіно, та загалом розуміння місця суб'єкта у мистецтві, а саме у кіномистецтві.

Об'єктом даного **дослідження** є філософська спадщина Жюльєна Дельоза, **предметом** – кіноконцепція Дельоза, викладена у двотомній роботі *Cinéma*.

Цей предмет дослідження потребує формулювання **мети** що полягає в аналізі проблеми суб'єкта в кіноконцепції Дельоза. Реалізація зазначеної мети потребує розв'язання у роботі таких **завдань**:

- загальне окреслення кіноконцепції Дельоза, виокремлення головних тез;
- аналіз понять «образ-рух» та «образ-час»;
- загальне окреслення та аналіз проблеми суб'єкта у філософії постструктуралізму та філософії Дельоза;
- аналіз дельозівського «суб'єкта» в рамках кіноконцепції.

Структура роботи зумовлена поставленими завданнями. Робота містить вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел.

Розділ 1 («Концепція кіномислення Жюльєна Дельоза») присвячено опису та аналізу концепції кіномислення Дельоза, що викладена у двотомній роботі *Cinéma*.

У розділі 2 («Суб'єкт Дельоза у кіно») досліджено та виокремлено місце суб'єкта у кіноконцепції Дельоза, окреслено загальні погляди на суб'єкта у філософії постструктуралізму.

У висновках узагальнено результати здійсненого дослідження та визначено перспективи подальшого вивчення теми.

Теоретико-методологічні засади дослідження обумовлені специфікою предмета, зокрема у роботі використаний комплексний методологічний підхід, у

якому поєднано дотримання загальних принципів наукового пізнання, таких як об'єктивність, цілісність, доказовість та системність. Зокрема для аналізу та опису кіноконцепції, та виокремленню питання суб'єкта, застосовано компаративні та герменевтичні підходи до аналізу текстів, а також систематичний метод, який уможливив послідовний розгляд визначеної проблематики.

Джерельну базу дослідження, в першу чергу, становлять першоджерела, в яких безпосередньо описується кіноконцепція – *Cinéma 1 – L'image-mouvement* (1983) та *Cinéma 2 – L'image-temps* (1985). У роботі використані також й інші праці Жюльєн Дельоза, котрі є дотичними до теми, і дозволяють глибше зрозуміти тематику дослідження: *Response to a Question on the Subject* (2006), *What is creative act?* (2006), *Empirisme et subjectivité* (1993), *Portrait of the Philosopher as a Moviegoer* (2006), *The Brain is the Screen* (2006). Поряд із першоджерелами використана дослідницька література, зокрема, праці західних і вітчизняних авторів (Elsaesser, T. (2004). *The New Film as Media Archaeology*; Goodenough, J. (2005). *A Philosopher Goes to the Cinema*; Lambert, G. (2012). *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*; Mulhall, S. (2001). *On Film (Thinking in Action)*; Rushton, R. (2008). *Passions and Actions: Deleuze's Cinematographic Cogito*; Martin-Jones, D. (2002). *Becoming-other in time: the Deleuzian subject in cinema*; Сычева, Т. (2008). *Кинематограф XX века в киноэстетике Жюльєн Делёза*; Аронсон, О. (2004). *Язык времени*; Биричева, Е. (2012). *Новый концепт субъекта: Приспособление*; Дьяков, А. (2006). *Постструктуралистский проект децентрированной субъективности*).

Апробацію результатів дослідження було здійснено у тезах, що прийняті до друку (Pakholnytska, M. (2021, April). *The Uniqueness of Deleuze's Film Concept*, 170–171. *The Days of Science of the Faculty of Philosophy – 2021, International Scientific Conference* (2021 ; Kyiv)., Kyiv, Ukraine: Publishing centre «Kyiv University»).

Результати здійсненого дослідження узагальнено в таких *положеннях, винесених на захист*:

- Жиль Дельоз розглядає кінематограф як явище, що демонструє сучасне становище людства в його цивілізаційних досягненнях. Він використовує кіно як аналогію творчої революції людства, і розглядає його як повноцінний предмет філософського розгляду. Саме тому Дельоз використовує базові категорії людського буття – час та рух.

- Дельоз демонструє, як фільми транслюють культурний досвід людей, їх рух та зміни. Кінематограф тут розглядається як явище, що допомагає нам відтворити та створити колективний досвід перцепції. Дельоз спонукає нас розглядати кінематограф не поверхнево, а приділяючи увагу кінематографічним знакам. Саме завдяки цим кінематографічним знакам ми можемо простежити естетичні установки людства.

- Безперервність руху у концепції Дельоза – ідея, на котру його надихнули тези Бергсона, полягає в тому, що некоректним є відділення минулого, теперішнього і майбутнього, так ніби вони заперечують і не включають одна одну – вони скоріше взаємнодоповнюючі, та перетікаючі одна в одну. На прикладі кіно це можна чітко побачити, адже цю безперервність руху та часу Дельоз розглядає як суміжне між людським розумом та механізмом кіно.

- Образ-рух у кінематографі залежить від появи рухливої кінокамери, бо до її появи, з використанням статичної кінокамери, використовувався скоріш образ у русі – рухливе тіло переміщалося від одного просторового плану до іншого, що були повністю автономні. Рух в кінематографі стає образом, бо його сприймає та схоплює глядач.

- Криза традиційного кінообразу – образу-руху, остаточно розпочалась внаслідок винаходження Альфредом Гічкоком ментального кінообразу, що стирає звичні межі образу в кіно. Проте ця криза продовжувалась вже довго, і залежала вона від криз соціальних, економічних, політичних, та навіть моральних, що повною мірою викрилась після війни. Кінематограф потребував вже не просто кінострічок за заданими схемами, а потребував думки, навіть якщо вона б зруйнувала систему дій та перцепцій, що підживлювали кінематограф до цього.

- Образ-рух не виводить з себе образ-час, проте складає час у його емпіричній формі – у формі потоку. Образ-рух викликає певний образ часу, що є надмірним чи недостатнім, і виникає над чи під цим емпіричним потоком – час не вимірюється рухом, але сам задає ритм.

- Образ-рух Дельоз співвідносить з так званим класичним кінематографом, а образ-час приходить йому на зміну, коли він починає себе вичерпувати. Відтак образ-час можна було б співвіднести з кінематографом новим.

- В умовах кінематографу, об'єктивним називають те, що «бачить» камера, а суб'єктивним – те, що бачить персонаж кінофільму. Проте, суб'єкт для Дельоза – не особистість, не персонаж, а певний розосереджений суб'єкт. Цей суб'єкт позбавлений будь-яких характеристик (індивідуальних, психологічних). Кінематограф відкриває можливість розглядати сприйняття не як щось суто «внутрішнє», а як щось, що ззовні; тепер сприйняття будується не на нашому знанні, чи звичній чуттєвості, а на правилах, що продиктовані кінематографом. Це відбувається завдяки тому, що кожен кіноглядач, завдяки образу-рухові, проходить через «педагогіку перцепції», що передбачає освоєння всіх цих «правил»; відтак «я» як кіноглядач — більше не сприймаючий суб'єкт, а ця індивідуалізована маса, «кожний»; в ньому виявляється становлення іншим. Суб'єкт, що сприймає кінострічку, і свідомий мислячий суб'єкт — різні для Дельоза речі; через суб'єкта, що сприймає кіно, проходять образи «слабкої інтенсивності», час не сприймається як теперішній; це суб'єкт, що завжди в становленні.

- Важливим поняттям для розуміння суб'єктивності в кіноконцепції Дельоза, є напісуб'єктивність – вона з'являється у «погляді камері» – цей погляд камери є напісуб'єктивним для Дельоза, адже це співіснування разом з камерою, що не зливається з персонажем, проте може демонструвати його стан. Вона не знаходиться повністю поза персонажем, а, навпаки, знаходиться з ним. Це подвоєння суб'єкта характерне і для мислення, і для мистецтва – тут співіснують обидва Я в одному – один відчуває свою свободу лише за рахунок несвободи іншого. Через це емпіричний-Я потрібен трансцендентальному-Я для

того, щоб мислити про себе як про існуючого. В мистецтві – це емпіричний-Я, а в мисленні – трансцендентальний-Я. Завдяки цій напівсуб'єктивності долається об'єктивність та суб'єктивність, що наближає до чистої Форми, котра має на меті автономне бачення змісту речей.

РОЗДІЛ І

КОНЦЕПЦІЯ КІНОМИСЛЕННЯ ЖИЛЯ ДЕЛЬОЗА

Французький філософ Жиль Дельоз, на відміну від багатьох філософів, які не розглядали кінематограф як тему, що заслуговує на увагу, запропонував кіноконцепцію, в якій кінематограф розглядається як явище, що демонструє сучасне становище людства в його цивілізаційних досягненнях. У своїй двотомній роботі *Cinéma*, Дельоз спирається на тези Анрі Бергосна, що були викладені в *Matière et mémoire* (1896) та *L'Évolution créatrice* (1907). Дельоз не прагне до послідовного викладу історії кінематографу, орієнтуючись на дати, відомих режисерів, та технічний розвиток кіновиробництва як такі. Він використовує кінематограф як аналогію творчої революції людства, і розглядає його як повноцінний предмет філософського дослідження. Саме тому Дельоз використовує базові категорії людського буття – рух та час. Він демонструє, як кінофільми транслюють культурний досвід людей, їхній рух та зміни. Кінематограф тут розглядається як явище, що допомагає нам відтворити та створити колективний досвід перцепції. Дельоз спонукає нас розглядати кінематограф не поверхнево, а приділяючи увагу кінематографічним знакам. Як зазначає дослідниця Т. Сичова, саме завдяки цим кінематографічним знакам ми можемо простежити «етимологічні та естетичні установки» (Сычева, 2008, с. 235) людства. Кінематограф тут – це те, що допомогло сформувати образність свідомості людини, за допомогою нього ми можемо побачити процес становлення людського світу.

Проте, кінострічки тут використовуються більше як приклад, що допомагає краще зрозуміти тези Дельоза стосовно образу-руху та образу-часу (та безлічі інших образів, що з них виводяться). Цікавіше тут те, що надихається цими кінострічками – те, що Дельоз з них виводить, яку систему в них бачить, чи, скоріш, які схожості в них бачить, що призводить до цієї системи. Як зазначає Олег Аронсон (2004, с. 11), в роботі Дельоза «*Cinéma*» імена режисерів, назви кінострічок – це випадковості, на цих місцях міг би бути будь-хто та будь-що; те, що описує Дельоз – це скоріше кінематографічні події, що не пов'язані з

іменами та назвами – події, котрі існують у сфері образів людини. Саме це слугує причиною неможливості застосування кіноконцепції Дельоза на практиці – тобто, у сучасній теорії кіно. Бо кіно тут – великий, «тотальний» приклад. Проте, проблема виникає не лише у застосуванні цієї теорії в сучасному аналізі кінематографу, а й у розумінні філософської складової дельозівської роботи (а отже – усієї роботи), адже Дельоз, для пояснення та розвитку своїх філософських ідей, використовує як доволі відомі кінострічки, так і дуже маловідомі. До того ж поняттєвий апарат, що Дельоз застосовує в цій роботі, відрізняється від розробленого ним раніше (Аронсон, 2004, с. 12). Тож, як не дивно, тут для розуміння логіки Дельоза, більш важливий навіть досвід кіноглядача (при цьому, ми можемо не дивитися всього того, про що Дельоз згадує – ми вже самі по собі ніби «наділені» цим досвідом), аніж досвід читання самого Дельоза (що, звісно, не скасовує необхідності досвіду читання філософських текстів, тож навряд можна стверджувати, що ця робота є «загальнодоступною»). Цією роботою філософ прагне навчити довіряти своєму досвіду перцепції, навчити відчувати, на противагу довіри лише до знання, виключно на які ми зазвичай звикли спиратися. Для того, аби «навчити» нас цьому, аби навчити нас відчувати, Дельоз робить це ніби ззовні філософії, котра все більше здавлює своїми рамками – рамками теоретичності та «сухості».

Як зазначає сам Дельоз, його звернення саме до кінематографа пояснюється тим, що кіно містить багато ідей – образів, що змушують мислити (Deleuze, 2006, р. 210). Думка є невіддільною від образів, не існує абстрактних думок, що були б втілені безвідносно до образів, але конкретних образів – тих, що існують у самих собі та у їх значенні (Deleuze, 2006, р. 210). Дельоз звертається до образів, бо вони існують поза мовою, поза її владою, і поза активним сприйняттям. Він обирає кіно, бо воно постійно змінне, воно стирає рамки між «пануванням і підпорядкуванням, силою та слабкістю, ствердженням та запереченням» (Аронсон, 2004, с. 13). Вибір Дельозом кінематографу можна також пояснити тим, що він був послідовником Ніцше, а кіно тут виступає наче еквівалентом «волі до влади» як простору, в якому розчиняється філософія, котра прагне

сенсу, і натомість з'являються образи, що не мають особливого сенсу (Аронсон, 2004, с. 14). Ці образи, що існують в матерії кіно, є настільки невловними, що не суб'єкт їх створює, а вони у взаємодії формують суб'єкта; відтак у кінематографі повертається саме та реальність, що «фіксує світ у становленні» (Аронсон, 2004, с. 14). Ця реальність, що повертає кінематограф, диктує досвід віртуалізації, але при цьому віртуальне стає частиною реального, бо кіно тут не дублікат реальності, чи просто картинка, що ожила, а образ-рух, що існує між картинками, котрі фіксуються природнім людським сприйняттям (Аронсон, 2004, с. 14).

Звертаючись до самого тексту, режисерів Дельоз сприймає нарівні з митцями та мислителями – основою їхнього мислення є не поняття, а образ – образ-рух та образ-час (Deleuze, 1983, р. 8). Самі поняття «образ-рух» та «образ-час» – це відкриті Анрі Бергсоном поняття, що він описав у 1896 році в «*Matière et mémoire*». Дельоза цікавлять три тези Бергсона про рух, й згідно з першою тезою – рух не прирівнюється пройденому простору, їх не можна змішувати, оскільки пройдений простір стосується минулого, а рух – майбутнього, адже це акт проходження (Deleuze, 1983, р. 9). Рух неподільний, а якщо й ділиться – то змінює свою природу; а от пройдений простір – подільний. Отже, пройдений простір належить однорідному просторові, а рухи – різнорідні та не зводяться один до одного; неможливо поновити рух завдяки положенню у просторі чи завдяки моментам у часі – через нерухливі «зрізи» (Deleuze, 1983, р. 9). Поновити рух можна лише прикидаючи цьому положенню, чи цьому моменту абстрактну ідею послідовності, що надає їм механічний й універсальний характер, котрий є скопійованим з простору та однакою для всіх рухів. Але в обох цих випадках рух пропускається, в нього неможливо «втрапити», оскільки можна безліч разів наближатися до моментів чи положень, але при цьому рух завжди відбуватиметься в проміжку між ними (Deleuze, 1983, р. 9).

