

Мусянко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії
мистецтв України, заслужений діяч
мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри кінознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Oksana Moussienko,
Corresponding member of the Ukraine National Arts Academy,
Honored figure of arts of Ukraine, Candidate in Study of art,
Professor, Professor of cinematology Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ КІНО В ЕСТЕТИЦІ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА. ОБРАЗ-РУХ І ОБРАЗ-ЧАС

Анотація. Стаття присвячена пошуками Жіля Дельоза в галузі теорії кіно, його методам аналізу внутрішньої логіки кінематографічного дискурсу. Йдучи за філософським баченням Анрі Бергсона, спираючись на основні положення його праці «Матерія і пам'ять», Дельоз визначає основні категорії свого дослідження: образ-рух і образ-час, пов'язуючи перший з простором, а другий виводячи на рівень психічної реальності. У статті простежується запропонована Дельозом класифікація кінообразів, історична обумовленість руйнації образу-руху і домінування образу-часу в кінематографі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: концепт, образ-рух, образ-час, ментальний образ, монтаж, простір.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Існує думка, що кінознавчі тексти у більшості своїй – то імпресіоністичні вправи. Зробимо акцент на словах «у більшості своїй». Бо мають місце і щасливі винятки. Одним з таких є ґрунтовна праця Жіля Дельоза «Кіно 1: Образ-рух» і «Кіно 2: Образ-час». Написана в 1983–1985 роках, вона й до сьогодні не втрачає своєї пізнавальної цінності й актуальності, так само, як дослідження А. Базена, З. Кракауера, Л. Айснер, К. Метца, теоретичні розвідки С. Ейзенштейна, П.-П. Пазоліні.

Спираючись на просто-таки грандіозний емпіричний матеріал, тримаючи у фокусі своєї уваги кінематограф різних часів і національних приналежностей, Дельоз намагається знайти ті філософські методології, які дадуть змогу науково пояснити, а не просто описати хід еволюції кінематографа, як іманентні, так і зовнішні причини зміни його форм.

Перефразуючи відомий вислів Ж. Лакана, ми ставимо собі на *мети* прямувати за думкою Дельо-

за, за його спробою створити класифікацію кінематографічних образів і знаків. Це з необхідністю визначає завдання осмислити науковий апарат ученого, його часто незвичні та нетрадиційні підходи до явищ кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. Перечитуючи Дельоза, слід тримати в пам'яті його визначення теорії кіно. «Теорія кіно спрямована не на кіно, а на його концепти, що є не менш практичними, впливовими і дійсними, ніж саме кіно» (Делёз, 2004, с. 615) [Тут і далі – переклад наш – *О.М.*]

На думку автора вказаного дослідження, сам кінематограф являє собою принципово нову практику образів і знаків, а філософія має створити теорію останньої як концептуальної практики.

Філософський «ландшафт» епохи постмодернізму характеризується різноплановістю і різнобарв'ям дискурсів. Втім, маємо цілий ряд загальних моментів, що пов'язують погляди мислителів різних шкіл і напрямів. Це насамперед «децентра-

ція» наукового пошуку, всеосяжний плюралізм, який проявляється у відмові від традиційного європоцентризму, від ієрархічності, котра дає можливість визнати високий творчий потенціал культур, що здавалось би знаходились на маргінесах і привертати свою увагу лише екзотичністю.

Сучасна філософська і культурологічна думка характеризується наявністю постколоніальних теорій, які безпосередньо пов'язані з тенденціями мультікультуралізму і глобалізації.

Набувають ваги і поширення феміністські концепції, в рамках яких домінує вимога зміни оптики, відмова від домінантного чоловічого погляду, заперечення трактування жінки лише як об'єкта.

Посідає в сучасній культурі своє місце й квір-теорія, що виникла на основі вимог рівності людей з нетрадиційною орієнтацією. Одним із основних її постулатів є зруйнування гомофобних стереотипів, які утвердились в традиційних культурах.

Помітною тенденцією сучасності є видима дифузія елітарної і популярної культури. Постмодернізм не лише не приймає таке протистояння, а й не поділяє характерного для модернізму заперечення цінностей культури минулого. Найбільш наочно таку позицію сформулював Умберто Еко, вважаючи, що моделлю Універсуму сучасної культури є лабіринт, блукаючи яким митець опиняється перед постійною ситуацією вибору. Але, на думку філософа, ці блукання не безплідні.

Залишки артефактів минулого – це ті цеглинки, з яких будується сучасна культура. Звичайно ж, минуле потребує свого переосмислення, зазвичай іронічного, що допоможе зрозуміти його потаємні смисли.

Мистецька практика постмодернізму ґрунтується на солідному філософському базисі. Поряд з такими знаними мислителями, як Мішель Фуко, Жак Дерріда, Жак Лакан, Жан Бодрійяр, одне з чільних місць посідає Жіль Дельоз. Всі ці «некласичні» мислителі пов'язані із постструктуралістськими і психоаналітичними шуканнями у філософії. Саме вони ввели у науковий кругообіг низку категорій, широко вживаних нині, таких, як деконструкція, симулякр, трактування позасвідомого як пульсації, різьма, тіло без органів та інше.

Цей категоріальний апарат став адекватним інструментарієм для осягнення й аналізу процесів та явищ сучасного культурного простору.

Своєю увагою філософи постмодерністського кола не полишали і кінематограф. Безперечно плідними були ідеї Лакана щодо кіномистецтва, яке він пов'язує з дзеркальним і символічним нача-

лом. Принципово важливим були його трактування метафори і метонімії в мистецтві, які відсилають до двох основних мистецьких напрямів – символічного і реалістичного.

Лаканівську концепцію кіномови використав К. Метц у книжці «Уявний означник. Психоаналіз і кіно». Французький семіотик застосував ідеї Лакана до структурного психоаналізу кіномови.

Дослідженню кінематографа як мистецького явища присвятив себе Жіль Дельоз, автор двотомної праці «Кіно 1. Образ-рух» і «Кіно 2. Образ-час», яка побачила світ в 1983 і, відповідно, в 1985 роках.

Філософ гучно заявив про себе ще в 1972 році книжкою «Анти-Едип. капіталізм і шизофренія», написаною у співтоваристві з психоаналітиком радикальних лівих поглядів Феліксом Гваттарі.

Слід зауважити, що майже всі згадані філософи, яких відносять до постмодерністського кола, перебували тією чи іншою мірою під впливом ідей травневих подій 1968 року. Побутує думка, що книжка Дельоза і Гваттарі може сприйматися як розгорнутий маніфест. Надзвичайно точно передав меседж цього твору Мішель Фуко у своїй короткій передмові до англійського перекладу. Пафос книжки спрямований проти «бюрократів революції і функціонерів Істини», тих психоаналітиків і семіологів, які прагнуть максимального спрощення та структуризації. І, нарешті, стратегічний супротивник авторів, на думку Фуко, – це фашизм. «І не лише історичний фашизм Гітлера чи Муссоліні, який зумів так вдало мобілізувати і використати бажання мас, але також і фашизм, що переслідує наші уми і нашу повсякденну поведінку, – фашизм, який змушує нас любити владу, бажати саме того, що панує над нами і експлуатує нас» (Делёз, Гваттарі, 2007, с.7).

Критичні стріли «Анти-Едипа» спрямовані не лише проти класичного психоаналізу, що прочитується вже в самій назві книжки, а й проти його послідовників, зокрема проти «батька» структурного психоаналізу Жака Лакана.

Дельоз і Гваттарі пропонують змінити психоаналіз шизоаналізом, поставивши в центр уваги особистість шизо, людину, що не приймає соціум в цілому і завжди заряджена на бунт і протест.

Заперечуючи класичний психоаналіз, вважаючи, що він органічно вписується в систему придумань і тиску сучасного державного ладу, Дельоз і Гваттарі разом з тим не відкидають категорії лібідю, надаючи їй мало не планетарного значення. Сексуальні пульсації пронизують не лише особистість, а й соціум, суспільне життя в цілому.

Дельоз і Гваттарі трактують людину як машину, але машину, охоплену бажанням. Тут слід згадати механістичні ідеї Р. Декарта і Ж. Ламетрі, які не бачили принципової різниці між живим організмом і механізмом, машиною. Але якщо у Ламетрі функціонуванню організмів надавалося механістичності, то тут навпаки – машини наділяються здатностями бажати як жива істота.

Виходячи з ідей пансексуалізму, що панує у всесвіті, трактуючи бажання як рушійну силу в усіх сферах життя, в тому числі й економіці, автори формулюють мету шизоаналізу: виявлення лібідо соціального і особистого життя. Досягненню цієї мети сприятиме модерне мистецтво, що далеке від реалістичного опису дійсності й апелює до позасвідомого.

Виробляючи фантазми, мистецтво декодує бажання. В цьому полягає місія митців-шизофреніків, до яких слід віднести М. Пруста, А. Арто, С. Далі, В. Ван-Гога. Автори поділяють думку Арто, який заперечував літературу, що бачить себе як мету, замість того, щоб бути процесом. Визнаючи шизофренію як процес, Дельоз, Гваттарі твердять, що «...література в усьому подібна до шизофренії – процес, а не мета, виробництво, а не вираз» (Делєз, Гваттарі, 2007, с. 211).

Повертаючись до Фуко, слід згадати, що філософ презентував працю Дельоза і Гваттарі як видання з питань етики, як визначення певного стилю існування, як «Введення у нефашистське життя». Вже в «Анти-Едипі» значну увагу приділяється проблемам мистецтва. Мистецтво розглядається як єдине ціле, яке поділяється на такі форми, як театр, фільм, музика та інші.

Майже через десять років Дельоз зосередить свою увагу на кінематографі, дещо змінивши свою методологічну оптику. Його двотомна праця «Кіно 1. Образ-рух» і «Кіно 2. Образ-час» являє спробу виділити і окреслити фундаментальні кінематографічні концепти, внутрішню логіку кінематографічного дискурсу. Сам автор визначає свою працю як намагання таксономії, тобто окреслення принципів систематики та класифікації образів і знаків у кіно, додаючи, що буде посилатися на американського логіка Ч.С. Пірса, який створив їх загальну класифікацію.

Дельоз також акцентував, що у своєму дослідженні він виходив з основних постулатів А. Бергсона, його праці «Матерія і пам'ять».

«Відкриття Бергсоном «образу-руху» і ще більш глибокого «образу-часу» до сьогодні зберігає настільки величезне значення, що не можна напевно сказати, чи всі наслідки відкриття нам

відомі. І, не зважаючи навіть на надмірно різку критику Бергсона на адресу кінематографа, ніщо не може завадити об'єднанню бергсонівського «образу-руху» з образом кінематографічним» (Делєз, 2004, с. 39).

Йдучи за Бергсоном, Дельоз пов'язує образ-рух з простором, з фізичною реальністю, а образ-час, згідно з трактуванням Бергсоном внутрішнього часу, виходить на рівень реальності психічної. Образ-рух на екрані пов'язується переважно з нарративним началом, а образ-час – з візуальним.

Втім, поява образу-руху не дорівнює винайденню кінематографа. Адже кіно – це не конгломерат певних розрізнених кадрів. Лише використання монтажу і рухомої камери визначають народження кінообразу. Сам образ-рух Дельоз трактує як складне утворення, що поділяється на три види: образ-сприйняття, образ-емоцію і образ-дію.

Для розкриття сутності цих понять Дельоз знов-таки апелює до Бергсона, а саме його трактування множинності й тривалості. Множинність являє собою сукупність окремих часток і є замкненою, водночас «тривалість існує не інакше, як відкритість у бік певного цілого, або збігається з відкритістю цього цілого» (Делєз, 2004, с. 50).

Множинності лежать у просторі, а ціле або цілі – в тривалості, вони, власне, і є тією тривалістю, яка постійно змінюється.

Отже, існують певні закриті системи, які можна визначити за певними частинами і які модифікують свій стан перебуваючи у русі. І є «тривалість або ціле, духовна реальність, що весь час змінюється відповідно до притаманних їм стосунків» (Делєз, 2004, с. 51).

Образи-рухи трактуються Дельозом як рухомі зрізи тривалості, а образи-час – це і є образи тривалості, і вони вже перебувають поза рухом. З таких позицій підходить автор «Кіно» до проблеми простору на екрані та простору закадрового. Так от, закадровий простір може бути цілком конкретним, бо він може потрапити в поле зору, варто лише камері зробити певний рух. Але він може мати інший, абсолютний аспект – «через нього закрити система відкривається тривалості, іманентній цілому всесвіту, що вже не являє собою множинність і не відноситься до порядку видимого» (Делєз, 2004, с. 59).

Трактування плану як образу-руху обумовлене тим, що план обумовлює рух, що відбувається в закритій системі між елементами або частинами множинності. І разом з тим тут завжди передбачається вплив цілого, тривалості. Як доказ цієї тези наводиться аналіз організації простору в фільмі

Мурнау «Фауст». Тут подаються не лише співвідношення і стосунки між людьми і предметами, а й показано, як ці стосунки є вираженням таких узагальнюючих категорій, як Добро і Зло.

Плідними видаються і роздуми Дельоза про рухому камеру, власне про еволюцію зйомок нерухомим апаратом аж до різноманітних форм руху, що несуть активне змістовне навантаження. Важливою якістю кіноапарата є його здатність «створення образу-руху, тобто чистого руху, відстороненого від власних причин. І це не абстрагування, а визволення. Це завжди «зоряні моменти» у кіно – як у Ренуара, коли камера залишає персонажа і навіть повертається до нього спиною, виконуючи самостійний рух, на завершення якого вона знову знаходить цього персонажа» (Делєз, 2004, с. 66).

Тут автор мав на увазі кульмінаційний епізод з фільму Ренуара «Злочин месє Ланжа», коли герой фільму готується звершити вбивство.

Значне місце в дослідженні відводиться проблемі монтажу. Дельоз солідаризується з думкою Ейзенштейна, що монтаж і є мета фільму, його ідея. «Монтаж і є та операція, що спрямована на образи-рух з метою виявлення в них цілого, ідеї, образу часу... Монтаж – це композиція, схема дій образів-рухів, що становлять дотичний образ-часу» (Делєз, 2004, с. 75).