Також, скільки разів би не відбувався поділ часу, рух завжди відбуватиметься в конкретному часі, тож кожна мить матиме власну якісну тривалість. Тут протиставляються дві формули, що не можна звести одна до одної : « *mouvement réel* → *durée concrète* », « *coupes immobiles* + *temps abstrait* »

(Deleuze, 1983, p. 10) – реальний рух → конкретна тривалість і нерухомі зрізи + абстрактний час. Згідно з Дельозом, Бергсон назвав рух кінематографічною ілюзією у 1907 році в « *L'Évolution créatrice* ». Кіно працює і з моментальними зрізами (образами), і з рухом, чи з абстрактним, непомітним часом, що існує в глибині апарату, та завдяки якому нам демонструють образи – тож кіно демонструє хибні образи. Відновлюючи рух за допомогою нерухомих зрізів, кінематограф робить те ж саме, на що вказували древні мислителі, й те, що притаманне природному сприйняттю людини. Тут з'являється перша відмінність теорії Бергсона від теорії феноменологів, для яких кіно якраз пориває з природним сприйняттям. Дельоз інтерпретує Бергсонову тезу як твердження, що кінематограф – це проєкція, відтворення неперервної ілюзії – і за цією логікою, ця ілюзія є виправленням реальності (Deleuze, 1983, p. 10).

Однак, в кіно нам демонструється усереднений образ, на який рух не накладається, до якого він не додається: рух, навпаки, належить усередненому образу як безпосередня даність. У кіно сприйняття виправляється в той самий час, коли з'являється образ – кіно не додає до образу рух, а дає саме образ-рух – кіно дає цей зріз, але він рухомий; це не нерухомий зріз до якого додається абстрактний рух (Deleuze, 1983, p. 11). Дельоз зазначає, що цей образ-рух вже був відкритий Бергсоном в 1896 році в « *Matière et mémoire* », але уже в « *L'Évolution créatrice* » він ніби змінив свою думку. Дельоз пояснює, що оскільки речі змушені приховувати свою суть на початку, щойно з'являються, й можуть показати її лише коли «сили зміцніють» – так само сталося і з кінематографом; на початку свого існування він імітував природне сприйняття – фільмування було фіксованим, але камера поєднувалась з проєктором і працювала з абстракцією та з часом, що має лише один образ (Deleuze, 1983, p. 11). Лише з часом, завдяки еволюції кіно, воно набуло власної новизни завдяки монтажу, рухливій камері та незалежності від проєкції – завдяки цьому план став часовою категорією, а не просторовою, а зрізи стали рухливими. Саме з цією еволюцією кіно набуло образ-рух, про яку Бергсон писав у 1896 (Deleuze, 1983, p. 12).

В « L'Évolution créatrice » Бергсон виклав другу тезу про рух, в якій він розрізняє декілька незвідних одна до одної ілюзій. Сама омана полягає в тому, що рух відновлюють через миттєвість, або положення, і роблять це або «давнім» способом, або сучасним (Deleuze, 1983, р. 12). Кінематограф – це третій спосіб, оскільки якщо взяти засіб пересування і засіб вираження, то кінокамера – це третій, узагальнений еквівалент засобу пересування. Кіно – це система, що відтворює рух у залежності від довільно взятих моментів, а саме рівновіддалених моментів, котрі підібрані так, що створюють враження безперервності (Deleuze, 1983, р. 14).

Дельоз відокремлює так звані моменти, миттєвості « pathétique » (Deleuze, 1983, р. 14) – певні привілейовані моменти; проте зазначає, що в кіно це будь-які моменти – і звичайні, і унікальні, між якими відбуваються розриви. Кіно тут може здатися системою, що відтворює рух і співвідносить його з довільно обраними моментами, але Дельоз зазначає, що коли ми співвідносимо рух з довільно взятими моментами, ми повинні набути здатності мислити про створення нового в будь-який момент (Deleuze, 1983, р. 17). Тобто завдання полягає в повному перетворенні філософії – наділення сучасної філософії метафізикою, що їй відповідає, але якої їй бракує; і саме таке завдання Бергсон поставив перед собою (Deleuze, 1983, р. 17). Й на думку Дельоза, мистецтво також має піддатися такому перетворенню, і кіно може зіграти роль у формуванні нового способу мислення (Deleuze, 1983, р. 17).

Третя теза Бергсона про рух також була викладена у « L'Évolution créatrice », і полягає вона в тому, що не лише миттєвість є нерухомим зрізом руху, але й рух – це рухомий зріз тривалості; тобто в русі виражається щось, що належить до зміни в тривалості. І на думку Дельоза, проблема тут у виразності руху та в ототожненні цілого з тривалістю (Deleuze, 1983, р. 18). За Бергсоном, ціле – не є даність і не може бути чимось заданим, і причина в тому, що ціле є відкритим і може постійно змінюватись, сприяти появі нового, а отже – тривати (Deleuze, 1983, р. 19).

Ознайомившись з трьома тезами Бергсона про рух, ми виходимо на три рівні: 1 – замкнуті множини, або системи, які визначаються помітними об'єктами, або окремими частинами; 2 – поступальний рух, який встановлюється між цими об'єктами та змінює їх відповідне положення; 3 – тривалість або ціла духовна реальність, яка не перестає змінюватися відповідно до власних стосунків (Deleuze, 1983, р. 22). Тож, як зазначає Дельоз, рух має дві грані – рух, як те, що відбувається між об'єктами або частинами, і рух як те, що виражає тривалість або цілісність; з першої тези Бергсона він робить висновки – 1) є не лише миттєві зображення, тобто нерухомі зрізи руху; 2) є образи-руху, які є рухомими зрізами тривалості; 3) є образи-часу, тобто образ-тривалість, образ-зміни, образ-відношення, образ-об'єм, що існують поза самим рухом (Deleuze, 1983, р. 22).

Згодом Дельоз переходить до аналізу кадрів, планів, кадрування. Кадрування тут – це обумовленість замкненої системи, яка включає все, що присутнє на зображенні (персонажів, аксесуари, декорації тощо) – тож кадр утворює множинність, що складається з елементів, котрі самі входять в підмножини, й ці частини присутні в образі (Deleuze, 1983, р. 23). Кадр стає невіддільним від насичення і розрідження – на думку Дельоза, ширина екрану та глибина кадру дали можливість збільшити число незалежних даних, й вторинні сцени можуть з'явитися на передньому плані, а на задньому – розгорнутися основна сцена, або вторинна сцена він основної може майже не відрізнятися (Deleuze, 1983, р. 23). Або ж розріджені образи виникають тоді, коли з'являється акцент лише на одному основному об'єкті. Саме ця розрідженість або насиченість кадру показує, що функція образу полягає не лише в тому, аби його побачити; якщо образ для нас недостатньо «проявляється», то це означає, що ми не вміємо його «читати», й оцінюємо або розрідження, або насиченість (Deleuze, 1983, р. 24). Кадр завжди був або геометричним, або фізичним, і відповідно до цього він утворював замкнену систему відносно обраних координат чи змінних; тож кадр інколи мислиться як просторова композиція з паралелей та діагоналей, й маси й лінії, що займають його образ, знаходять рівновагу (Deleuze, 1983, р.

24). У будь-якому випадку, кадрування – це обмеженням. Але межі можна сприймати математично і динамічно: або як передумови існування тіл, суть яких вони фіксують, або як ті, що простягаються до тієї точки, до якої доходять можливості існуючого тіла (Deleuze, 1983, p. 25).

Цікавим є поняття закадрового простору (« le hors-champ ») (Deleuze, 1983, p. 28) – воно відсилає до образів, що ми не бачимо і не чуємо, однак, вони є присутніми; при цьому кадри не діляться на «кадрові» та «закадрові» – просто існують два аспекти закадрового простору, і кожен з них відсилає до свого способу кадрування. Те, що матерія може ділитись, означає, що її частини можуть входити в множини, котрі, своєю чергою, діляться на інші множини й так далі. Ціле, при цьому, – те, що заважає множині замикатися на самій собі; ціле ніби пронизує множину і дозволяє кожній множині складатися одна з одною (Deleuze, 1983, p. 29). Тож ціле є відкритим, воно відсилає не стільки до матерії та простору, скільки до часу чи руху. Закадровий простір є відносним, й завдяки йому будь-яка замкнена система відсилає до множини, котра не знаходиться у полі зору, і котра може бути побаченою, якщо міститиме нову невидиму множинність; при цьому, закадровий простір є й абсолютним – через нього замкнена система відкривається тривалості, тобто безмежності (Deleuze, 1983, p. 29). І на думку Дельоза, саме ця друга характеристика говорить про закадровий простір щось більш тривожне – щось, що вказує на існування чогось Іншого, якогось більш «радикального» місця, поза однорідним простором та часом (Deleuze, 1983, p. 30). Цей закадровий простір додає протяжність до простору, і вводить у систему, що ніколи не буває замкненою (кадр), міжпросторовий і духовний аспект. Тож у закадровому просторі, образі, та й загалом явищі, присутні два аспекти – актуалізуючі відношення з іншими множинами, і віртуальні відношення з цілим (Deleuze, 1983, p. 31). Отже, кадрування – це, як зазначає Дельоз, мистецтво вибору різних частин, що входять у множинність; ця множинність – замкнена система, що є закритою і відносно, і штучно. Ця замкнена система є інформаційною, й може бути або насиченою, або розрідженою; система визначає й закадровий простір (Deleuze, 1983, pp. 31-32).

План, для Дельоза, – це і є образ-рух, бо тією мірою, якою він співвідносить рух з цілим, що змінюється, – він є рухливим зрізом тривалості; а основою кінематографічного образу-руху Дельоз вважає виявлення в рухливих тілах, чи об'єктах руху з їхньою спільною субстанцією, або вилучення з руху рухливості, що є сутністю руху (Deleuze, 1983, pp. 36-37). Кіноапарат дозволив створити чистий рух – образ-рух, що є відстороненим від тіла; і, на думку Дельоза, це не варто вважати абстрагуванням – скоріш емансипацією (Deleuze, 1983, p. 38). При цьому, ось цей чистий рух роз'єднує і з'єднує елементи множинності, що мають різні знаменники; але він і співвідноситься з відкритим цілим, що характеризується здатністю постійно творитися – змінюватися та ділитися (Deleuze, 1983, p. 38).

Час у кіно подається у вигляді перспективи та рельєфу, тому час набуває здатності стискатися та розширяться, а рух набуває здатності сповільнюватися чи прискорюватися. План тут – це рухливий зріз, або тимчасова перспектива чи модуляція. Дельоз згадує Андре Базена, французького кінокритика та кінотеоретика, котрий порівнює образ-рух з фотографічним, кажучи про те, що на відміну від фотографії, де фотограф працює зі світловим відбитком (а, отже, займається формуванням), кіно наслідує час об'єкта, і отримує відбиток тривалості цього об'єкта (Deleuze, 1983, p. 39).

Важливо зазначити, що образ-рух у кінематографі тут залежить саме від появи рухливої кінокамери, бо до її появи, з використанням статичної кінокамери, використовувався скоріш образ у русі – рухливе тіло переміщувалось від одного просторового плану до іншого, що були повністю автономні; відтак в кіно не показувались ні зміна, ні тривалість, бо тривалість передбачає змішування паралельних зон (планів), а не накладання цих зон одна на одну (Deleuze, 1983, p. 39). Ще одним аспектом побудови образу-руху у кінематографі можна назвати монтаж – плани узгоджувались між собою, але вони могли при цьому залишатися нерухомими (Deleuze, 1983, p. 40). Планові, за Дельозом, властива єдність, котрій необхідно співвідноситись з цілим (єдність показує зміни протягом фільму), і співвідноситись з частинами (єдність визначає

зрушення в межах кожної множини, і від однієї множини до іншої) (Deleuze, 1983, pp. 43-44).

Монтаж кінострічки Дельоз називає « *le faux raccord* » (Deleuze, 1983, p. 44) – хибним, фальшивим з'єднанням, і зазначає, що це з'єднання є одним з вимірів Відкритого, котре уникає множинностей та частин цих множинностей; у ньому реалізується інша, нова можливість закадрових явищ, інша пуста зона (Deleuze, 1983, p. 45). Об'єктом монтажу є ціле, цілісність кінострічки. Хоч кадр й замінює наступний кадр, один план замінює інший план, але все це – Ціле, що змінюється; тривалість чи час може бути «схоплений» лише через образ-рух, що його виражає. А монтаж – це певна операція, що націлена на образ-рух, й вона прагне до вилучення з образу-руху « *le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps* » (Deleuze, 1983, p. 46) – «ціле, ідею, так би мовити, образ часу». Цей образ часу виникає опосередкованим шляхом – він виникає з образів-рухів та співвідношення між ними (а образ-рух не обов'язково виникає виключно у кінострічках, де використовується рухлива камера – він може виникати внаслідок виникнення послідовності фіксованих кадрів з використанням нерухливої камери, що також передбачає монтаж готових кадрів). Тобто ціле, певна цілісність кінострічки завжди мається на увазі, хоч її монтаж завжди відбувається в останню чергу. Дельоз розглядає три рівні – детермінованість закритих систем, детермінованість руху, детермінованість змінного цілого, що виражається в русі, й зазначає, що всі ці рівні взаємопов'язані, певним чином доповнюють один одного (Deleuze, 1983, p. 46). Тож монтаж не варто вважати чимось менш важливим, й відносити його до плану, чи кадру – всі три операції залишаються специфічними аж до розгляду внутрішньої структури один одного; монтаж представляє опосередкований образ часу та тривалості, котрі впливають з поділу образів-рухів (Deleuze, 1983, p. 47).

Дельоз розглядає чотири тенденції монтажу: органічну тенденцію американської школи, діалектичну тенденцію радянської школи, кількісну тенденцію довоєнної французької школи й інтенсивну тенденцію школи німецького експресіонізму (Deleuze, 1983, p. 47). Дельоз згадує Девіда Ворка

Гріффіта, американського режисера, що вважається «винахідником», чи «першовідкривачем» монтажу, й зазначає, що Гріффіт розумів композицію образів-рухів як певну органічну єдність; це був єдиний організм, що являв собою єдність у множинності (Deleuze, 1983, р. 47). Ця множинність складається з диференційованих частин, а ці частини беруться в бінарних відношеннях, що утворюють паралельний змінний монтаж – образ однієї частини з'являється після образу іншої частини в певному ритмі (Deleuze, 1983, р. 47). В органічній тенденції американської школи є три форми монтажу – чергування диференційованих частин, чергування співвідносних розмірів, чергування збіжних дій (Deleuze, 1983, р. 48). Відтак Дельоз називає американський монтаж органіко-активним й зазначає – «Ніколи така органічна єдність не виникала завдяки ритму, з настільки різних частин, і таких віддалених дій» (Deleuze, 1983, р. 49).