Визначаючи монтаж як ціле, як ідею фільму, Дельоз наголошує, що монтаж – це зовсім не фіналізуюча операція. Він як цілісність від самого початку лишається визначальним, існуючи на рівні особливого виміру.

В дослідженні визначаються чотири основних тенденції у сфері монтажу: «Органічну тенденцію американської школи, діалектичну тенденцію радянської школи, кількісну тенденцію довоєнної французької школи і інтенсивну тенденцію школи німецького експресіонізму» (Делєз, 2004, с. 75). Аналізуючи школу Гріффіта, автор акцентує увагу на тому, що в цьому разі оповідність виводиться із самої органіко-активної концепції монтажу.

Як уже зазначалось, Дельоз значною мірою поділяв погляди Ейзенштейна, звертаючи увагу на відмінність гріффітівської та ейзенштейнівської концепцій монтажу. Паралельний монтаж Гріффіта Ейзенштейн заміняє «монтажем опозицій», монтаж конвергентний – монтажем якісних стрибків («стрибковим монтажем»).

З нашої точки зору, одним з найбільш влучних спостережень Дельоза є його аналіз монтажних побудов у фільмах Олександра Довженка, своєрідність його режисерського бачення. Це майстер, який спирається на тріаду «частини-множина-ці-

ле». Оце занурення в ціле може доносити до глядача образи тисячолітньої давнини, як це бачимо у «Звенигорі», або планетарне майбутнє, як у «Аерограді». Його монтажні побудови дають можливість митцеві виходити за межі реального простору і часу, міняючи перспективу. А це дає реальній людині настільки перебільшене місце у часі, що вони стикаються як з давнім минулим, так і з далеким майбутнім. Це дає можливість надавати своїм героям вимірів «казкової епохи» – і селянам «Землі», і бійцям Щорса.

Досліджуючи школу французького імпресіонізму, автор бачить у ній наявність впливів картезіанства, акцентований раціоналізм. Раціоналістичне начало проявляється і в спробі створення своєрідного симбіозу людини і машини. Цей симбіоз Дельоз називає кінетичним союзом і вбачає його як у «Колесі» А. Ганса, так і у «Людині-звірі» Ж. Ренуара.

Розглядаючи домінування різних форм руху, Дельоз звертає увагу на те, що у французькому кіно навіть світло максимально використовується заради руху. Це стосується і відомого «французького люменізму».

«Знамените свічення синього кольору у французькій школі вже являє собою колір-рух» (Делєз, 2004, с. 92).

Французька школа, на думку Дельоза, наділена загальною любов'ю до води, до моря і до річок. Така захопленість зауважується у Ж. Епштейна, Ж. Гремійона, Ж. Ренуара і особливо Ж. Віго. Передусім тому, що «вода являє собою те основне середовище, з якого можна винайти рух рухомого предмета: звідси і звукова важливість води в дослідженні ритму» (Делєз, 2004, с. 132).

Звертається увага і на те, що у русі людини різні ритми, різна «грація» на суходолі й на воді. На землі рух відбувається між двома точками, тоді як на воді ця точка лежить між двома рухами. В «Аталанті» Віго виникає тема ясновидіння, яке розвивається у воді й протистоїть земній візії. Саме так герой фільму побачить відображення своєї коханої, що таємниче зникла.

Пов'язуючи і протиставляючи французьку школу та експресіонізм, автор артикулює це як протиставлення-зв'язок, акцентуючи, що «на девіз "більше руху" звучить відповідь "більше світла!"». Світло і стає втіленням руху, образ-рух і образ-світло сприймаються як грані того ж самого явища.

Взаємодія білих і чорних ліній, проміння світла й смуг темряви характерні і для розмальованих декорацій «Кабінета доктора Калігарі», і для «Ні-белунгів» Ф. Ланга. Не менш виразними стають

змішані серії світлотіні, завдяки чому Мурнау, а також Ланг досягають її найтонших відтінків. На екрані предмети то розриваються на шматки тінями, то зникають у туманах. І тут автор спостерігає таємниче і моторошне неорганічне життя речей. Це дух, що не усвідомлює себе, загублений у п'їтми або у світлі, що втратив свою прозорість.

Інтенсивність такого неорганічного життя виявляється в появі сомнамбул, зомбі і големів, постатей притаманних експресіоністському екрану. Щодо геометрії простору в експресіонізмі, то це, на думку Дельоза, «готична геометрія». «Для такої геометрії характерна тенденція до заміни горизонталі і вертикалі діагоналями та контрдіагоналями, кола і сфери – конусом, а кривих ліній і прямих кутів – гострими кутами і загостреними трикутниками (двері з “Калігарі”, гостроверхі капелюхи і дахи в “Големі”» (Делєз, 2004, с. 101).

Таке бачення простору і руху в ньому у вигляді безкінечної ламаної лінії зумовлює сприйняття світу як хаосу, від якого може врятувати лише перехід у царство Духу. Втім, Дельоз сумнівається, що експресіоністи в це вірять.

Беручи до уваги ці особливості монтажної побудови у зв'язку з «множинністю» – внутрішньо-кадровою «наповненістю», Дельоз визначає три іпостасі образу-руху: образ-перцепція, образ-емоція, образ-дія.

Образ-перцепція, тобто образ-сприйняття, може мати як суб'єктивний, так і об'єктивний характер. Причому їхня взаємодія наділена особливим, гнучким, дифузним статусом.

«Французька школа і німецький експресіонізм відкрили суб'єктивний образ і в той же час вони донесли його до самих меж всесвіту» (Делєз, 2004, с. 131).

Тут знову згадаємо, що у своїй праці Дельоз, майже ідучи за Г. Башляр, його ідеями, називає матеріальні стихії, що віддали митцям «притаманні їй субстанції, притаманні їй закони, характерну для неї поетику» (Башляр, 1998, с. 13).

Автор «Кіно» теж вводить для тлумачення кінообразів поняття стихій, точніше їх якостей – твердого, рідини і газоподібного. Перехід від твердого до рідини підвищує пластичність і гнучкість сприйняття руху. Саме в цьому, як вже зазначалось, «тяжіння» французького кінематографа до водної стихії. «І, нарешті, у воді французька школа знаходила обіцянки або ознаки іншого стану перцепції: перцепцію, для якої тверде тіло вже не є ні об'єктом, ні середовищем. Перцепція більш витончена і просторово ширша, притаманна “кінооку”» (Делєз, 2004, с. 134).

Особливості французької кіношколи порівнюються (трохи несподівано) з творчим методом Дзиги Вертова. У французів головне місце посідали плинні образи, тоді як у Вертова йдеться вже не про плинну, а про «газоподібну» перцепцію. Від Вертова тягнеться традиція до експериментального американського кіно Брекхейджа, Белсона і Джейкобса.

Щодо образу-переживання, то він визначається як образ крупним планом, а крупний план – це насамперед обличчя. Ототожнюючи крупний план з обличчям, Дельоз вказує, що крупним планом можуть бути показані різні речі, але це не знімає значення обличчя як домінанти. «...Не буває крупних планів обличчя, саме обличчя і є крупний план, крупний план сам по собі є обличчям, а обидва вони являють собою образ-афект, образ-переживання» (Делєз, 2004, с. 145).

Сам крупний план обличчя може мати «інтенсивний» характер, виявляти бажання, рухомість. Або бути суто рефлексивним, виявляючи певну чисту якість (нерухомість, почуття). Предметом аналізу стають крупні плани у Гріффіта й Ейзенштейна. Зазначаючи їх відмінність, Дельоз посилається на радянського режисера, який вважав, що крупний план у Гріффіта є переважно суб'єктивним.

Крупні плани в своїх фільмах Ейзенштейн вважав «об'єктивними і діалектичними», надаючи перевагу напруженому виразу обличчя, тоді як у Гріффіта переважає обличчя «мисляче». Йдеться саме про тенденцію, бо як у Гріффіта є «інтенсивні серії», так і у Ейзенштейна «напружено мислячі обличчя».

Кожен режисер вибирає для себе певну домінанту – обличчя мисляче або обличчя напружене, не втрачаючи при цьому можливості переходу до іншого полюса. Прикладом стає порівняння творчості німецьких експресіоністів, зокрема Фріца Ланга, і Джозефа фон Штернберга, який визначається як митець ліричної абстракції. В експресіонізмі домінує інтенсивна взаємодія світла з непрозорістю, з темрявою. І ця «суміш світла і темряви – щось подібне до сили, що сприяє падінню людей у чорну діру або вознесінню їх до світла» (Делєз, 2004, с. 149).

На відміну від експресіоністів, у Штернберга домінує не боротьба світла і темряви, а взаємодія світла з білим. Важливим видається і таке спостереження: крупний план вихоплює образ з простору, з просторово-часових координат, що створює чистий і виразний афект.

Аналізуючи природу крупного плану обличчя на екрані Дельоз звертається до творчості

І. Бергмана, цитуючи думки видатного кіномитця: «Основа нашої праці – людське обличчя... Саме у можливості відшукати підхід до людського обличчя і полягає першорядна відмінна риса кінематографа» (Делёз, 2004, с. 156).

Обличчя зазвичай наділене індивідуальністю, соціальністю і комунікативністю. На крупному плані обличчя втрачає ці функції. На думку Дельоза, «крупний план перетворює обличчя у фантом і віддає його на розтерзання привидам. Обличчя стає вампіром...» (Делёз, 2004, с. 157).

У фільмі Бергмана «Персона» не має значення, чи починають два обличчя скидатися одне на одне, чи відбувається роздвоєння одного обличчя. Просто крупний план приводить у ті сфери, де припиняє діяти принцип індивідуальності та відповідно соціалізації й здатності до комунікації.

Не оминає Дельоз і знаний фільм К.Т. Дрейєра «Страждання Жанни д'Арк», де крупні плани стають основою візуального ряду. Звертається увага на те, як данський режисер оперує «плинними крупними планами», або афективною розкадровкою. Він відмовляється в певних моментах від глибини кадру і перспективи, що дає можливість сприйняти середній і загальний плани як крупний. «Відмовившись від “атмосферичної” перспективи, Дрейєр прийшов до тріумфу перспективи часової, чи навіть духовної: притлумивши третій вимір, він встановив безпосередні стосунки з афектом, з четвертим і п'ятим виміром, з Часом і Духом» (Делёз, 2004, с. 166).

При всьому тому, що крупний план вириває об'єкт із певної системи координат, він не є абсолютним запереченням гла, яке може з'явитися як фрагмент пейзажу, неба, приміщення. Тут вводиться поняття «якого-завгодно простору», яке буде надзвичайно важливим при розгляді «образу-часу». Знову розглядаються методи експресіонізму та ліричної абстракції.

У першому випадку це побудова «будь-якого простору» за допомогою тіней. На думку Дельоза, простір, наповнений тінями, стає «яким-завгодно». Протистояння тіні й світла, їх одвічна боротьба надають простору деформативної перспективи і глибини. «Глибина є місцем боротьби, що інколи втягує простір у прірву чорної діри, а інколи тягне його до світла» (Делёз, 2004, с. 171).

Тінь може тягтися до нескінченності й шляхом інверсії перспективи, висуваючи глибину на перший план, являє собою афект Загрози, як скажімо, в «Носферату» Мурнау або в його ж таки стрічці «Табу».

У стрічках «ліричної абстракції» немає характерної для експресіонізму альтернативи – проти-

стояння духу і мороку, фільми «ліричної абстракції» пропонують не жорстку опозицію, а принцип «або–або». І тут виникає питання, чи варто вибирати біле. У того ж Штернберга в «Червоній імператриці» білий колір містить у собі відмову від природних людських почуттів на користь жадання влади й імператорської корони. Нагадаємо, що у Дрейєра білий колір домінує в постатях жорстоких інквізиторів, що допитують Жанну, а у Ейзенштейна в білі плащі вдягнені тевтонські лицарі, що мчать на своїх конях по білій кризі озера. Білий колір, твердить Дельоз, може бути нічим не кращим за чорний, бо теж інколи стає на шляху світла. Саме оце «або–або» виводить особистість до проблеми духовного вибору, до переходу з фізичного простору у духовний.

«Простір втрачає свою детермінованість, він став “яким-завгодно простором” тотожним потенції духу... <...> Темрява і боротьба духу, білизна і духовна альтернатива - з ними пов'язані два першочергових методи, завдяки яким простір стає «яким-завгодно» і піднімається до рівня світлосійної духовної потенції» (Делёз, 2004, с. 178).

Прихід кольору в кіно розширює проблематику, коли на зміну похмурому простору експресіонізму та білого простору школи ліричної абстракції приходять «простір-колір» колоризму. Власне, колір існував у потенції вже в чорно-білому кіно. Згадаймо, що Ейзенштейн бачив зеленуваті відтінки крижин на Дніпрі в «Івані» О. Довженка.

Що ж являє собою образ-колір, з якого і складається «який-завгодно простір» третього типу. Як основні форми такого образу визначаються поверхневий колір великих пласких зображень, атмосферний колір, яким просякнуті всі інші кольори і, нарешті, колір-рух. Колір-рух належить передусім кінематографу, тоді як поверхневий і атмосферичний розкрилися вже у живописові.

Співзвучною з поглядами Ейзенштейна на «колірне» кіно видається бачення образу-кольору як такого, що, на відміну від просто пофарбованого об'єкта, не співвідноситься з певним об'єктом, а має поглинаючий характер. Як приклад, Дельоз наводить використання образу-кольору А. Варда у стрічці «Щастя», В. Мінеллі в його мюзиклах і особливо у М.-А. Антоніоні, якого автор вважає одним з найбільших колористів у кінематографі. Саме холодні кольори доводять простір у фільмах Антоніоні до порожнечі. «Отже, викликати до життя і створити “будь-які простори”, простори безладні або спустошені, здатні тіні, прогалини і кольори» (Делёз, 2004, с. 181).