Сергій Ейзенштейн, радянський режисер, представляє діалектичну тенденцію монтажу радянської школи, й Дельоз зазначає, що він запропонував нову концепцію органічного – монтаж по принципу опозиції замінюється паралельним монтажем, завдяки діалектичному закону, згідно з яким Єдине ділиться на частини для того, аби створити нову піднесену Єдність (Deleuze, 1983, р. 52). Лінія сюжету тут, часова тривалість, розвивається у формі спіралі – суть методу Ейзенштейна, за Дельозом, полягає у виділенні на цій спіралі примітних точок або привілейованих моментів, що повністю належать впорядкованій структурі органічної спіралі (на відміну від Гріффіта, в котрого ці привілейовані моменти виражають випадкові елементи чи збіг обставин, що несподівано трапляються в «житті» героя) (Deleuze, 1983, р. 53). Монтаж, що застосовується Ейзенштейном, – це монтаж контрастів, крайнощів – «монтаж атракціонів» (Deleuze, 1983, р. 56). І тут «атракціон» варто розглядати у видовищному сенсі, а вже потім – в асоціативному (перш за все, асоціації образів). Тож Ейзенштейн замінює паралельний монтаж Гріффіта на монтаж опозицій: «І це суть революції Ейзенштейна: він надає діалектиці належного кінематографічного значення, відриває ритм від чисто суто емпіричної чи

естетичної оцінки, як у Гріффіта, він робить організм по суті діалектичною концепцією. Час залишається непрямим образом, що виникає з органічного складу рухових зображень, але інтервал, як і ціле, набуває нового значення» (Deleuze, 1983, p. 56).

Французька школа монтажу вирізняється інтересом до кількості руху і метричним відношенням, що допомагають його визначити; в основному, це один основний об'єкт (не обов'язково персонаж), що є «пружиною» часу, є першорухливою силою, що починає механічний рух, і навколо якої «крутяться» персонажі – тут грає роль індивідуалізм (Deleuze, 1983, pp. 61-62). Французькою школою всі механізми використовуються заради руху; відносний рух належить матерії та описує множини, котрі можна розрізняти або пов'язувати між собою через уяву, тоді як абсолютний рух – це властивість духу; воно висловлює психічний характер цілого, що змінюється (Deleuze, 1983, p. 70). Дельоз зазначає, що склад образу-руху демонструє образ часу у двох аспектах: час як інтервал – час як ціле; і час як змінне теперішнє – час як безмірність минулого і майбутнього (Deleuze, 1983, p. 72). У німецькому ж монтажі увага приділяється не рухові, а світлу; протистояння світлові темряви, без якої світло не можливо – це те на що звертали увагу німецькі режисери. Світло, при цьому, – це також певною мірою рух, тож образ-рух і образ-світло – це два аспекти одного явища. Відтак схема така: світло як ступінь освітленості й нульова точка – темрява – починають взаємовідношення – вони контрастують чи змішуються (Deleuze, 1983, p. 74). За Дельозом, те що поєднує всі чотири типи монтажу – це співвіднесення кінематографічного образу з цілим – з часом, що сприймається як Відкрите. Монтаж дає побічний образ часу, що міститься й у типі образу-руху, і в рамках кінострічки загалом; як зазначалось, це і змінне теперішнє, і безмежне минуле й майбутнє (Deleuze, 1983, p. 82).

Образи-рухи Дельоз ділить на три види, коли ми співвідносимо ці види з окремим центром невизначеності, як особливим образом – це образи-перцепції, образи-дії, образи-емоції (Deleuze, 1983, p. 97). Для Дельоза зразком для кіно є не природна суб'єктивна перцепція, адже через рухливість центрів і зміну

способів кадрування, йому доводиться прагнути до повернення в початковий режим образів-руху, що характеризуються універсальною змінністю, і до тотальної об'єктивної перцепції (Deleuze, 1983, р. 94). Але його рух є двонапрямним – відправлення від тотальної об'єктивної перцепції, котра збігається з річчю в суб'єктивній перцепції, котра відрізняється від об'єктивної через просте вичитання, не включення; одноцентрова суб'єктивна перцепція – це власне перцепція, і коли образ-рух співвідноситься з центром невизначеності – він стає образом-перцепцією (Deleuze, 1983, р. 94). Образом-дією образ рух стає коли аналізованою дією є не відбір, чи виключення, а викривлення всесвіту, що спричиняє віртуальний вплив речей на нас, і навпаки; це матеріальний аспект суб'єктності (Deleuze, 1983, р. 95). А емоція в образі виникає в центрі невизначеності – в суб'єкті, в проміжку між перцепцією та дією. Емоція – це збіг суб'єкта та об'єкта, й це спосіб, яким суб'єкт відчуває себе зсередини (Deleuze, 1983, р. 96). Зазначеним центром чи образом можемо бути й ми, ми – схеми взаємодії всіх трьох вказаних образів (Deleuze, 1983, р. 97).

З трьома видами образів-рухів Дельоз співвідносить три різновиди просторово обумовлених планів: множинний план – образ-перцепція, середній план – образ-дія, крупний план – образ-емоція (Deleuze, 1983, р. 103). Образ-перцепцію ми розглянемо у другому розділі, оскільки це тісно пов'язано з розумінням Дельозом суб'єкта. Переходячи до образа-переживання, Дельоз одразу позначає, що це, перш за все, образ крупним планом, а крупний план – це обличчя; це саме обличчя, бо коли крупний план демонструє якийсь інший об'єкт – це щось, що рефлексує, і що піддається рефлексії (Deleuze, 1983, р. 125). А множинність, що складається з нерухливої частини, що піддається рефлексії, і з інтенсивних виразних рухів, що утворюють переживання – разом утворюють обличчя – ніби мольберт, що несе на собі органи, і котрий втратив рухливість, з рухами, що зображуються тільки на обличчі, а не на всьому тілі (Deleuze, 1983, р. 126). Тобто будь-яка демонстрація чогось, що містить ці компоненти, крупним планом – це і є образ-переживання, а обличчя – це і є крупний план, вони обидва – образ-переживання (Deleuze, 1983, р. 126). Обличчя, при цьому, може бути або

обличчям розмірковуючим, або напруженим – цим двом «полюсам» зазвичай режисери надають перевагу (Deleuze, 1983, р. 131).

Що стосується афекту, то це є сутність – Можливість і Якість; афект є чимось вираженим, він не може існувати відокремлено від речі, що його виражає (Deleuze, 1983, р. 138). Він виражає певний еквівалент обличчя, а множинність, що охоплює виражене і його вираження (тобто афект і обличчя) – називається «*icône*» – ікона; ікони існують такі, що складені з окремих рис, і ікони контурні, а це означає, що будь-яка ікона має два полюси, що є ознакою двоїстого складу образу-переживання (Deleuze, 1983, р. 138). А образ-переживання, своєю чергою, є можливістю або якістю, взятими окремо, як щось виражене (Deleuze, 1983, р. 138). Афекти, або якості-можливості, можуть вловлюватися або будучи актуалізованими в певному стані речей, або будучи вираженими в обличчі (Deleuze, 1983, р. 140).

Важливо також, що крупний план ніби «позбавляє» обличчя індивідуальності – все розмивається, роздвоюється – крупний план приводить обличчя у таку область, де припиняє діяти принцип індивідуалізації; обличчя зливаються не тому, що стають схожими, а тому що втрачають індивідуалізацію, а з нею соціалізацію, здатність комунікації (Deleuze, 1983, р. 142). Крупний план «*suspend*» – відкладає, призупиняє індивідуалізацію; він хоч і демонструє у найменших деталях обличчя, проте це не допомагає нам вирізнити це обличчя, виділити його з будь-яких інших, надати йому індивідуальності – крупний план є одночасно і обличчя, і його стирання (Deleuze, 1983, р. 142).

Образи-переживання Дельоз ділить на: якість-можливість, що виражається обличчям чи його еквівалентом, і якість-можливість, що поміщена у «який завгодно простір»; цей «який завгодно простір» можна вважати генетичним елементом образу-переживання (Deleuze, 1983, р. 155). «Який завгодно простір» може бути вилучений з детермінованого простору завдяки тіням – Дельоз зазначає, що простір, наповнений тінями, стає «яким завгодно», тож можна припустити, що будь-який простір, котрий не є для нас «очевидним», котрий ми не можемо ясно побачити – стає для нас «яким завгодно», адже критися в ньому

може що завгодно. Простір тут втрачає детермінованість і стає «яким завгодно» (Deleuze, 1983, p. 165). «Який завгодно простір» зберігає одну природу – в нього немає будь-яких координат, і це є чистою потенціальністю, що показує лише Можливості і Якості, незалежно від актуального положення речей або середовища; ці «*espaces déconnectés ou vidés*» – простори незв'язані та пусті – можуть утворити тіні, пробіли та кольори (Deleuze, 1983, p. 169).

Що стосується образу-імпульсу, Дельоз вказує, що елементарні Імпульси з'являються з початкових Світів – ці світи – не «які завгодно простори», але й не детерміноване середовище; а імпульс – це не афект, бо не являє собою вираження, але й не емоція, котра зазвичай регулюється конкретним видом поведінки (Deleuze, 1983, p. 173). Ці загадкові початкові світи не існують незалежно від історичного і географічного середовища, бо це і є його середовище; це середовище має початок, кінець, і «*une pente*» – схил (Deleuze, 1983, p. 175). Дельоз зазначає, що початкові світи з'являються ніби тоді, коли ми надто потовщуємо, подовжуємо невидимі лінії, котрі змінюють реальність і викривлюють поведінку та предмети (Deleuze, 1983, p. 175). Цей світ нібито існує та діє лише виходячи з реального середовища, і має значення тільки завдяки своїй іманентності відносно цього середовища – початковий світ викриває жорстокість реального середовища; при цьому середовище позначається як реальне лише у власній іманентності відносно початкового світу – реальне середовище є похідним від початкового, та є тимчасовим. Відтак дії, поведінка, люди, предмети – усе це займає похідне середовище, та там розгортається; а от імпульси і «*les morceaux*» – шматки, фрагменти, – займають початковий світ, що «спричиняє» собою ціле (Deleuze, 1983, p. 175). У кінострічці цей початковий світ – це світ, що знаходиться ніби в глибині описаного там соціального середовища; середовище виникає з початкового світу, і там і зникає (Deleuze, 1983, p. 176).

Дельоз виділяє певні закони образу-дії, і перший закон стосується образу-дії як до органічної репрезентації – він є структурним, бо місця та моменти є точно визначеними і в їхньому протипоставленні, і в їхньому взаємодоповненні

(Deleuze, 1983, p. 209). Ще один закон Дельоз називає законом забороненого монтажу – органічна репрезентація керується цим законом розвитку образу-дії: необхідно, аби у кінострічці між ситуацією та майбутньою дією існував розрив, але лише для того, аби цей розрив був заповненим, через процеси, що можуть бути моментами регресу і прогресу (Deleuze, 1983, p. 214). На думку Дельоза, образ-дія надихає створення кінофільмів, що засновані на поведінці, оскільки окремий конкретний тип поведінки являє собою дію, що веде від однієї ситуації до іншої, або реагує на певну ситуацію заради того, аби змінити її, чи встановити інакшу (Deleuze, 1983, p. 214). Дельоз ділить форми образу-дії на велику форму і малу – великою формою є образ-дія, що рухається від ситуації як Охоплювального, до дії як поєдинку. Мала форма образу-дії, це дія, що переходить від дії, певного типу поведінки, чи вигляду до частково викритої ситуації (Deleuze, 1983, p. 220). Загалом, мала і велика означають не лише форму дії, але й концепції та способи мислити сюжет, сценарій тощо (Deleuze, 1983, p. 244). І коли це мале і велике виступають в ролі ідеї, вони означають і дві різні форми, і дві різні концепції, що здатні переходити одна в одну, і видіння (Deleuze, 1983, p. 250).

Дельоз також вказує на так звану кризу традиційного кінообразу (Deleuze, 1983, p. 277), що розпочався внаслідок винаходження Альфредом Гічкоком, британо-американським режисером, ментального кінообразу, що стирає звичні межі образу в кіно. Проте ця криза, що вплинула на образ-дію, продовжувалась вже довго, і залежала вона від криз соціальних, економічних, політичних, та навіть моральних, що повною мірою викрилась після війни (Deleuze, 1983, p. 278). Кінематограф потребував вже не просто кінострічок за заданими схемами, а, як зазначає Дельоз, кінематограф потребував думки, навіть якщо вона б зруйнувала систему дій та перцепцій, що підживлювали кінематограф до цього (Deleuze, 1983, p. 278). Дельоз пише про втрату довіри до ланцюжків, чи сенсомоторних зв'язків, що власне створили образ-дію (це такі зв'язки, як «ситуація – дія», «дія – протидія», «збудження – відгук»), і це потребує створення нових знаків, та образів нового типу (Deleuze, 1983, p. 278). Ці образи, як зазначає

Дельоз, розпочали створюватися за межами Голлівуду, і вони мають декілька відмінностей від попередніх: образ починає відсилати не до глобалізуючої ситуації, а до тієї, що існує в різних «напрямах» – персонажів більше, вони рідко перетинаються один з одним, й можуть ставати то головними, то другорядними; при цьому, місто припиняє бути чимось «верхнім», воно починає бути на рівні персонажів, існувати для того, аби існували вони (Deleuze, 1983, р. 279). Також, зникла певна лінійність, що подовжувала одну подію в іншу, і забезпечувала узгодження між пропорціями простору – подія, що розкривається у кінострічці, стає тим, що задає всі наступні події. Ще одна зміна в образі-дії полягає в тому, що сама дія чи вже згадана сенсомоторна ситуація замінюється прогулянкою, рухом вперед-назад – ця прогулянка, що зумовлюється зовнішніми чи внутрішніми обставинами, відділилась від структури активної та афективної, що її підтримувала раніше; прогулянка тепер відбувається у «якому завгодно просторі», а раніше вона відбувалася тільки в заданому просторові-часі (Deleuze, 1983, р. 280). Наступною зміною Дельоз називає множинність, що утворює кліше – ці кліше є певними «плавучими» образами, що існують у зовнішньому, але згодом перетікають і у внутрішнє, тож кожний володіє цим психологічним кліше. Це кліше може супроводжувати героя і у візуальній частині, і у музичному супроводі, і у спілкуванні (Deleuze, 1983, р. 281). І остання зміна – постійне викриття змов. Тож п'ять зовнішніх властивостей нового образу – це дисперсійна ситуація, ослаблені зв'язки, форма-прогулянка, усвідомлення кліше та викриття змов (Deleuze, 1983, р. 283). Дельоз запевняє, що цей новий образ передбачає кризу і образа-дії, і образа-перцепції, але, кінець кінцем, спричиняє лише кліше. Але при цьому, ця криза має значення не сама по собі – її можна назвати тільки негативною умовою для виникнення нового мислячого образу, що, можливо, може знаходитися за межами руху (Deleuze, 1983, р. 290), і, скоріш за все, знаходиться десь «у часі», якому присвячений другий том *Cinéma*. Важливо, що названі властивості нового образу – це лише попередні умови, вони роблять цей образ можливим, проте не формують його; складають цей образ оптична та звукова ситуація, вона замінює сенсомоторні ситуації. Це перехід не просто від

старого образу-дії до нового, а перехід до чистого оптико-звукового образу (Deleuze, 1985, p. 10).

Головною проблемою, чи задачею тут є відокремлення справжнього кінообразу від кліше. Образи, зазначає Дельоз, постійно впадають у стан клішованості, оскільки вони стають частиною сенсомоторного ланцюга, й самі організують ці ланцюги, бо ми не сприймаємо все, що міститься в цих образах, і через те, що образи для цього й створюються, щоб ми не могли сприйняти образ повністю, бо кліше цьому перешкоджає (Deleuze, 1985, p. 33). При цьому, образи постійно намагаються позбавитись рамок кліше; образи ніби потрібно відновлювати, збирати до купи, а інколи навпаки – утворювати в образі простір, додавати в нього пустоти, та позбавляти доданих речей, що були додані для того, аби зробити видимість, що ми «бачили» все, що могли бачити (Deleuze, 1985, p. 33). « Il faut diviser ou faire le vide pour retrouver l'entier » (Deleuze, 1985, p. 33) – «Слід ділити, чи створювати порожнечі для того, аби віднайти ціле» – ціле образу.

При цьому, це не означає, що образ-рух зник, він тепер просто не існує як перша зміна образу; розміри цього образу постійно ростуть. Оптичний та звуковий образи зв'язуються з образом-часом, що підпорядковує рух. Це перетворює рух у перспективу часу. Око набуває функцію яснобачення, а елементи образу вступають у внутрішні відносини, що сприяють тому, що образ має бути і прочитаним, і побаченим. Відтак образ звільняється від сенсомоторних зв'язків, перестає бути образом-дією і лише оптичним та звуковим (Deleuze, 1985, p. 34).

Одна з тез, що Дельоз висуває на початку другого тому *Cinéma* – це теза про те, що класична розповідь виникає з органічної композиції образів-рухів, або з поділу на образи-перцепції, образи-емоції, та образи-дії згідно з законами сенсомоторних схем; сучасні форми оповідання виникають з композицій та типів образу-руху (Deleuze, 1985, p. 40). Оповідання – це наслідок образів, що відчутні самі по собі. Оскільки кінематографічний образ уподібнюється саме аналоговим знакам (бо кінематографічний образ уподібнюється висловлюванню – це

нарративний вислів, що оперує аналогією, а оскільки цей вислів працює зі знаками, то це аналогові знаки), необхідно: 1) звести образ до аналогового знаку, що належить висловлюванню; 2) кодифікувати знаки, щоб в основі висловлювання виявити не аналогову структуру мови (Deleuze, 1985, р. 40). Дельоз зазначає, що образ-рух – це об'єкт, річ, що захоплена у русі як у неперервній функції, тобто це модуляція самого руху; модуляція – це дія Реального, адже вона формує тотожність між образом і об'єктом (Deleuze, 1985, р. 41).

Дельоз зазначає, що мова реальності – це не зовсім мова; це система образу-руху, що виражає змінне ціле і виникає між двома об'єктами, це процес диференціації (Deleuze, 1985, р. 44). Тож образ-рух має дві грані стосовно цілого, що він виражає, чи стосовно об'єктів, між якими він проходить. Також, образ-рух включає інтервали, і співвідносячи цей образ з інтервалом – з'являються різновиди образів зі знаками; за допомогою цих знаків вони формуються – це Дельоз називає специфікацією (Deleuze, 1985, р. 44).

Згадуючи образ-емоцію, образ-дію та образ-перцепцію, Дельоз зазначає, що всі три образи виводяться з образу-руху як з матерії, після їх співвіднесення з інтервалом руху – це співвіднесення можливе лише тоді, коли ми спочатку стверджуємо образ-перцепцію (Deleuze, 1985, р. 47). Образ-перцепція тотожна образу тою мірою, якою образи діють та реагують; формується певний новий образ-перцепція, що виражає не просто рух, а відношення руху до свого інтервалу. Перцепція створює перший тип образу-руху, продовжуючись у всіх інших типах образу-руху. Існують й інші образи, окрім образа-перцепції, в межах образу-руху, й аби їх визначити, необхідно розглянути різні аспекти інтервалу – образ-перцепція своєю гранню сприймає рух; образ-емоція займає інтервал; образ-дія здійснює рух іншою гранню, образ-відношення відновлює рух разом з усіма аспектами інтервалу – відтак образ-рух користується сенсомоторним ланцюгом, що є основою нарративності образу (Deleuze, 1985, р. 47). Оскільки хоч між образом-перцепцією та іншими образами немає проміжних образів, бо перцепція подовжується сама в інші образи, інколи необхідне існування

посередника, що означає подовження як перехід; тому Дельоз зрештою виділяє шість типів відчутних образів: образ-перцепція, образ-емоція, образ-імпульс, образ-дія, образ-рефлексія, образ-відношення (Deleuze, 1985, р. 48).

Дельоз проводить певний огляд знаків (знак тут – це особливий образ, що відсилає до певного типу образів з токи зору його біполярного складу, чи з точки зору його генези) й зазначає, що складовими знаками образу-перцепції є дицисигнум і рева – дицисигнум відсилає до перцепції перцепції, і в кінематографі зазвичай це зустрічається, коли камера схоплює персонажа, що дивиться; він передбачає замкнений кадр, і так формує «твердий» стан перцепції (Deleuze, 1985, р. 48). Рева пов'язана з рідкою перцепцією, що ніби пронизує кадр. Образ-емоція складається зі знаку «ісоне» – вона належить до якості чи потенції, що є тільки вираженими, проте не актуалізованими (Deleuze, 1985, р. 48). Такі знаки як квалісигнум та потісигнум складають генетичний елемент, бо вони будують якість чи потенцію у «якому завгодно просторі», котрий є ще не реальним середовищем (Deleuze, 1985, р. 49). Образ-імпульс (що є проміжним між дією та емоцією) складається з фетишів Добра та Зла – це певні фрагменти, що відокремлені від похідного середовища, але генетично відсилають до симптомів початкового світу (Deleuze, 1985, р. 49). Образ-дія складається з синсигнума та індексу – образ-дія має на увазі актуальне реальне середовище, в якому загальна ситуація викликає певну дію, чи, навпаки, дія розкриває ситуацію. Внутрішній зв'язок між ситуацією та дією утворює генетичний елемент – імпринтинг. Образ-рефлексія, що рухається від дії до відношення, виникає коли дія та ситуація вступають у відношення (опосередковані), і знаком тут є фігури (атракція, інверсія) (Deleuze, 1985, р. 49). Генетичним знаком є дискурсив (ситуація чи дія дискурсу), а образ-відношення, що співвідносить рух з тим цілим, котре він виражає, складається з ярлика, чи обставини, за якої два образи поєднуються за звичкою, і зі зняття ярлика, при якому образ є відокремленим від звичного відношення чи ряду. Знаком його генези є символ – обставина, що обумовлює порівняння двох знаків (Deleuze, 1985, р. 49). Але важливо, що образ-рух є самою матерією, при чому лінгвістично неоформленою,

але такою, що може бути оформлена семіотично – вона є першим виміром семіотики (Deleuze, 1985, р. 49). Шість названих різновидів образу-руху є елементами, що перетворюють цю матерію у сигнальну, а знаки – це виразні риси, що складають і постійно відтворюють образи, спричинені матерією у русі (Deleuze, 1985, р. 49).

Образ-рух, зазначає Дельоз, має дві грані – та, що співвідноситься з об'єктами, позицію яких вона урізноманітнює, і та, що співвідноситься з цілим, зміни якого вона виражає (Deleuze, 1985, р. 51). Позиції, що стосуються першої грані, розташовуються в просторі, а змінне ціле – в часі. Розглядаючи образ-рух як план, можна сказати, що перша грань – це кадрування, а друга – монтаж. Ціле, зазначає Дельоз, формується монтажем, котрий дає нам образ часу – в цьому, на думку Дельоза, є основна функція кінематографу (Deleuze, 1985, р. 51). Час є опосередкованою репрезентацією, бо витікає з монтажу, котрий складає один образ-рух з іншим, і тому цей зв'язок не може бути простим зіставленням – так само як і час не є послідовністю теперішнього, ціле не є результатом доповнення (Deleuze, 1985, р. 51).

Дельоз згадує про два типи впізнавання, що висунув Бергсон – звичне чи автоматичне впізнавання, та уважне впізнавання (Deleuze, 1985, р. 62). При першому типі впізнавання ми маємо та сприймаємо сенсомоторний образ речі, а при другому – складаємо тільки оптичний і звуковий образ речі, описуємо річ (Deleuze, 1985, р. 67). При цьому, другий оптичний та звуковий образ при впізнаванні не подовжується у русі, а пов'язується з образом-спогадом. А відношення між актуальним образом та образом-спогадом «виринають» у флеш-беці (Deleuze, 1985, р. 67).

Дельоз стверджує, що кожний актуальний кінематографічний образ має віртуального двійника, тобто другий віртуальний образ, як віддзеркалення – реальний об'єкт ніби відбивається у дзеркальному образі як у віртуальному об'єкті, котрий відбиває реальний, і так, два образи ніби зливаються, проте мають свої грані – утворюється такий собі образ-кристал (Deleuze, 1985, р. 93). Цей актуальний і віртуальний образи формують найменше внутрішнє коло, і в

межах цього кола – окрему фізичну точку, що має чітко виділені, але нерозрізнені елементи (бо це постійний процес обміну між реальним і віртуальним образами) (Deleuze, 1985, р. 95). Дельоз зазначає, що коли віртуальний образ стає актуальним, він стає і видимим, і прозорим; а актуальний образ, стаючи віртуальним, стає невидимим, темним (Deleuze, 1985, р. 95). Цей двокомпонентний образ має бути складений з віртуального та актуального, а актуальний тут – це той, що існує одразу і в теперішньому, і в минулому, має бути і тут-присутнім, і вже минулим; теперішнє тут – це актуальний образ, а сучасне для нього минуле – це віртуальний образ, дзеркальний (Deleuze, 1985, р. 106). Образ-кристал володіє двома аспектами – зовнішні межі всіх відносних кіл, і зовнішня, змінна оболонка, що знаходиться біля меж світу і за межами світових рухів (Deleuze, 1985, р. 107).

Дельоз зазначає, що за Бергсоном існує два типи образу-часу – один заснований на минулому, а інший – на майбутньому; перший тип зображений у вигляді перевернутого конуса, в ньому минуле не зливається з ментальним існуванням образу-часу, що актуалізують його в нас (Deleuze, 1985, р. 129). Минуле зберігається у часі, будучи віртуальним елементом, в який ми проникаємо аби знайти чистий спогад, котрий актуалізується в образі-спогаді. Образ-час загалом подовжується в образі-мові та образі-думці, а минуле для часу – це те саме, що сенс для мови, чи ідея для думки (Deleuze, 1985, р. 131).

Дельоз протиставляє два режими образу – органічний і кристалічний (або кінетичний і часовий) (Deleuze, 1985, р. 165). Органічний – передбачає незалежність власного об'єкта, і описуване середовище визначається як незалежне від його опису, і що здійснюється кінокамерою, й вважається передіснуючою реальністю; кристалічний – той, що грає роль власного об'єкта (Deleuze, 1985, р. 165). Органічний опис служить визначенню сенсомоторних ситуацій, а кристалічний відсилає до оптичних та звукових ситуацій, що відділені від моторного продовження (Deleuze, 1985, р. 165). Цей кінематограф, як зазначає Дельоз, вже не про того хто діє, а про того хто бачить (Deleuze, 1985, р. 165). В органічному описі ймовірна реальність може бути розпізнана завдяки:

безперервності, котра при цьому може бути уривчаста; монтажним узгодженням, що її відновлюють; законам, що обумовлюють види послідовності, бо це режим відношення, зв'язків. Органічний режим також має два способи існування – ланцюги актуального з точки зору реального, і актуалізацію у свідомості з точки зору уявного. Актуальне та віртуальне й реальне та уявне міняються місцями, їх неможливо відрізнити (Deleuze, 1985, p. 166).

Дельоз виділяє три типи образу-часу – перші два стосуються порядку часу, тобто співіснування відношень чи одночасності внутрішніх елементів часу; а третій – стосується часової серії, що поєднує «до» і «після», минуле і майбутнє у становленні, а не розділенні. Спільною характеристикою цих трьох типів є розрив з непрямою репрезентацією, і порушення емпіричної хронології, відділення «до» і «після» (Deleuze, 1985, p. 202).

Отже, можна підсумувати, що образ-рух не виводить з себе образ-час, проте складає час у його емпіричній формі – у формі потоку. Також, образ-рух викликає певний образ часу, що є надмірним чи недостатнім, і виникає над чи під цим емпіричним потоком – час не вимірюється рухом, але сам задає ритм. Ритм – це або мінімальна одиниця часу як інтервалу руху, або тотальність часу як максимум руху у всесвіті. Час як одиниця залежить від монтажу, що співвідносить його із рухом (чи послідовністю планів), тож образ-рух не дає нам безпосередньо образ-рух – лише непряму репрезентацію часу. Тут рух як помилковий рух залежить від часу (Deleuze, 1985, p. 355). Аби образ-час виник, необхідно аби актуальний образ пов'язався з власним віртуальним образом – необхідно, аби виник двогранний образ (Deleuze, 1985, p. 358). Виникають також різні способи репрезентації образу-часу – перший стосується порядку часу, другий формує час як серію (Deleuze, 1985, p. 360).

Як ми бачимо, образ-рух Дельоз співвідносить з так званим класичним кінематографом, а образ-час приходить йому на зміну, коли він починає себе вичерпувати. Відтак образ-час можна було б співвіднести з кінематографом новим. Кінематограф для Дельоза не має якогось центру, кінематографічні образи не вибудовуються виключно навколо одного часткового досвіду

(Аронсон, 2004, с. 16). Рух в кінематографі стає образом, бо його сприймає та схоплює глядач.