Втім, побудова «будь-якого простору» у фільмі стає для дослідника принциповим питанням. Адже

він має виникнути із запропонованого стану речей, з детермінованого простору. Ці просторові трансформації набудуть особливо виразних абрисів в системі образу-часу. Визначаючи шлях від образу-афекту (емоції) до образу дії, Дельоз вводить поняття образу-пульсації. Саме образ-пульсація виникає між образом-емоцією і образом-дією.

Пропонуються свого роду своєрідні пари: «які-завгодно простори» – афекти, детерміновані середовища – види поведінки, і між ними вміщується пара: первісні світи – елементарні імпульси. Первісний світ характеризується аморфністю, він позбавлений цілісності й складається з аморфних шматків, проте сповнених динамічної енергії. В ньому проявляється вся жорстокість часу з його початком і кінцем. Світ неначе повертається у стан хаосу, де панують первісні інстинкти, такі як голод і секс. У мистецтві образ-імпульс найповніше проявляється в натуралізмі, який несподівано може переходити в сюрреалізм, що теж дуже точно помічено дослідником. Дельоз називає визначних митців натуралістичного напрямку, таких як Е. Штрогейм, Л. Бунюель і Д. Лозі. В своїх жорстоких творах вони не відводять очей від огидного, «ставлячи цивілізації діагноз». В образі-імпульсі Дельоз вбачає саму сутність натуралізму.

Втім, не всім кіномитцям вдається «дотягнутись» до справді жорстких натуралістичних конструкцій. Такі марні спроби дослідник спостерігає у Вісконті, який, здавалось би, від своєї першої стрічки «Одержимість» до останнього фільму «Невинний» шукає шляхи «до грубих первісних пристрастей». Але йому це не вдається через притаманний йому аристократизм.

Як тут не згадати, що майстер полару, французький режисер Мельвіль, вважав, що криваві пристрасті неможливі у стрічках Вісконті, «населених» надто витонченими героями. Щодо американських фільмів «золотої епохи» Голлівуду, то тут образ-імпульс в цілому витісняється образом-дією. Американським режисерам якщо і вдавалося створювати персонажів, охоплених первісними інстинктами, то це переважно були жінки, скажімо, у виконанні Ави Гарднер в таких стрічках, як «Босонога графиня» Д. Манкевича або «І сходить сонце» Г. Кінга.

Іншого забарвлення набувають постаті героїнь у фільмах Д. Лоузі, якого, як уже зауважувалось, автор «Кіно» вписує у коло натуралістів. Вони здатні протистояти середовищу і протистоять світу чоловіків, завойовуючи собі творчу і практичну свободу. Для натуралістичного стилю Лоузі характерне створення дивного плаского простору, де світ Природи і рукотворне середовище ігнорує свої

розбіжності. Власне, цей простір об'єднує архаїзм і футуризм. Ці координати фільмів Лоузі, з точки зору Дельоза, типові для натуралізму.

Розглядаючи натуралізм і сюрреалізм, з їх тяжінням до виявлення первісних інстинктів у їх сучасній «обгортці», Дельоз визначає їх як образ-імпульс, що стоїть між образом-афектом і образом-дією. Щодо образу-дії, то він подається у двох формах: великій і малій. Для них пропонуються і певні формули.

Образ-дія великої формули розглядається як рух від ситуації до дії, яка змінить ситуацію, надасть їй іншого характеру (СДС). Те, що існувало як афект, втілюється в певні типи поведінки і стає основою кінематографічного реалізму.

На думку Дельоза, формується реалізм «із актуалізуючих середовищ і втілюючих типів поведінки». Саме ця модель стала домінантною в голлівудському кінематографі й забезпечила йому світовий успіх. Як же відбувається розвиток образу-дії саме в американських жанрах, як розв'язується тут взаємодія «середовище – індивид». Зупинившись на соціальних драмах К. Відора і гангстерських стрічках Г. Хоукса, автор значну увагу приділяє чи не популярнішому жанру американського кіно – вестерну. Тут абсолютно особливе значення має саме середовище. Як і багато попередників Дельоза у своїх роздумах про вестерн артикулювали місце, яке посідає зображення неба і безкрайніх горизонтів, починаючи з Томаса Інса. І, нарешті, світ фільмів Джона Форда «з обов'язковою наявністю землі та іманентного неба».

Мала форма образу-дії, на відміну від великої, передбачає рух від дії до ситуації, а далі знову повернення до дії (ДСД). На думку Дельоза, класичні кіножанри можуть відповідати двом формам образу-дії. Але є певний жанр, який існує лише в малій формі образу-дії. Це комедія вдачі і бурлеск. У бурлеску може подаватися надзвичайно мала відмінність між двома діями і акцентується безкінечна дистанція між двома ситуаціями. Прикладом може слугувати епізод із фільму Чапліна, де ми бачимо його героя зі спини. Від нього щойно пішла дружина, і ми бачимо, як здригаються його плечі. Але ось камера розвертає його до глядача: він всього лише струшує шейкер, готуючи собі коктейль.

Виявляється, що рухи і пластика людини, яка ридає, і людини, яка займається абсолютно прозаїчною справою – збиває собі коктейль, майже тожні. Разом із тим ситуації, що їх спостерігає глядач, абсолютно протилежні за своїм змістом: горе покинутого чоловіка і повна байдужість людини, яка не відмовляє собі в маленькому задоволенні.

Ось приклад з творчої практики ще одного майстра бурлеску – Гарольда Ллойда. Ми бачимо його героя за склом розкішного авто, але авто від'їжджає і Гарольд Ллойд в кадрі – на старенькому велосипеді. Так відчувається безкінечність дистанції між бідністю та багатством.

Спостерігаючи й аналізуючи еволюцію кінематографа 1930-х – першої половини 1940-х років, Дельоз доходить висновку, що образ-дія перебуває в кризі. І тут настає час ментального образу, чия місія полягає в завершенні й довершенні всіх інших образів.

«Це образ, що бере за об'єкт стосунки, символічні акти й інтелектуальні відчуття... Він з необхідністю вступає з думкою в нові та безпосередні стосунки, що різко відрізняє його від інших образів» (Делёз, 2004, с. 270). Режисером, якому випало внести ментальний образ в кіно, Дельоз називає Гічкока.

Ми звикли бачити в цьому режисері «великого розважальника», водночас Гічкок вводить у кіноментальний образ, перетворюючи стосунки в об'єкт образу, який додається до образів-перцепцій, образів-дій, образів-переживань і трансформує їх. Причому персонажі можуть діяти і відчувати, але лише рухи камери можуть повною мірою передавати стосунки, що визначають їх. Так у стрічці «Вікно у двір», саме через камеру, а не через діалог пояснюється, в якій ситуації опинився герой фільму. Ми бачимо його ногу в гіпсі, на стіні – фото спортивного авто, а в кутку валяється розбитий фотоапарат.

Спостерігаючи подальший розвиток і модифікації образу-руху в кінематографі, Дельоз досить точно визначає час, коли він входить у перманентну кризу. Це відбувається у повоєнний період, коли концептуальний потенціал кіно починає знижуватись. Опинившись у рамках консервативної системи Голлівуду, кінематографічні стратегії втрачають рушійний творчий імпульс і припиняють свій розвиток.

Як же визначається образ-час? Насамперед час перестає бути виміром руху, його непрямим зображенням. На екрані починає домінувати нелінійний час, так само, як ірраціональний монтаж змінює класичні монтажні структури. Особлива увага звертається на саморух образу, що, на думку Дельоза, й являє істинну сутність сучасного кіно.

У сучасному кінематографі людина дедалі більше віддаляється від реального світу, що стає суто зовнішнім, чужим для неї. На перший план виходять ірреальні постаті, сновидіння, фантазми, апелювання до ірраціонального начала.

Для кінематографа образу-часу притаманні нові формальні рішення й тематичні елементи. Це виявляється в орієнтації на тілесність. За приклад наводиться втомлене, некомунікабельне тіло у Антоніоні, яке так багато може сказати про свій час, стає свого роду його візуалізацією.

Композиційно сучасний фільм має більш вільну «розосереджену» побудову, просторові та часові зв'язки в ньому чимдалі більше послаблюються, значного місця набувають екзистенційні відступи, сюжетна структура неначе втрачає свою стрункість. Зростає відчуття невизначеності, випадковості, приходить на зміну причинності та закономірності.

Тут слід згадати одну з найважливіших категорій, введених у філософський кругообіг Дельозом і Гваттарі, а саме різому, тобто корневище. Для «культури різомі» характерна безструктурність, заплутаність зв'язків, різноспрямованість усіх ліній. Порушується будь-яка рівновага, зміщується смисловий центр. Світ постає вже не як космос або хаос, а як хаосмос, де зв'язки, хоч і існують, але можуть заводити на манівці та неочікувано обриватися.

Той чи інший учинок, навіть жест на екрані не вимагають своєї обов'язкової обумовленості. Дельоз наводить приклад такої спонтанності. На його думку, «дія або сенсомоторна ситуація виявилась прогулянкою і постійним ходінням взад-вперед... Вона перетворилась у прогулянку по місту і відділилася від активної й афективної структури, які її підтримували, які нею управляли, задавали їй напрямки, хай навіть і смутні» (Делёз, 2004, с. 280).

Причому акцентується, що «для сучасного жанру прогулянки» характерно те, що вона відбувається в «"якому завгодно просторі": на сортувальній станції, на занедбаному складі, крізь недиференційовану міську тканину, – в протилежність дії у фільмах традиційного реалізму, що розгортались у кваліфікованому просторі-часі» (Делёз, 2004, с. 280).

Ознакою утвердження образу-часу стає побудова на екрані певної дисперсивної ситуації, тобто персонажі майже не перетинаються між собою і кожен з них може стати то головним, то другорядним. Але екранний наратив не сприймається як збірка новел, бо події відбуваються в одній і тій самій реальності, що їх розсіює. Руйнується лінія, в якій одні події продовжуються в інших. Логічна послідовність, певні зв'язки виявляються ослабленими, домінантою стає випадковість. Саме такі ознаки образу-часу автор знаходить у стрічці «Нешвілл».

Справді, цей фільм режисера Роберта Олтмена став не лише значним здобутком в його творчій

кар'єрі, а й знаковим явищем Нового Голлівуду. Сюжет фільму являє собою складне переплетіння подій і ситуацій, які, здається, не мають шансу на перетин. У місті Нешвілл має відбутися надзвичайно популярний фестиваль-кантрі, куди з'їжджаються виконавці з усієї країни. І разом з тим політики не пропускають шансу використати фестивальні концерти на свою користь. Фільм і починається з того, що на вулицю виїздить бусик з гучномовцем і з нього звучить не фестивальна музика і співи, а заклики до громадян узяти участь у наступних виборах і, звичайно ж, підтримати певного кандидата.

За перебіг майже тригодинного фільму глядач стане свідком сценічних тріумфів, життєвих катастроф, виступів політичних демагогів і, зрештою, неочікуваного трагічного фіналу. Відбудеться безглузде вбивство, але жертвою стане не політичний діяч, а талановита, популярна співачка.

Для режисера було важливим не з'ясування причини цієї трагічної події, а реакція на неї. Гучно звучить заклик «Заспокойтесь, друзі. Це не Даллас, це Нешвілл... Вони не залякають Нешвілл. Ми продовжимо співати». І справді, публіка підхоплює слова пісні «Мене це не турбує...» І на тлі цієї загальної реакції спостерігаємо ще одну подію, яка завершує, здавалось би, другорядну сюжетну лінію. Але звучить вона дуже промовисто. Впродовж усього фільму то з'являється, то зникає поміж постатей цієї «багатофігурної фрески» така собі невиразна, трохи недолуга жіночка в капелюшку, яка відвідує всі концертні майданчики міста з надією, що їй дадуть можливість виступити. І от, отримавши всюди відмову, співачка-невдаха нарешті має свій шанс. Коли виносять тіло загиблої і сцена порожніє, з-за лаштунків вибігає жінка в капелюшку і натхненно починає виконувати свій номер.

Як бачимо, такі різні, на перший погляд причинно не пов'язані події відбуваються в тій самій реальності, яка їх «розсіює, а потім поєднує дивним чином», коли випадкова загибель під час концерту в Нешвіллі резонує з політичною трагедією, що відбулась більш як десятиліття до того.

Визначаючи характерні якості образу-часу, такі як дисперсивна ситуація, послаблені сюжетні зв'язки, форма-прогулянка, автор вводить ще поняття «кліше». Кліше – це «плавучі образи, що блукають зовнішнім світом, але також такі, які проникають у кожного і формують його внутрішній світ таким чином, що кожен має в своїй душі лише психологічні кліше, якими він думає і відчуває, мислить про себе і відчуває себе, бо сам він

– кліше серед інших кліше в довоколишньому світі (Делёз, 2004, с. 281).

Кліше, звукові й зорові, на думку відомого письменника-модерніста Дос Пасоса, нагадують «кіножурнал – збірку новин, де перемішані політичні та суспільні події, різноманітні факти і популярні музичні номери». Панування кліше внутрішніх і зовнішніх призводить до сумного висновку, що в світі існує певна «організація лихоліття», про що писали ще романтики. Це могутня структура, змова, що «знайшла засоби щоб примусити кліше циркулювати, перетікаючи із зовнішнього світу у внутрішній, а із внутрішнього у зовнішній...

Ця таємна влада змішується з її наслідками, із засобами її втілення, з її мас-медіа, радіостанціями, телевізійними компаніями, мікрофонами: тепер вона працює через механічну репродукцію образів і звуків» (Делёз, 2004, с. 282). Ця операція відтворюється в «Нешвіллі», де місто дублюється різноманітними кліше, які це місто і виробляє.

Розглядаючи ситуацію у повоєнному американському кінематографі, Дельоз констатує «обвал» великих жанрів кінематографії, таких, як соціально-психологічний фільм, фільм нуар, вестерн і соціальна комедія. Власне, ці жанри і становили основну продукцію Голлівуду.