Протягом всієї роботи Дельоз звертається до тез Бергсона про рух та час, «вписуючи» їх у кінематограф, та розширюючи їх завдяки йому. Одну з тез Дельоз інтерпретує як те, що кінематограф виступає проєкцією та відтворенням неперервної ілюзії, і ця ілюзія є виправленням реальності. Сприйняття, перцепція у кіно, як «частина» реальності виправляється тоді, коли з'являється образ, проте кіно не просто додає до образу рух, а саме образ-рух як рухомий зріз до якого додається абстрактний рух. Дельоз, на основі бергсонівських тез, виділяє дві грані руху – рух як те, що відбувається між об'єктами або частинами, і рух як те, що виражає тривалість або цілісність.

Так званий «закадровий простір», про який Дельоз пише в рамках кадрювання, є, з одного боку, відносним, завдяки якому будь-яка закрыта система (у цьому випадку, кадр) відсилає до множини, що не входить у цю закрыту систему, а з іншого боку, закадровий простір є абсолютним – таким, завдяки якому закрыта система відкривається безмежній тривалості; ця друга характеристика, за Дельозом, вказує на існування чогось іншого, якогось більш «радикального» місця, що існує поза однорідним простором та часом. Відтак цей закадровий простір додає певну протяжність до простору, та вводить у систему, що все ж ніколи не буває замкненою (кадр), міжпросторовий та духовний аспект.

Дельоз зазначає, що план – це і є образ-рух, оскільки тою мірою, якою він співвідносить рух та змінне ціле, його можна назвати рухливим зрізом тривалості. Основою ж кінематографічного образу-руху є виявлення в рухливих об'єктах руху. Чистий рух, як образ-рух, відсторонений від тіла, зміг бути створеним саме завдяки кіноапарату, і це скоріш не абстрагування від тіла, а звільнення від нього.

Образ-рух у кінематографі тут залежить від появи рухливої кінокамери, бо до її появи, з використанням статичної кінокамери, використовувався скоріш образ у русі – рухливе тіло переміщалося від одного просторового плану до іншого, що були повністю автономні; відтак в кіно не показувались ні зміна, ні

тривалість, бо тривалість передбачає змішування паралельних зон (планів), а не накладання цих зон одна на одну. Також, образ-рух залежить від монтажу, що є операцією, націленою на образ-рух, націленою на те, аби вилучити з нього ціле, ідею та образ часу. Монтаж відтворює ціле кінематографу, ціле завжди мається на увазі, хоч монтаж і відбувається в останню чергу.

Образи-рухи Дельоз поділяє на три види, що співвіднесені з окремим центром невизначеності, як особливим образом – це образи-перцепції, образи-дії та образи-емоції. Коли образ-рух співвідноситься з центром невизначеності – він стає образом-перцепцією. Образом-дією образ-рух стає коли аналізованою дією є не відбір, чи виключення, а викривлення всесвіту, що спричиняє віртуальний вплив речей на нас, і навпаки; це матеріальний аспект суб'єктності. А емоція в образі виникає в центрі невизначеності – в суб'єкті, в проміжку між перцепцією та дією. З цими трьома видами образів-рухів Дельоз співвідносить три різновиди просторово-обумовлених планів: множинний план – образ-перцепція, середній план – образ-дія, крупний план – образ-емоція.

Криза традиційного кінообразу – образу-руху, на думку Дельоза, остаточно розпочалась внаслідок винаходження Альфредом Гічкоком ментального кінообразу, що стирає звичні межі образу в кіно. Проте ця криза продовжувалась вже довго, і залежала вона від криз соціальних, економічних, політичних, та навіть моральних, що повною мірою викрилась після війни. Кінематограф потребував вже не просто кінострічок за заданими схемами, а потребував думки, навіть якщо вона б зруйнувала систему дій та перцепцій, що підживлювали кінематограф до цього. Дельоз пише про втрату довіри до сенсомоторних зв'язків, що власне створили образ-дію (це такі зв'язки як «ситуація – дія», «дія – протидія», «збудження – відгук»), і це потребувало створення нових знаків, та образів нового типу. У цьому образі нового типу почала зникати певна лінійність, що подовжувала одну подію в іншу, і забезпечувала узгодження між пропорціями простору – подія, що розкривається у кінострічці, стає тим, що задає всі наступні події. Також у новому образі сама дія чи вже згадана сенсомоторна ситуація замінюється прогулянкою, рухом вперед-назад – ця

прогулянка, що зумовлюється зовнішніми чи внутрішніми обставинами, відділилась від структури активної та афективної, що її підтримувала раніше; прогулянка тепер відбувається у «якому завгодно просторі», а раніше вона відбувалася тільки в заданому просторі-часі. Також, те, що відрізняє новий образ, це створення кліше, які є плавучими образами, що існують ніби у зовнішньому середовищі, проте згодом перетікають у внутрішній стан персонажа. Тож цей новий образ передбачає кризу і образа-дії, і образа-перцепції, але спричиняє лише кліше. При цьому, ця криза має значення не сама по собі – її можна назвати негативною умовою для виникнення нового мислячого образу, що може знаходитися за межами руху. Важливим також є образ-кристал, що полягає в існуванні в образі двох граней – перша, це реальний об'єкт, друга – це віддзеркалення цього об'єкту; реальний об'єкт віддзеркалюється у віртуальному, і відтак ці два образи зливаються.

Безперервність руху також відіграє важливу роль у концепції Дельоза – ця ідея полягає в тому, що некоректним є відділення минулого, теперішнього і майбутнього, так ніби вони заперечують і не включають одна одну – вони скоріше взаємодоповнюючі, та перетікаючі одна в одну. На прикладі кіно це можна чітко побачити, адже ось цю безперервність руху та часу Дельоз розглядає як суміжне між людським розумом та механізмом кіно. Пам'ять, образи, час і простір розгортаються на зразок фільму, проте, на відміну від фільму, цей потік у людській свідомості розгортається природно (а не за допомогою механічного запуску, як у кінематографі), а відтак – створює власну реальність.

Образ-час є трьох типів – перші два стосуються порядку часу, тобто співіснуванню відношень чи одночасності внутрішніх елементів часу; а третій – стосується часової серії, що поєднує «до» і «після», минуле і майбутнє у становленні, а не розділенні. Спільною характеристикою цих трьох типів є розрив з непрямою репрезентацією, і порушення емпіричної хронології, відділення «до» і «після». Образ-рух не виводить з себе образ-час, проте складає час у його емпіричній формі – у формі потоку. Образ-рух викликає певний образ часу, що є надмірним чи недостатнім, і виникає над чи під цим емпіричним

поток – час не вимірюється рухом, але сам задає ритм (ритм – це або мінімальна одиниця часу як інтервалу руху, або тотальність часу як максимум руху у всесвіті). Час як одиниця залежить від монтажу, що співвідносить його із рухом (чи послідовністю планів), тож образ-рух не дає нам безпосередньо образ-рух – лише непряму репрезентацію часу. Аби образ-час виник, необхідно аби актуальний образ пов'язався з власним віртуальним образом – необхідно, аби виник двогранний кристалічний образ.

РОЗДІЛ II

СУБ'ЄКТ ДЕЛЬОЗА У КІНО

Перш ніж перейти до розгляду Дельозівського розуміння суб'єкта саме у його кіноконцепції, спробуємо коротко окреслити розуміння суб'єкта у постструктуралізмі загалом, і у філософії Дельоза зокрема. Дослідниця Єкатерина Бірічева за «онтологічне» визначення суб'єкта пропонує взяти наступне – суб'єкт є пристосуванням, що здатне давати буття, тобто здійснювати той чи інший спосіб буття (Біричева, 2012, с. 42). Проте зараз, у сучасному розумінні, суб'єкт перестає бути сталою основою буття, й скоріше стає «поток» буття – тим, що здатне саме «давати» буття (Біричева, 2012, с. 42). Відтак тепер визначення суб'єкта могло б звучати інакше: «Суб'єкт в нашому розумінні – це активність в Бутті, номадологічний рух встановлення відношень, становлення буття в Бутті, виробництво сенсу в Сенсі. Суб'єкт – це збирання граней Я та дослідження дискурсів» (Біричева, 2012, с. 43).

Бірічева зазначає, що для того, аби зрозуміти «суб'єктивність» Дельоза, до його текстів варто підходити так, як він підходить до текстів інших – у формі постійного запитування, що відбувається ніби поза текстом; метод Дельоза відтак полягає у записі інтуїції – чогось, що у процесі читання «веде» читача до тієї чи іншої думки; таке «дельозівське» прочитання постійно «залишає» суб'єкта у тексті, а кожна його робота – це «грань суб'єкта» (Біричева, 2012, с. 45). Ірина Бондаревська у статті «Про суб'єкта історико-філософського пізнання» зазначає, що однією з характеристик суб'єкта є особливості об'єкта його досліджень, особливості його взаємодії з цим об'єктом; і через те, що об'єкт тут не текст, чи окремий мислитель, а мислення загалом – суб'єкт не може бути неупередженим, оскільки «думка існує тільки в суб'єкті та для суб'єкта та потребує певної відданості з боку останнього» (Бондаревська, 2019, с. 74).

Олександр Дьяков, розглядаючи проблему суб'єкта в рамках філософії постструктуралізму, стверджує, що постструктуралісти відмовились від віри в існування Я як центру людської особистості, і запропонували розгляд суб'єктивності як певного віртуального простору, в якому сходяться

«перспективні лінії сенсів» (Дьяков, 2006, с. 48). Суб'єкт постійно у становленні, він не може бути сталим; сталий суб'єкт – це мертвий суб'єкт (Дьяков, 2006, с. 50). Центрований суб'єкт, суб'єкт що є сталим, словом, картезіанський суб'єкт, призводить до створення певної норми, блага, традиційних цінностей – призводить до створення системи пригнічення, дискримінації; Дьяков (вслід за Дельозом) називає центрованого суб'єкта – суб'єктом-параноїком, а на противагу ньому – децентрованого суб'єкта – суб'єктом-шизофреніком (Дьяков, 2006, с. 51). Суб'єкт шизофренік не має ніяких норм, та єдиновірного для людства шляху – він «вільно переміщається у просторі моральних і політичних категорій, не зупиняючись ніде» (Дьяков, 2006, с. 51).

Можна згадати також Славоя Жижека, для котрого суб'єкт – це одночасно і умова розриву між Реальним та Символічним, і те, що намагається здолати цей розрив; дельозівський суб'єкт, при цьому, розрізняє, аби прагнути до Цілого, збираючи ціле по шматочках, а за концепцією суб'єкта Жижека, цієї цілісності неможливо добитись (Биричева, 2012, с. 46). Для Жижека, суб'єкт це абсолютна негативність – пусте місце, про яке ми нічого не можемо сказати – таке собі вислизуюче ніщо. На противагу цьому погляду, Дельоз також каже про вислизання суб'єкта, проте у «позитивному» ключі – це як початковий рух розрізнення; він показує, що суб'єкт неunikно існує у формі руху (Биричева, 2012, с. 46).

Також дельозівського суб'єкта можна «зібрати» з його серій Г'юма, Декарта-Канта та Ляйбніца. З серії Г'юма («Емпіризм і суб'єктивність») можна виокремити, що суб'єкт визначається рухом, через який той розвивається – суб'єкт тут є динамічним відношенням, що самостійно себе встановлює, і існує всередині цього руху (Биричева, 2012, с. 47). З серії Декарта-Канта («Відмінність і повторення») виокремлюється «тріснуте Я», котре розрізається часом; у «Складці. Ляйбніц і бароко» Дельоз пише про суб'єкт як про монадичний суб'єкт (Биричева, 2012, с. 47). Але що нового, що могло б доповнити концепцію суб'єкта, можна знайти у кіноконцепції Дельоза?

Як вже зазначалось у першому розділі, з трьома видами монтажу Дельоз співвідносить три різновиди просторово-обумовлених планів: множинний план – образ-перцепція, середній план – образ-дія, крупний план – образ-емоція (Deleuze, 1983, р. 103). Образ-перцепція тісно пов'язана з розумінням Дельозом суб'єкта. Розглядаючи образ-перцепцію, Дельоз зазначає, що перцепція може бути або об'єктивною, або суб'єктивною. Суб'єктивний образ – це річ, що видима кимось «якісним», або множиною, як його бачить той, хто є частиною цієї множини; і ця співвіднесеність суб'єктивного образу з тим, хто його бачить, відзначається декількома факторами: органами відчуття, активним фактором та афективним фактором (Deleuze, 1983, р. 104). Легкість в тому, аби підтвердити суб'єктивність образу залежить від того, що ми порівнюємо цей образ з тим, як він має виглядати «правильно», доповнено. І по логіці речей, об'єктивним образ є тоді, коли річ або множинність розглядаються з точки зору того, хто є зовнішнім відносно цієї множини; але, як зазначає Дельоз, такі дефініції суб'єктивного та об'єктивного образів є лише номінальними (Deleuze, 1983, р. 104).

Образ-перцепція в кінематографі завжди є таким, що переходить від суб'єктивності до об'єктивності – тобто, перетікаючим. Саме тому в кінематографі цей «погляд камери» скоріш є напівсуб'єктивним – це певне спільне буття, співіснування разом з камерою, що не зливається з персонажем, проте певним чином може демонструвати його стан, тож вона не знаходиться повністю поза персонажем, а навпаки знаходиться з ним (Deleuze, 1983, р. 105). Тут Дельоз згадує П'єра Паоло Пазоліні, італійського кінорежисера, котрий для пояснення цієї напівсуб'єктивності використовував лінгвістичну аналогію – суб'єктивний образ-перцепцію можна порівняти з прямою мовою, а об'єктивний образ-перцепцію – з непрямою; при цьому, на думку Пазоліні, суть кінематографічного образу не збігається повністю ні з прямою, ні з непрямою мовою, але з невластне-прямою мовою (Deleuze, 1983, р. 106). Дельоз зазначає, що це подвоєння, ця диференціація суб'єкта характерна і для мислення, і для мистецтва – це те саме *cogito*, коли емпіричний суб'єкт не може виникнути у

світі, не мислячи себе при цьому як трансцендентальний суб'єкт, що мислить про емпіричний суб'єкт і у вигляді якого емпіричний суб'єкт мислить про себе (Deleuze, 1983, р. 107). А в мистецтві *cogito* – це відсутність суб'єкта, котрий впливав би на іншого, за відсутності іншого, котрий би на нього впливав – це обмеження свободи іншим (Deleuze, 1983, р. 107). У кінострічці, персонаж, що діє «в екрані», має свій окремий спосіб бачення світу; при цьому, камера ніби бачить і персонажа, і його власний світ, тим самим переосмислюючи його, змінюючи точку зору персонажа, показує інший спосіб бачення того світу, в якому знаходиться персонаж; Дельоз наводить дуже слушну цитату Пазоліні, в якій говориться про те, що режисер – це той, хто замінив бачення світу невротика своїм маячним баченням естетизму (Deleuze, 1983, р. 108) – тобто невротичні, сумбурні, неупорядковані переживання (якими й ми подекуди відчуваємо свої емоції в реальному житті) героя, режисер «оформлює» у кадр, доповнює музикою, гарними пейзажами тощо – словом, естетично оформлює. Те, що персонаж є невротиком, на думку Дельоза, дозволяє найкраще схарактеризувати складнощі з виникненням суб'єкта у світі, проте варто пам'ятати, що камера не тільки показує світ персонажа, а ще й «нав'язує» нам інше бачення, в якому змінюється цей світ; тому це можна назвати невластиво-прямою суб'єктивністю (Deleuze, 1983, р. 108). Саме завдяки цій невластиво-прямій суб'єктивності долається об'єктивність та суб'єктивність, що наближає до «*une Forme pure*» – чистої Форми, котра має на меті автономне бачення змісту речей (Deleuze, 1983, р. 108). Відтак образ-перцепція може трансформуватися завдяки кінокамері – це не просто камера, а «*une conscience-caméra*» – камера-свідомість, і у кінематографі використовується багато прийомів, котрі подвоюють перцепцію естетично самостійної свідомості (Deleuze, 1983, р. 108). Образ-перцепція стає невластиво-прямою суб'єктивністю, оскільки він переосмислює власний зміст за допомогою автономної камери-свідомості. Образ відтак не «розривається» між об'єктивністю і суб'єктивністю, а знаходиться під впливом вищої естетичної форми.

Дельоз звертається до Бергсона, аби дати визначення двом «крайнощам» перцепції – об'єктивності та суб'єктивності; подібне визначення може звучати наступним чином: суб'єктивна перцепція – це та, при якій образи варіюються відносно образу центрального та привілейованого, а об'єктивна перцепція – це та перцепція, що властива речам, в яких всі образи своїми гранями та частинами варіюються відносно один до одного (Deleuze, 1983, р. 111). Дельоз зазначає, що чим більше ось цей привілейований центр буде брати участь у русі, тим більше він прагнучим до системи без будь-якого центру взагалі, в якій образи різняться і прагнуть повернутися до взаємонаправлених дій – образи зливаються в єдине, як при галюцинації, і ніби прагнуть до поєднання з первинною матерією (Deleuze, 1983, р. 111). Відтак образ-перцепція, про яку від початку говорив Дельоз, трансформується завдяки естетичній свідомості (завдяки баченню, що виникає в режисера), але ця свідомість не долає рух, а скоріш його посилює, наділяючи їм матерію, завдяки винаходу монтажу та кінокамери (Deleuze, 1983, р. 112). Дельоз каже про розкол образу-перцепції на два стани, що не дає піддати його формальній рефлексії – це рідкий і твердий стан (як приклад Дельоз наводить французькі кінострічки, в яких головною темою, або головним образом було протистояння води та суші, мінливості та сталості), і ці стани тягнуть за собою один одного, і згладжують (Deleuze, 1983, р. 116).

Як приклад прагнення до системи універсальної змінності Дельоз називає кінофільм «Кіно-око», що зняв радянський режисер Дзига Вертов. Образи в цій стрічці різняться, але залежать один від одного, реагуючи на кожного частково або повністю. Кожен використаний кіноприйм в цьому фільмі (прискорене чи уповільнене фільмування, накладення кадрів тощо) сприяють демонстрації цієї постійної змінності. «Кіно-око» не схоже на звичайне око, бо звичайне людське око є нерухомим, всі образи, які воно вловлює, варіюються лише заради одного привілейованого образу (Deleuze, 1983, р. 117). Так само і кіноапарат обмежений одним привілейованим образом, але саме монтаж здатний розширити ці кордони; тут монтаж з точки зору людського ока – це конструкція, що перестає бути «зором» лише одного ока, і стає скоріш баченням нелюдського ока, котрий може

бути розташований в речах (Deleuze, 1983, p. 117). Це ніби прагнення до того, аби «розташувати» речі цілісно, в такому собі мирному хаосі; і тут Вертова критикували, бо ніби неможливо одночасно і використовувати, «просувати» монтаж, і виступати за цілісність реальності (Deleuze, 1983, p. 117). Але за Вертовим, завдяки монтажу перцепція переноситься у речі, вкладається в матерію, щоб будь-яка точка у просторі сама собою сприймала всі інші точки у просторі, на котрі впливає ця сама точка, або ті, що впливають на неї, в рамках досяжності її дій та реакцій (Deleuze, 1983, p. 117). І ось так бачити все без кордонів і незалежно від відстані – це і є суть об'єктивності; і відтак будь-який кіноприйом є повністю виправданим, адже ніби свідчить про те, що режисер прагне до об'єктивності (Deleuze, 1983, p. 117). Кіно-око, як визначає його Дельоз, – це не око живої істоти; це око матерії, що не підпорядковується часові, і для якого не існує іншого цілого, окрім матеріального всесвіту і його протяжності (Deleuze, 1983, p. 118). Якщо раніше можна було казати про те, що інтервал між двома рухами намічає кордони пустоти, що є прообразом суб'єкта-людини (бо вона заволодіває перцепцією), то Вертов повертає ці інтервали матерії – інтервал тут вже не просто пустий проміжок, чи дистанція між двома окремими образами, а співвіднесення двох окремих образів, що є несумірними з точки зору людської перцепції (Deleuze, 1983, p. 118).

Дельоз зазначає, що кінематограф долає людську перцепцію і рухається до інакшої перцепції у тому плані, що він досягає генетичного елементу інакшої перцепції – точки, що змінює перцепцію, чи сприяє її зміні. І Вертов здійснює три аспекти одного й того ж подолання – це слідування від камери до монтажу, від руху до інтервалу, і від образу до фотограми (цей аспект з'являється коли виникає новий сенс поняття «інтервал» – коли воно позначає точку припинення руху, і після цього припинення можливий рух в іншу сторону, прискорення, уповільнення; і фотограма – це не повернення до фотографії – фотограма належить кіно через те, що вона є генетичним елементом образу, й закінчує рух, при цьому продовжуючи його в іншу сторону, прискорюючи, уповільнюючи тощо) (Deleuze, 1983, p. 120). Дельоз пише також про таке собі стирання кордону

між суб'єктом та об'єктом – різниця між суб'єктивним і об'єктивним проявляє тенденцію до втрати власної важливості мірою того, як оптична чи візуальна ситуація закінчують моторну дію; ми тут стикаємося з принципом нерозрізненості, коли не можемо відрізнити реальне від уявного, фізичне від ментального (Deleuze, 1985, p. 120).

Тож суб'єктивність тут – про те, наскільки суб'єктивно ми бачимо світ героя, чи є камера ніби окремим персонажем, що по своєму бачить світ героя і події, що з ним відбуваються, чи камера є скоріш частиною героя – така собі можливість пережити ті самі події, але відсторонено. Це та сама напівсуб'єктивність – камера (а отже й ми, котрі через цю камеру дивимося на історію) – окрема річ, проте ця річ не може існувати без світу героя, ми вже знаходимося в його межах, на його «території». Тому ця перцепція може бути лише не повністю, а напів- суб'єктивною. Звісно, кінострічки можуть бути повністю суб'єктивними чи об'єктивними (певні ігрові кінострічки, де камера може бути очима персонажа і можемо буквально бачити ситуацію лише його очима, або стрічки з лише одним планом, де камера нерухлива, а навколо відбуваються, чи не відбуваються якісь події), проте саме ось ця напівсуб'єктивність, або «невласне-пряма» суб'єктивність наближує нас до того, аби бачити у кінострічці речі такими, якими вони є.

Для кращого розуміння дельозівського суб'єкта, варто також розглянути його розрізнення розповіді (*le récit*), як поняттям відмінним від опису (*la description*) та оповідання (*la narration*). Розповідь стосується узагальнених взаємовідношень між суб'єктом та об'єктом, та розвитку цих взаємовідношень; модель істини відтак знаходить своє вираження у прирівнюванні суб'єкта до об'єкта (Deleuze, 1985, p. 192). В умовах кінематографа, об'єктивним називають те, що «бачить» камера, а суб'єктивним – те, що бачить персонаж кінофільму (Deleuze, 1985, p. 193). Кінокамері відтак необхідно бачити персонажа, адже один і той же персонаж то бачить, то є тим, що бачать; при цьому, одна камера показує і персонажа, що вона бачить, і те, що бачить персонаж. Звідси Дельоз виводить, що розповідь являє собою розвиток двох типів образів – суб'єктивних

і об'єктивних – й також взаємовідношення цих двох образів, що хоч і можуть бути антагоністичними, але все ж повинні вирішитися в тотожності Я=Я – тобто в тотожності персонажа, що бачить, і якого бачать, і в тотожності «режисер-камера», що бачить персонажа і яку бачить персонаж (Deleuze, 1985, р. 193). На початку фільму це може бути розрізнення двох різновидів образу, але наприкінці це завжди встановлення тотожності, шляхом ідентифікації цих двох образів. Є також й другий вид розповіді, в якому під сумнів ставиться і відмінність суб'єктивного і об'єктивного, і їхня тотожність (Deleuze, 1985, р. 194). Тут, перш за все, йде мова про так зване поетичне кіно, що протиставляється «прозаїчному». В ньому зникає різниця між тим, що суб'єктивно бачить персонаж, а що об'єктивно бачить камера, бо кінокамера набуває суб'єктивної присутності та набуває певного внутрішнього бачення, що вступає у відношення симуляції зі способом бачити світ, що властивий персонажу (Deleuze, 1985, pp. 193-194).

Кінематограф реальності, як його називає Дельоз, претендував то на об'єктивний показ реального середовища та персонажів, то на суб'єктивний показ способів бачити світ, що характерне для персонажів, й того як вони бачать своє положення, середовище, проблеми (Deleuze, 1985, р. 195). Перша грань – це документально-етнографічний жанр, а друга – дослідницько-репортажний жанр. Це кіно, яке заперечувало вигадку, але при цьому, підносило ідеал істини, що залежить від самої кінематографічної вигадки; адже існувало те, що бачить камера, те, що бачить персонаж, і можливий конфлікт, а також його вирішення (Deleuze, 1985, р. 195). Самототожність персонажа залежала від того, чи дивився він сам, чи «бачила» його камера; самототожним був також режисер-камера, що був репортером (Deleuze, 1985, р. 195). В такому кіно, як вже зазначалось, заперечувалась вигадка, що зазвичай була присутня у кіно, бо здійснювався вибір на користь реальності, котру кіно наче вловлювало; при цьому, істина відкидалась на користь реального, з повним збереженням тієї моделі істини, що передбачала вигадку (Deleuze, 1985, р. 195). Дельоз каже, що кінематограф ще наче не виявив, що ідеал реального є найбільшою вигадкою, що розташовувалась

всередині реального. «Якщо ми подивимося на форми, які давно кидають виклик фантастиці, ми бачимо, що реалістичне кіно іноді вимагає об'єктивного показу реального середовища, ситуацій та персонажів, іноді суб'єктивно демонструє способи бачити самих цих персонажів, й те, як вони самі бачили їхню ситуацію, оточення, проблеми. В основному, це був документальний чи етнографічний полюс, а також слідчий або репортажний полюс. Ці два полюси надихали шедеври і все одно змішувались (Флаєрти, з одного боку, Грірсон і Лікок, з іншого). Але, відкинувши фантастику, якщо це кіно відкривало нові шляхи, воно, однак, зберігало і сублімувало ідеал істини, що залежав від самої кінематографічної фантастики: було те, що бачить камера, і те, що бачить персонаж – між ними можливий антагонізм і необхідна роздільна здатність. ... І режисер-оператор також мав свою особистість – етнолога чи репортера. Дуже важливо було кинути виклик заздалегідь вигаданим вигадкам на користь реальності, яку кінематограф міг зрозуміти чи відкрити. Але ми відмовились від художньої літератури на користь реальності, зберігаючи модель істини, яка передбачала вигадку і впливала з неї. Те, що показав Ніцше: що ідеал істини – це найглибша вигадка, в основі реальності, кіно ще не знайшло. Саме в художній літературі продовжувала ґрунтуватися правдивість історії. Коли ми застосовували ідеал або модель істини до реальності, це багато чого змінило, оскільки камера була спрямована на вже існуючу реальність, але, в іншому сенсі, в умовах історії нічого не змінилося: об'єктивне і суб'єктивне були витіснені, але не трансформовані; ідентичності визначалися по-різному, але залишалися визначеними; історія залишалася правдивою, але дійсно-правдивою замість вигадано-правдивою. Тільки правдивість історії не перестала бути вигадкою» (Deleuze, 1985, p. 195).

Дельоз зазначає, що застосувавши до реального модель ідеального (істинного), кінокамера почала звертатися до передіснуючої реальності, проте що стосується самої розповіді, то об'єктивне та суб'єктивне не змінилось, хоч і змістилось, самототожне так само залишилось визначеним, хоч і стало

визначатись інакше, а розповідь залишилась реально правдивою, а не фіктивною; проте правдивість розповіді залишилась вигадкою (Deleuze, 1985, p. 195).

Документальне кіно тут – приклад того, як тотожність Я=Я перестає працювати, але починає працювати інша тотожність – Я – це інший (Deleuze, 1985, p. 199). Режисер стає іншим, тією мірою, якою сприймає персонажів як себе самого, замінює вигадку їхніми міркуваннями, і навпаки – надає своїм міркуванням вигляд легенди (Deleuze, 1985, p. 199). Ця формула «Я – це інший», на думку Дельоза, слугує формуванню симулюючої розповіді, чи розповіді про симуляцію, заперечивши форму правдивої розповіді. Частіше за все, тут працює розкриття трьох тем: персонаж постійно переміщається між реальним та нереальним; режисер показує, яким персонаж був «до» і яким стає «після» – він з'єднує минуле і майбутнє (це Дельоз називає безпосереднім образом-часом); становлення режисера та персонажа належить вже не їм самим, а народові, чи меншині, виразниками якого вони стають (Deleuze, 1985, p. 200). Так кінематограф реальності і кінематограф вигадки стають майже нерозрізними, бо в одному й тому ж рухові описи є чисто оптично-звуковими, оповідь – фальсифікуючою, а розповідь – симуляцією (Deleuze, 1985, p. 202).