Автор висловлює дещо парадоксальну думку про те, що вигнання відомих американських режисерів в епоху маккартизму навіть пішло їм на користь. Потрапивши в Європу, вони позбулися тиску такого могутнього механізму, як американська кіноіндустрія. Справді, такі знамі митці-вигнанці, як Д. Лоузі і Ж. Дассен змогли створити свої шедеври під час перебування в Британії і Франції.

Визначаючи якості та характерні риси образу-часу, Дельоз задається питанням, чому його ознаки ми знаходимо насамперед в італійському кіно, а не в кінематографі Франції чи Німеччини?

І починає шукати відповідь поза сферою кіно.

Дослідник звертається до вимірів історичних і політичних. Роздуми про соціально-політичну ситуацію у повоєнній Франції приводять до висновку, що традиційний образ-дія найбільш відповідав втіленню суто французької «мрії». Адже після війни Франція бачила себе рівною у колі переможців, тому і не було потреби відмовлятися від традиції. Це прийде пізніше з появою у французькому кінематографі «нової хвилі».

Німецьке кіно роками перебувало під надзвичайно пильним контролем нацистської цензури, тому його оновлення вимагало певного часу, щоб позбавитись закріплених не лише суто мистецьким шляхом стереотипів.

Разом з тим італійське кіно не переживало такого тотального цензурного тиску. Італійські кінематографісти мали певний вільний простір у своїх пошуках, про що свідчать мистецькі досягнення такого напрямку як «каліграфізм» у передвоєнні часи.

Ще перебуваючи під владою фашистського режиму, італійські кінематографісти вже дали взірці внутрішнього спротиву, коли у показі повсякдення й буденності чітко звучало неприйняття тієї соціально-політичної ситуації, в якій перебувало суспільство.

На думку Дельоза, саме італійський неореалізм зміг вловити новий тип «оповіді», відчутти новий образ у процесі його виникнення, поставивши під сумнів, здавалось би, непорушну американську традицію.

Виявлені автором «Кіно» характерні ознаки нової образності спостерігаються у таких класичних неореалістичних стрічках, як «Рим, відкрите місто» і «Пайза» Р. Росселліні, «Викрадачі велосипедів» і «Умберто Д.» де Сіки, «Мамії» Ф. Фелліні. Їх композиційна побудова спирається на дисперсивну реальність, що виявляється у випадкових, фрагментарних зустрічах і подіях.

Ефемерність надій повернути вкрадене, пошуки, які перериваються випадковими ситуаціями, теж здатні перетворити блукання батька і сина в «нову форму прогулянки» («Викрадачі велосипедів»). Тим більш позбавлені мети блукання молодих провінціалів у фільмі Фелліні, що стає свого роду метафорою безцільного існування. Для фільмів Фелліні характерне також «виготовлення, виявлення і розмноження кліше», чому є свідченням фільм «Білий шейх». де сюжет заснований на захопленні пересічних італійок фотороманами.

Чимало кліше трапляється й у «Пайзі» Росселліні або у його ж «Подорожі в Італію», які виникають при зустрічі іноземців з цією країною.

Творчість Фелліні, Антоніоні, Вісконті, дослідник пов'язує з неореалізмом, але (цитуючи Антоніоні), з неореалізмом «без велосипедів».

«Нова хвиля» іншим шляхом, «інтелектуальним і рефлексивним», сприймає мутацію екранного образу. Чіткі просторово-часові координати, характерні для кінематографа «соціального реалізму» змінюються все тою ж формою прогулянки, яка стає виразом тривалості, що містить у собі щось нове. Герої неначе пробігають «будь-які простори», при чому їх не зачіпають події, які несуть для них небезпеку, а іноді й загибель, що можна спостерігати у Годара в «На останньому подиху» і «Безумний П'єро»

Спостережливе око Дельоза відзначає цілу низку «сенсорних і моторних», помилкових на перший погляд зайвих дій. Якщо традиційний реалізм спирався на чіткі вчинки, то цей помилковий жест стає символом нового реалізму. Якщо американський реалізм демонстрував надто довершені поєдинки, то ми бачимо «незграбні обійми і так само недолугі бійки».

Блукання стали невід'ємною характеристикою фільмів Е. Ромера. Вони стають інструментом аналізу внутрішнього стану героїв. Режисер нерідко вибирає для історій своїх персонажів час канікул або відпусток, коли людина нікуди не поспішає і ніщо не заважає їй зосередитись на своєму внутрішньому стані.

Дещо спільне знаходить Дельоз і в митців нового німецького кіно, зокрема у Вендерса, Фассбіндера, Шлендорфа. Це простір міста-пустелі й показ тяжкого, марного і невмовно порожнього часу, що переслідує персонажів, які реалізуються у фальшивих рухах. Спостерігаються блукання персонажів, які прямують часто без мети через «будь-які завгодно простори», змінюючи міста і країни, але не змінюючи своєї долі. Як один з найвиразніших прикладів – фільм В. Вендерса «Париж–Техас», герой якого загубився серед пустельного пейзажу, бажаючи «відтяти» своє минуле, зі спогадами про яке неможливе його подальше існування.

Саме такими просторами постають пустелі у Пазоліні, які перетворюють доісторичні періоди в «абстрактний поетичний елемент, які неначе відкривають нескінченні історичні шари під нашою історією» (Делёз, 2004, с. 570). Сюди ж відносяться «пустелі» Антоніоні або сучасних німецьких міст Вендерса, фрагментований простір Брессона.

Режисером, у творчості якого зримо вимальовувались риси образу-часу, Дельоз називає Ясудзіро Одзу. Причому ці ознаки мають місце вже в німих фільмах митця. Дослідник вбачає їх «в спустошених безладних просторах, що відкриваються в бік натюрмортів як чистої форми часу» (Делёз, 2004, с. 607).

Досліджуючи образ-час, автор значно збагачує свій науковий апарат, вводячи нові категорії, які сприяють осягненню сутності явища. Зокрема, опсигнум або сонсигнум – образи, в яких видиме більше не перетворюється в дію, а дає безпосереднє уявлення про час.

Образи такого типу з'являються у повоєнному кінематографі, й їх викликають до життя і певні соціальні обставини, як, скажімо, у випадку неореалізму, і внутрішні закономірності розвитку кінематографічної образної системи.

Сенсомоторні ситуації на екрані змінюються на суто оптичні і звукові, які й ставлять як першочергову проблему те, **що** в цьому образі можна буде розгледіти, а не який образ з'явиться вслід за цим.

Особливе місце в побудові ланцюга зорових і звукових образів посідають образи-спогади і образи-марення, але при цьому відбувається не послідовність бачення реального і уявного, а їх нерозрізненість.

Як тут не згадати враження, які справили на сучасників епізоди з фільму Фелліні «8 1/2». Митець вже тоді, на початку 60-х рр не вважав за потрібне проводити межу між реальним і віртуальним в кадрі зустрічі Гвідо з покійними батьками або злиття в одному образі дівчини, яка роздає воду біля бювета, і кінозірки, що має зніматися у фільмі режисера. Не кажучи вже про фінальний хорівод під проводом малого Гвідо, де зустрінуться всі персонажі фільму.