Тут можна згадати проєкт/серіал/кінострічку/експеримент Іллі Хржановського «Дау» 2019-го року, що знімався протягом трьох років у окремо створеному місті-декораціях «Інституті», де протягом усього знімального процесу жили «актори» та знімальна група. Цей проєкт від самого початку створювався як біографічний фільм про Льва Ландау на основі мемуарів, проте кінець кінцем, від цього задуму залишились лише прототипи героїв. В «Дау» знімались абсолютно усі, окрім професійних акторів (з усієї групи була лише одна професійна акторка), і «гості», котрі потрапляли на знімальний майданчик грали самих себе. Сценарію не було, «актори» просто імпровізували в рамках заданої «теми» (епохи, їхніх персонажів), а режисер лише створював умови для сюжетних подій, котрі часто так і не відбувались (Долін, 2019). Всі події, що відбувались на екрані, відбувались по-справжньому – еротичні сцени, бійки, експерименти над тваринами. Загалом, проєкт складається з тринадцяти

змонтованих фільмів та серіалів, що мають різну тривалість (від години до десяти годин), проте «Дау» – це скоріше «монументальний проєкт, що містить в собі не лише відзнятий матеріал, а й перформанси, концерти, інсталяції» (Долін, 2019). Глядачі могли переглянути відзнятий матеріал у Парижі в окремо створених залах, до яких глядачі могли отримати доступ завдяки квиткам на 6, або 24 години, або на необмежений час. За цей час можна переглядати стільки матеріалу скільки завгодно; до того ж глядачі заповнювали анкети, на основі яких, на спеціальні гаджети (телефони у глядачів вилучались), вони отримували запрошення на окремі заходи (шаманські ритуали і т.д.) (Долін, 2019). Також кожен глядач повинен був пройти через розмову-інтерв'ю із «активним слухачем» – з психологами, соціальними робітниками, священниками різних конфесій; подібне інтерв'ю-розмова відбувалась менш як годину та записувалась на відео (яке можна було стерти) (Долін, 2019). Це новий досвід з точки зору суб'єкта, оскільки тут він розпливається, не залишаючись чимось конкретним – він постійно знаходиться у становленні, але так ні в кому і не втілюється послідовно, оскільки не знаходить собі постійного об'єкта який «наділив» би його, «затвердив» суб'єктом.

Дельоз зазначає, що оскільки кіно засновується на саморухові, автоматичному русі, то воно перетворює рух в безпосередню даність образу – цей рух не залежить від тіла чи предмета, що рухається, та духа, що його відтворює; цей образ рухається сам у собі: «Ті, хто першими почали робити й замислюватися про кіно, базувались на простій ідеї: кіно як промислове мистецтво, що досягається саморухом, автоматичним рухом, робить рух безпосередньою точкою зображення. Такий рух більше не залежить ні від мобільності, ні від предмета, який би його виконав, ні від розуму, який би його відновив. Це образ, який рухається сам у собі. Отже, у цьому сенсі він не є ні фігуративним, ні абстрактним. Скажуть, що це вже було з усіма художніми образами; і Ейзенштейн не припиняє аналізувати картини Вінчі, Ель Греко, ніби це кінематографічні зображення (подібно Елі Фор з Тінторетто). Але живописні образи, однак, самі по собі нерухомі, настільки, що розум повинен «здійснити»

рух. А хореографічні чи драматичні зображення залишаються прикріпленими до мобільності. Лише тоді, коли рух стає автоматичним, відбувається художня суть образу: думка переживає шок, передаючи вібрації корі мозку, безпосередньо торкаючись нервової та мозкової системи. Оскільки кінематографічний образ самостійно здійснює рух, оскільки він робить те, що інші мистецтва лише потребують, він вбирає в себе інші мистецтва, успадковує їх, використовує образи іншого роду у власному режимі, наділяє міццю те, що було лише можливістю. Автоматичний рух призводить до того, що в нас «активує» духовний автомат, який, своєю чергою, реагує на нього» (Deleuze, 1985, р. 203). Оскільки кінематографічний образ сам відтворює рух, він ніби вбирає в себе сутність інших мистецтв, та використовує їхні образи в собі. Як зазначає Дельоз, автоматичний рух пробуджує в нас духовний автомат, і він реагує на цей рух; кінематограф з його автоматичним образом-рухом пробуджує в нас шок, а разом з ним – «внутрішнього» мислителя (Deleuze, 1985, р. 203). Це такий собі суб'єктивний колективний автомат для відтворення автоматичного руху (Deleuze, 1985, р. 204). Таким був погляд на кінематограф до того, як він почав ставати комерційним, й до того, як з'явилося «погане» кіно. В такому кіно шок змішується з фігуративним насиллям, й воно стає схильним до впливу пропаганди. Тобто так, зазначає Дельоз, потенції кіно виявили, що вони є просто логічними можливостями (Deleuze, 1985, р. 204), а не, наприклад, можливостями до «відчуження».

Але і з « *une conception sublime du cinéma* » (Deleuze, 1985, р. 205) – піднесеною концепцією кінематографу відбувалися зміни – піднесене формується тоді, коли уява переживає сильний шок, коли думка сприймається як певна інтелектуальна тотальність, що виходить за рамки уяви (Deleuze, 1985, р. 205). Спершу, відбувається рух від образу до думки, тобто від перцептора до концепту. Відбувається це зіткнення образів чи компонентів образу, що викликає шок – цей шок є формою передачі руху в образах; відтак шок впливає на дух та змушує його мислити Ціле – Ціле впливає з руху синтетично, як вплив образів на мозок, і ціле залежить від монтажу (Deleuze, 1985, р. 205). Ціле є концептом,

і саме через це кіно називають інтелектуальним, а монтаж – монтажем-думкою; монтаж тут – це інтелектуальний процес, що розмірковує про шок в умовах шоку (Deleuze, 1985, р. 206). Образи в кінематографі викликають у нас почуття – ми їх відчуваємо; звідси з’являється кінематографічна думка, *cogito*; Ціле тут – це суб’єкт (Deleuze, 1985, р. 206). Кінематографічний образ, на думку Дельоза, повинен шоково впливати на думку, повинен примушувати її мислити саму себе як ціле; образи тут – це внутрішній монолог режисера (Deleuze, 1985, р. 206).

Дельоз також зазначає, що може відбуватися і рух від концепту до образу, і тотожність концепту і образу – концепт існує в образі, а образ – в концепті; це думка-дія, що означає відношення людини зі світом, природою: «Вже [відбувається рух] не від образу до поняття, чи від поняття до образу, а [відбувається] тотожність поняття та образу: поняття саме по собі в образі, образ – саме по собі в понятті. Це вже не органічне та патетичне, а драматичне, прагматичне, практичне чи мислительне. Ця думка-дія позначає відносини між людиною та світом, між людиною та Природою, сенсомоторним блоком, але піднявши його до верховної влади («монізму»). Кіно, схоже, має справжнє покликання в цьому плані. ... Кінематографічний образ протиставляється театральному, оскільки він проходить ззовні всередину, від декорацій до персонажа, від Природи до людини (і навіть якщо він починається від дії людини, воно робиться ніби ззовні, так і навіть якщо воно починається з людського обличчя, то починається з нього, як з Природи чи пейзажу). Тому воно тим більше здатне показати реакцію людини на Природу або екстеріоризацію людини. У піднесеному є сенсомоторна одиниця Природи і людини, така, що Природу називає небайдужою» (Deleuze, 1985, р. 210). Ця думка-дія висловлює одночасно єдність Природи і людини, і єдність індивіда та маси, оскільки кінематограф залишається масовим мистецтвом. Об’єктом кіно тут є природа, а суб’єктом – індивідуалізація маси, а не особистість (Deleuze, 1985, р. 210). Відтак Дельоз виділяє в кінематографі образу-руху три типи відношення між кіно та думкою – відношення з цілим; відношення з думкою; відношення між світом і людиною – думка критична, думка гіпнотична і думка-дія. «Цілком вірно, що три

взаємозв'язки між кінематографом і думкою зустрічаються скрізь, у кіно образів-рухів: відносини з цілим, які можна продумати лише у вищому усвідомленні, відносини з думкою, які можуть бути лише представлені у підсвідомому розгортанні образів, сенсомоторні відносини між світом і людиною, природою і думкою» (Deleuze, 1985, p. 212).

Відтак суб'єкт тут для Дельоза – не особистість, не персонаж, а певний розосереджений суб'єкт. Цей суб'єкт позбавлений будь-яких характеристик (індивідуальних, психологічних), тож Дельоз прагне до зміни і теорії сприйняття загалом – вона має бути депсихологізована (Аронсон, 2004, с. 15). Зникнення такого індивідуалізованого суб'єкта свідчить про повернення думки, мислення, філософії, що обходила без такого розуміння суб'єкту — в час, коли суб'єкт «панує», Дельоз відходить від такого його розуміння (Аронсон, 2004, с. 19). За Дельозом, кінематограф відкриває для нас можливість розглядати сприйняття не як щось суто «внутрішнє», а як щось, що ззовні; тобто тепер сприйняття будується не на нашому знанні, чи звичній чуттєвості, а на правилах, що продиктовані кінематографом (кадрування, монтаж, панорамність) (Аронсон, 2004, с. 21). Це відбувається завдяки тому, що кожен кіноглядач, завдяки образу-рухові, проходить через «педагогіку перцепції», що передбачає освоєння всіх цих «правил»; відтак «я» як кіноглядач — більше не сприймаючий суб'єкт, а ця індивідуалізована маса, «кожний»; в ньому виявляється становлення іншим (Аронсон, 2004, с. 21). Суб'єкт, що сприймає кінострічку, і свідомий мислячий суб'єкт — різні для Дельоза речі; через суб'єкта, що сприймає кіно, проходять образи «слабкої інтенсивності», час не сприймається як теперішній, це суб'єкт, що завжди в становленні (Аронсон, 2004, с. 26).

Важливим поняттям для розуміння суб'єктивності в кіноконцепції Дельоза, є напівсуб'єктивність – вона з'являється у «погляді камері» – цей погляд камери є напівсуб'єктивним для Дельоза, адже це співіснування разом з камерою, що не зливається з персонажем, проте може демонструвати його стан. Вона не знаходиться повністю поза персонажем, а навпаки знаходиться з ним. Це подвоєння суб'єкта характерне і для мислення, і для мистецтва – це те саме

cogito, коли емпіричний суб'єкт може виникнути у світі, лише мислячи себе при цьому як трансцендентальний суб'єкт, котрий при цьому мислить про емпіричний суб'єкт. В мистецтві, cogito – це відсутність суб'єкта, котрий впливав би на іншого, за відсутності іншого, котрий би на нього впливав – це обмеження свободи іншим. Завдяки цій напівсуб'єктивності долається об'єктивність та суб'єктивність, що наближає до чистої Форми, котра має на меті автономне бачення змісту речей. Образ-перцепція стає напівсуб'єктивністю, оскільки переосмислює власний зміст за допомогою автономної камери-свідомості. Образ відтак не «розривається» між об'єктивністю і суб'єктивністю, а знаходиться під впливом вищої естетичної форми.

Для Дельоза суб'єктивна перцепція – це та, при якій образи варіюються відносно образу центрального та привілейованого, а об'єктивна перцепція – це та перцепція, що властива речам, в яких всі образи своїми гранями та частинами варіюються по відношенню один до одного. Дельоз зазначає, що чим більше ось цей привілейований центр буде брати участь у русі, тим більше він прагнучим до системи без будь-якого центру взагалі, в якій образи різняться і прагнуть повернутися до взаємонаправлених дій. В умовах кінематографу, об'єктивним називають те, що «бачить» камера, а суб'єктивним – те, що бачить персонаж кінофільму.

Розповідь є розвитком двох типів образів – суб'єктивних і об'єктивних – й також взаємовідношення цих двох образів, що хоч і можуть бути антагоністичними, але все ж повинні вирішитися в тотожності Я=Я – тобто в тотожності персонажа, що бачить, і якого бачать, і в тотожності «режисер-камера», що бачить персонажа і яку бачить персонаж. На початку фільму це може бути розрізнення двох різновидів образу, але наприкінці це завжди встановлення тотожності, шляхом ідентифікації цих двох образів. Є також й другий вид розповіді, в якому під сумнів ставиться і відмінність суб'єктивного і об'єктивного, і їхня тотожність. Тут, перш за все, йде мова про так зване поетичне кіно, в якому зникає різниця між тим, що суб'єктивно бачить персонаж, а що об'єктивно бачить камера, бо кінокамера набуває суб'єктивної присутності

та набуває певного внутрішнього бачення, що вступає у відношення симуляції зі способом бачити світ, що властивий персонажеві. Для Дельоза об'єктом кіно тут є природа, а суб'єктом – індивідуалізація маси, а не особистість.

ВИСНОВКИ

У роботі було окреслено концепцію кіномислення Жюльєн Дельоза, виокремлено головні її тези та проаналізовано поняття «образ-рух» та «образ-час». Відтак поява образу-руху у кінематографі, як рухомий зріз до якого додається абстрактний рух, «виправляє» нашу перцепцію, наше сприйняття у кіно. Отже, кінематограф виступає проєкцією та відтворенням неперервної ілюзії, і ця ілюзія є виправленням реальності. План – це і є образ-рух, оскільки тою мірою, якою він співвідносить рух та змінне ціле, його можна назвати рухливим зрізом тривалості. Основою ж кінематографічного образу-руху є виявлення в рухливих об'єктах руху. Чистий рух, як образ-рух, відсторонений від тіла, зміг бути створеним саме завдяки кіноапарату, і це скоріш не абстрагування від тіла, а звільнення від нього. Рух в кінематографі стає образом, бо його сприймає та схоплює глядач.

Загалом, образ-рух у кінематографі залежить від появи рухливої кінокамери, бо до її появи, з використанням статичної кінокамери, використовувався скоріш образ у русі – рухливе тіло переміщалося від одного просторового плану до іншого, що були повністю автономні. Також, образ-рух залежить від монтажу, котрий є операцією, націленою на образ-рух – націленою на те, аби вилучити з нього ціле, ідею та образ часу. Монтаж відтворює ціле кінематографу, котре завжди мається на увазі, хоч монтаж і відбувається в останню чергу. Образи-рухи Дельоз поділяє на три види, що співвіднесені з окремим центром невизначеності, як особливим образом – це образи-перцепції, образи-дії та образи-емоції. Коли образ-рух співвідноситься з центром невизначеності – він стає образом-перцепцією. Образом-дією образ-рух стає, коли аналізованою дією є не відбір, чи виключення, а викривлення всесвіту, що спричиняє віртуальний вплив речей на нас, і навпаки; це матеріальний аспект суб'єктності. А емоція в образі виникає в центрі невизначеності – в суб'єкті, в проміжку між перцепцією та дією.

Криза традиційного кінообразу – образу-руху, на думку Дельоза, остаточно розпочалась внаслідок винаходження Альфредом Гічкоком ментального

кінообразу, що стирає звичні межі образу в кіно. Проте ця криза продовжувалась вже довго, і залежала вона від криз соціальних, економічних, політичних, та навіть моральних, що повною мірою викрилась після війни. Кінематограф потребував вже не просто кінострічок за заданими схемами, а потребував думки, навіть якщо вона б зруйнувала систему дій та перцепцій, що підживлювали кінематограф до цього. Дельоз пише про втрату довіри до сенсомоторних зв'язків, що власне створили образ-дію (це такі зв'язки, як «ситуація – дія», «дія – протидія», «збудження – відгук»), і це потребувало створення нових знаків, та образів нового типу. П'ять зовнішніх властивостей нового образу – це дисперсійна ситуація, ослаблені зв'язки, форма-прогулянка, усвідомлення кліше та викриття змов. При цьому, ця криза має значення не сама по собі – її можна назвати негативною умовою для виникнення нового мислячого образу, що може знаходитися за межами руху. Образ-рух Дельоз співвідносить з так званним класичним кінематографом, а образ-час приходить йому на зміну, коли він починає себе вичерпувати. Відтак образ-час можна було б співвіднести з кінематографом новим.