Образ неначе стає подвійним, він роздвоюється на теперішнє, яке минає, і минуле, яке вже застигло у своїх формах. Тут Дельоз вводить поняття «кристалічного знаку», або голосігнума, що піднімається до нерозрізненості уявного і реального, тобто злиття віртуальних і актуальних образів. Образ-час поступово відходить від реальності, звільняється від неї. Flash-back втрачає своє традиційне значення, спогад змінюється маренням і сновидінням.

Під цим кутом зору розглядається творчість Офюльса, Ренуара, Фелліні та Вісконті. Їх фільми неначе виростають з кристалів часу, являючи собою кристали у стадії формування. Як кристал, що розкладається, постає творчість Л. Вісконті. Кульмінаціями генія Вісконті є грандіозні оперні сцени, або «композиції», часто витримані в червоно-золотих тонах, як оперний театр з фільму «Почуття», салони з «Леопарда», Мюнхенський замок з «Людвіга», зали венеційського гранд-отеля, музичний салон з «Невинного»: все це кристалічні образи зі світу аристократів. Проте ці кристалічні середовища невіддільні від процесу розкладу, який їх підточує, робить темними і тьмяними...

Річ у тім, що «минуле зникло, але те, що збереглося у штучно вирошеному кристалі, чекає на них, втягує їх і ловить, воно позбавляє їх усіх сил у той час, як вони в нього занурюються» (Делёз, 2004, с. 397). Відповідно й барви тьмяніють, починають домінувати синюваті, фіолетові та могильні відтінки, що нагадують про сутінки богів.

Ще одна думка щодо творчості Вісконті здається надзвичайно слушною. В його фільмах, не-

наче трагічне зітхання, звучить рефрен – «надто пізно». І це волювання – «це не випадковість, що твориться у часі, але один з вимірів часу як такого» (Делёз, 2004, с. 398). «Надто пізно» звучить так само фатально, як *Never more* Едгара По.

Що ж до Орсона Веллса, режисера, чия творчість весь час перебувала у фокусі уваги автора, то тут основою «людської комедії» стає «полотнище минулого і звуження актуального сучасного».

До речі, знаменита глибина кадру трактується не лише з технічної точки зору, але як функція загадування, як одна з фігур темпоралізації.

У «Громадянині Кейні» з кожним персонажем пов'язані ці полотнища минулого, але вони вже беззмислові, у них немає теперішнього, вже ніщо не збере їх разом, бо Кейн мертвий. Так вістря теперішнього проколюють полотнища минулого.

У поле зору автора потрапляє й проблема мислення і кіно. Розглядається модель Ейзенштейна, митця, який поставив, здається, нездійсненне завдання – безпосередньо втілити думку на екрані, зробити її видимою. Для класичного кінематографа притаманним був напрямок від образу до мислення. В сучасному кіномистецтві цей напрямок змінюється – від мислення до образу. Разом з тим спостерігаються кризові явища, які обумовлені безсиллям мислення.

Висновки. Отже, нова звуко-оптична ситуація не є наближенням до реальності. Навпаки, образ-час звільняється від її тиску, тяжіючи до означення неможливого, такого, що не піддається вирішенню або вираженню. Світ дається у становленні двох реальностей – фізичної образу-руху і психічної – образу-часу.

Осмислюючи справді грандіозний масив як безпосередньо кінематографічного матеріалу, так і «концептів, що були викликані кіно до життя», Дельоз запропонував своє філософське бачення феномена кіно, запропонувавши свою логіку побудови дослідження, розробивши свій понятійний апарат.

Процеси, які відбуваються в сучасному кінематографі, органічно включаються в єдиний континуум сучасного мистецтва, що перебуває в стані руху і незавершеності.

Джерела та література

- Аронсон, О. (2004). Язык времени. Див.: Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. Москва: Ad Marginem. 622 с.
- Делёз, Ж. (2004). Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. Москва: Ad Marginem. 622 с.
- Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2007). Анти-Эдип. Капитализм и Шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория. 670 с.

- Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2010). *Тысяча плато*. Екатеринбург: У-Фактория. 895 с.
- Дельоз, Ж. (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи. 503 с.
- МакДональд, К. (2018). *Делёз и возвращение философии. Теория фильмов*. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр». 234 с.
- Маньковская, Н. (2000). *Шизоанализ искусства. Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя. 347 с.
- Adrian, Parr (ed.), (2010). *The Deleuze Dictionary (Revised Edition)*. Edinburgh University Press. 336 p.
- Badiou, Alain. (1997). *Deleuze: La clameur de l'être*. Paris: Hachette. 192 p.
- Žižek, Slavoj (2004). *Bodies Without Organs: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge. 232 p.
- Rodowik D.M. Gilles Deleuze's. *Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Smith, Daniel (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press. P. 30. ISBN 978-0-7486-4334-9. OCLC 1302164289.
- Image. Cinema 2: The Time Image]. Moskva : Ad Marginem. 622 s. [in russian]
- Deleuze, G., Guattari, F. (2007). *Anti-Edip. Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg: U-Faktoriya. 670 s. [in russian]
- Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *Tysyacha plato*. [A Thousand Plateaus]. Ekaterinburg: U-Faktoriya. 895 s. [in russian]
- Deleuze, G. (2003). *Enciklopediya postmodernizmu*. [Encyclopedia of Postmodernism]. Kyiv: Osnovi. 503 s. [in Ukrainian]
- MakDonald, K. (2018). *Deleuze i vozvrashenie filosofii. Teoriya filmov*. [Theory of films]. Kharkov: Izd-vo «Gumanitarnyj centr». 234 s. [in russian]
- Mankovskaya, N. (2000). *Shizoanaliz iskusstva. Estetika postmodernizma*. [The schizoanalysis of art. Postmodern aesthetics]. SPb: Alteya. 347 s. [in Russian]. Adrian, Parr (ed.), (2010). *The Deleuze Dictionary (Revised Edition)*. Edinburgh University Press. 336 p. [in English]
- Badiou, Alain. (1997). *Deleuze: La clameur de l'être*. Paris: Hachette. 192 p. [in French]
- Žižek, Slavoj (2004). *Bodies Without Organs: On Deleuze and Consequences*. New-York : Routledge. 232 p. [in English]
- Rodowik, D.M. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press. [in English]
- Smith, Daniel (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press. P. 30. ISBN 978-0-7486-4334-9. OCLC 1302164289. [in English]

References

Oksana Moussienko

Cinematography concepts in the aesthetics of Gilles Deleuze

Abstract. The article is devoted to Gilles Deleuze's research in the field of film theory, his methods of analyzing the internal logic of cinematographic discourse. Following the philosophical vision of Henri Bergson, based on the main provisions of his work «Mothers and Memory», Deleuze defines the main categories of his research: image-movement and image-time, connecting the first one with space, and bringing the second one to the level of psychic reality. The article traces the classification of film images proposed by Deleuze, the historical conditioning of the destruction of the image of movement and the dominance of the image-time in the cinema of the end of the XXth century, the beginning of this XXI century.

Keywords: concept, movement-image, time-image, mental image, montage, any-spaces-whatever.