Безперервність руху також відіграє важливу роль у концепції Дельоза – ця ідея полягає в тому, що некоректним є відділення минулого, теперішнього і майбутнього, так ніби вони заперечують і не включають одна одну – вони скоріше взаємодоповнюючі, та перетікаючі одна в одну. На прикладі кіно це можна чітко побачити, адже ось цю безперервність руху, безперервність часу Дельоз розглядає як суміжне між людським розумом та механізмом кіно. Пам'ять, образи, час і простір розгортаються на зразок фільму, проте, на відміну від фільму, цей потік у людській свідомості розгортається природно (а не за допомогою механічного запуску, як у кінематографі), а відтак – створює власну реальність.

Образ-рух не виводить з себе образ-час, проте складає час у його емпіричній формі – у формі потоку. Образ-рух викликає певний образ часу, що є надмірним чи недостатнім, і виникає над чи під цим емпіричним потоком – час не вимірюється рухом, але сам задає ритм (ритм – це або мінімальна одиниця часу

як інтервалу руху, або тотальність часу як максимум руху у всесвіті). Час як одиниця залежить від монтажу, що співвідносить його із рухом (чи послідовністю планів), тож образ-рух не дає нам безпосередньо образ-рух – лише непряму репрезентацію часу. Аби образ-час виник, необхідно аби актуальний образ пов'язався з власним віртуальним образом – необхідно, аби виник двогранний кристалічний образ.

Була також окреслена проблема суб'єкта у філософії постструктуралізму та філософії Дельоза загалом. Філософи-постструктуралісти відмовились від віри в існування Я як центру людської особистості, і запропонували розгляд суб'єктивності як певного віртуального простору, в якому сходяться лінії сенсів. Для постструктуралістів, суб'єкт постійно у становленні, він не може бути сталим. Центрований суб'єкт, суб'єкт що є сталим, тобто, картезіанський суб'єкт, призводить до створення певної норми, блага, традиційних цінностей – призводить до створення системи пригнічення, дискримінації; Дьяков (вслід за Дельозом) називає центрованого суб'єкта – суб'єктом-параноїком, а на противагу ньому – децентрованого суб'єкта – суб'єктом-шизофреніком (Дьяков, 2006, с. 51). Суб'єкт постструктуралістів не має ніяких норм, та єдиновірного для людства шляху, він може переміщатися між моральними та політичними категоріями. Суб'єкт Дельоза – вислизаючий суб'єкт, проте у «позитивному» сенсі – це як початковий рух розрізнення; він показує, що суб'єкт неунікно існує у формі руху. Суб'єкт визначається рухом, через який той розвивається – суб'єкт є динамічним відношенням, що самотійно себе встановлює, і існує всередині цього руху.

Аналіз дельозівського «суб'єкта» в рамках кіноконцепції показав, що суб'єкт тут для Дельоза – не особистість, не персонаж, а певний розосереджений суб'єкт. Цей суб'єкт позбавлений будь-яких характеристик (індивідуальних, психологічних). Дельоз відходить від розуміння суб'єкта як централізованого, та індивідуалізованого.

Сприйняття тепер будується не на нашому знанні, чи звичній чуттєвості, а на правилах, що продиктовані кінематографом (кадрування, монтаж,

панорамність). Це відбувається завдяки тому, що кожен кіноглядач, завдяки образу-рухові, проходить через «педагогіку перцепції», що передбачає освоєння всіх цих «правил»; відтак «я» як кіноглядач — більше не сприймаючий суб'єкт, а ця індивідуалізована маса, «кожний»; в ньому виявляється становлення іншим.

Суб'єкт, що сприймає кінострічку, і свідомий мислячий суб'єкт — різні для Дельоза речі; через суб'єкта, що сприймає кіно, проходять образи «слабкої інтенсивності», час не сприймається як теперішній, це суб'єкт, що завжди в становленні.

Важливим поняттям для розуміння суб'єктивності в кіноконцепції Дельоза, є напівсуб'єктивність – вона з'являється у «погляді камері» – цей погляд камери є напівсуб'єктивним для Дельоза, адже це співіснування разом з камерою, що не зливається з персонажем, проте може демонструвати його стан. Вона не знаходиться повністю поза персонажем, а навпаки знаходиться з ним. Це подвоєння суб'єкта характерне і для мислення, і для мистецтва – тут співіснують обидва Я в одному – один відчуває свою свободу лише внаслідок несвободи іншого. Через це емпіричний-Я потрібен трансцендентальному-Я для того, щоб мислити про себе як про існуючого. В мистецтві – це емпіричний-Я, а в мисленні – трансцендентальний-Я. Завдяки цій напівсуб'єктивності долається об'єктивність та суб'єктивність, що наближає до чистої Форми, котра має на меті автономне бачення змісту речей. Образ-перцепція стає напівсуб'єктивністю, оскільки переосмислює власний зміст за допомогою автономної камери-свідомості. Образ відтак не «розривається» між об'єктивністю і суб'єктивністю, а знаходиться під впливом вищої естетичної форми. В умовах кінематографу, об'єктивним називають те, що «бачить» камера, а суб'єктивним – те, що бачить персонаж кінофільму. У поетичному (на протиположному прозаїчному) зникає різниця між тим, що суб'єктивно бачить персонаж, а що об'єктивно бачить камера, бо кінокамера набуває суб'єктивної присутності та набуває певного внутрішнього бачення, що вступає у відношення симуляції зі способом бачити світ, що властивий персонажеві. Для Дельоза об'єктом кіно тут є природа, а суб'єктом – індивідуалізація маси, а не особистість.

Проте залишається широке поле дослідження цієї теми, адже можна розглядати це питання через концепцію «гри», в якій суб'єкт відштовхується від правил, що задаються об'єктами, а об'єкти, своєю чергою, резонують і визначають вектор розвитку чи напрямку для встановлення нових правил. Зокрема Хартмут Роза писав про «накладання» суб'єкта на об'єкт, про певний «резонанс», що викликає це накладання; це все відбувається у зв'язку з прискоренням руху, яке ніби викликає цей резонанс, для того, аби його (рух) певним чином згладити (Hess, 2019). Відтак проблему суб'єкта у концепції кіномислення Жюльєн Дельоза можна було б розглядати через призму теорії «гри» та «резонансу».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аронсон, О. (2004). Язык времени. *Кино* (сс. 11–36). Москва: Издательство «Ад Маргинем».
- Биричева, Е. (2012). Новый концепт субъекта: Приспособление. *Манускрипт*, 10(24), 41–50.
- Бондаревська, І. (2019). Про суб'єкта історико-філософського пізнання. *Наукові записки НауКМа. Філософія та релігієзнавство*, 3, 69–75.
- Бычков, В. (2003). Эстетическая сущность искусства. *Ориентир*, 2, 27–63.
- Гайналь, Т. (2013). Образ та рух у філософії кіно Ж. Дельоза. *Вісник Інституту розвитку дитини. Сер.: Філософія, педагогіка, психологія*, 28, 11–16.
- Долин, А. (2019, January 24). «Даву» — это фильм или сериал? Retrieved from <https://meduza.io/feature/2019/01/24/dau-eto-film-ili-serial-kak-ego-smotret-pravda-chno-na-s-emkah-bylo-nasilie>
- Дроботенко М. (2017). Фільм як філософія. *Гілея: науковий вісник*, 117, 143–146.
- Дьяков, А. (2006). Постструктуралистский проект децентрированной субъективности. *Вестник Санкт-Петербургского Университета*, 6(1), 47–53.
- Кирилова, О. (2018). Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору. *Наукові записки НауКМа. Історія і теорія культури, Том 1*, 17–23.
- Колесников, А. (2000). Становление проблемы субъекта: от Декарта до современной философии. *Формы субъективности в философской культуре XX века* (сс. 10–25). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
- Куцепал, С. (2013). Світ Ж. Дельоза: Ризома, сенс, нонсенс. *Гуманітарний вісник ЗДІА*, 54, 216–223.
- Левченко, Е. (2007). Проблема субъекта художественного творчества: онтологический аспект. *Культурология*, 2(41), 121–128.
- Левченко, Е. (2000). *Субъект художественного творчества как творец культуры*. Москва: Слово.

- Неретин, О. (2012). Кто является субъектом, а кто актором культуры? *Вестник ВГИК. Культурология. Философия: Культура экрана*, 12-13, 165–173.
- Печеранський, І. (2019). Роль відчуттів у реконфігурації суб'єктивності в естетиці Жюльє Дельоза. *Філософські науки*, 145, 127–131.
- Поликарпова, Д. (2019). Кино не как искусство. *Terra Aestheticae*, 2(4), 154–183.
- Рудковский, С. (2015). Постструктуралистские представления субъекта в пространстве европейской философии: Лакан – Фуко – Делез. *Социально-экономический и гуманитарный журнал Красноярского ГЕУ*, 2, 187–199.
- Собуцький, М. (2005). Кіно як спосіб філософствування. Retrieved from http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=422
- Сычева, Т. (2008). Кинематограф XX века в киноэстетике Жюльє Делёза. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*, 3, 233–245.
- Углева А. (2012). Субъект и субъективность во французском постфрейдизме (Ж. Лакан и Ж. Делёз). *Философия. Язык. Культура*, 3, 123–136.
- Badiou, A., & Burchill, L. (1999). *Deleuze: The Clamor of Being*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Badiou, A. (1994). Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (cc. 51–69). London: Routledge.
- Badiou, A. (2006). L'événement selon Deleuze. *Logiques des mondes. L'Etre et l'Evénement*, 2 (*L'Ordre philosophique*) (cc. 403–411). Paris : Seuil.
- Badiou, A. (2005). The Subject of Art. *The Symptom*, 6. Retrieved from https://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html
- Bellour, R., & McMuhan, M. (1998). Thinking, Recounting: The Cinema of Gilles Deleuze. *Discourse*, 20(3), 56–75.
- Berressem H. (2012). Light, Camera, Action! The Luminous Worlds of Jacques Lacan and Gilles Deleuze. *Psychoanalyzing Cinema* (45–69). London: Palgrave Macmillan.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema (Deleuze and the Arts)*. London: Routledge.
- Boljkovac, N. (2015). *Untimely Affects: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Boundas, V. C. (1994). Deleuze: Serialization and Subject Formation. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (cc. 99–116). London: Routledge.
- Buchanan, I., MacCormack, P., Savat, D., & Svirsky, M. (2008). *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema (Schizoanalytic Applications)*. New York: Continuum.
- Canning, P. (1994). The Crack of Time and the Ideal Game. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (cc. 73–99). London: Routledge.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. Oxford: Berg Publishers.
- Coughlin, A. C. (2017). *Tracing the Interstice: Godard, Deleuze, and The Future of Cinema*. Electronic Thesis and Dissertation Repository.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *Qu'est Ce Que La Philosophie ?* Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2006). *What is creative act? Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. (Translated by Ames Hodges and Mike Taormina). Los Angeles: Semiotext(e).
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Drabinski, J. E. (2010). Philosophy as a Kind of Cinema: Introducing Godard and Philosophy. *Journal of French and Francophone Philosophy*, 18(2), 1–8.
- Eisenstein, S., & Leyda, J. (1969). *Film Form: Essays in Film Theory*. San Diego: Harcourt.
- Elsaesser, T. (2004). The New Film as Media Archaeology. *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 14 (2-3), 75–117.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. New York: Wallflower Press.
- Goodenough, J. (2005). A Philosopher Goes to the Cinema. *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell* (cc. 1–28). London: Palgrave Macmillian.
- Gunning, T. (1986). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, 8(3-4), 63–70.

- Gunning, T. (1989). 'Primitive' Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us. *Cinema Journal. The Journal of the Society for Cinema & Media Studies*, 28(2), 3–12.
- Gunning, T. (1995). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (cc. 114–133). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Herzogenrath, B. (2017). *Film as Philosophy*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Hess, A. (2019). Hartmut Rosa, Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World. *Irish Journal of Sociology*, 28(1), 105–107.
- Jarvie, I. (1999). Is Analytic Philosophy a Cure for Film Theory? *Philosophy of the Social Sciences*, 29 (3), 416–440.
- Kennedy, B. (2000). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation (Deleuze Connections)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kozin, A. (2009). The appearing memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal-image'. *Memory Studies*, 2(1), 103–117.
- Lambert, G. (2002). *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. London: The Athlone Press.
- Lambert, G. (2012). *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: OUP.
- Loreck, J. (2014). Deleuze and film: a feminist introduction. *New Review of Film and Television Studies*, 13(1), 125–128.
- Martin-Jones, D. (2002). *Becoming-other in time: the Deleuzian subject in cinema*. Glasgow: University of Glasgow.
- Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze and World Cinemas*. New York: Continuum.
- Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie (Philosophies)*. Paris: PUF.

- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press Books.
- Mulhall, S. (2001). *On Film (Thinking in Action)*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Neil, D. (1998). The Uses of Anachronism: Deleuze's History of the Subject. *Philosophy Today*, 42(4), 418–431.
- Nilsson, J. (2018). Deleuze, Concepts, and Ideas about Film as Philosophy. *Journal of French and Francophone Philosophy*, XXVI(2), 127–149.
- Parr, A. (2005). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Parrott, M. (2002). *The Empiricism of Subjectivity: Deleuze and Consciousness*. Rimric press.
- Pisters, P. (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory (Cultural Memory in the Present)*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Pisters, P. (2012). *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Rodowick, D. N. (2009). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1994). The Cinema, Reader of Gilles Deleuze. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (cc. 255–265). London: Routledge.
- Rushton, R. (2008). Passions and Actions: Deleuze's Cinematographic Cogito. *Deleuze Studies*, 2 (2), 121–139.
- Russel, B. (2000). The Philosophical Limits of Film. *Film and Philosophy*, 11, 163–167.
- Sinnerbrink, R. (2006). Nomadology or Ideology? Zizek's Critique of Deleuze. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, 1, 62–87.
- Sorfa, D. (2016). What is Film-Philosophy? *Film-Philosophy*, 20(1), 1–5.

- Viegas, S. (2016). Gilles Deleuze and early cinema: The modernity of the emancipated time. *Early Popular Visual Culture*, 14(3), 234–250.
- Žižek, S. (2004). *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*. London: Routledge.