

Тетяна Гайналь
Івано-Франківськ

Розглянуто засновки розуміння кіно в концепції Ж. Дельоза. Проаналізовано зв'язки між тезами про рух та інтерпретаціями образу в А. Бергсона і бачення природи кіно. Експліковано образ-рух через поняття «кадр», «план», «монтаж».

Ключові слова: кіно, філософія, рух, простір, тривалість, сприйняття, «образ-рух», «образ-час», монтаж, кадр, план.

Сам феномен кіно змушує тих, хто займається його дослідженням, розділитися на різні «табори»: мистецтвознавців, культурологів, теоретиків кіно, кінокритиків, просто сінемафілів. Почасті ті, хто ним займається, вдаються до аналізу фільмів, надаючи їм статусу «філософського кіно», шукаючи в кожному фільмі «філософську» ідею. Самі ж філософи, зазвичай, пишуть про літературу, живопис, музику, якимось унікаючи тем рефлексії природи кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження специфіки тлумачення кіно Ж. Дельозом або не потрапляє в поле зору вітчизняних дослідників історії філософії чи й самих філософів, або свідомо оминається за суто певної своєрідності. Через це ми не зможемо відмітити особливого інтересу та надміру публікацій щодо дельозівської філософії кіно. А ті публікації, що наявні, стосуються її лише дотично. К. Батаєва [2], досліджуючи іконографію, розглядає знаки-образи в кінодискурсі Ж. Дельоза. Кіно як засіб конструювання реальності та онтологічні підстави кіно в Ж. Дельоза досліджує С. Жигалкіна. Розглядаючи метафізичні та онтологічні аспекти дельозівського вчення, звертається до розгляду поняття «образ-рух» Д. Петренко. Можемо відмітити дослідження філософії кіно Ж. Дельоза М. Собуцьким. Особливої уваги заслуговує доробок О. Аронсона [1], передмовою якого і супроводжується російське видання «Кіно». Крім того, говорячи про розуміння кіно Ж.-Ф. Ліотаром, він згадує й про специфіку його розуміння у Ж. Дельоза. У Санкт-Петербурзькому державному університеті А. Радеєв, керівник проекту «Дивитися Дельоза», проводить серію семінарів з аналітики кіно, де, крім перегляду фільмів, які згадує Ж. Дельоз у «Кіно», пропонується читання та обговорення самої праці. У «The Routledge Companion to Philosophy and Film» в одному з розділів, що присвячений теоретикам кіно, розглядається й концепція Ж. Дельоза. *Метою* нашої статті є розкриття особливостей інтерпретації образу та руху у філософії кіно Ж. Дельоза.

У 80-роках ХХ ст. була опублікована одна з найвагоміших праць у галузі філософії кіно – двотомне видання «Кіно» Ж. Дельоза. «Кіно» пропонує зовсім інше розуміння відношення між філософією та мистецтвом. Це своєрідна відповідь на питання: «Що є фільм сам по собі?», «У чому його сутнісна відмінність від інших видів мистецтва?», «У чому суть зображення, що рухається?», «Що містить зображення, яке ми бачимо в кадрі?», «Чим є те, що ми бачимо на екрані? Ілюзія? Реальність?».

Ж. Дельоз стверджує, що головний принцип філософії полягає не в тому, щоб рефлексувати над даним. Філософія повинна створювати поняття, говорити про те, що має стати об'єктом дослідження, про те, що ще не стало та не існує. Вона не повинна бути «поняттям про щось». Саме це «творення понять» і було використане Ж. Дельозом для аналізу кіно. Нашим завданням є виявлення можливості застосувати усталену термінологію та категорії для аналізу того, що вже створене, фактичного матеріалу, у даному випадку кінематографічного.

Ж. Дельоз намагається видобути концепти, які пов'язані з кіно, але пропонують різні філософські шляхи розуміння та його переживання. Філософія та кіно вступають у такі особливі стосунки (зв'язки) перетворення та становлення, де філософія також буде схильна до змін.

Кіно в Ж. Дельоза – засіб мислення, але водночас воно може думати, демонструвати, приховувати, піддавати сумніву, сперечатися, але через свої кінематографічні терміни. Це можливо завдяки тому, що фільм – не вербальне середовище, воно – візуальне та темпоральне середовище. Крім того, фільм несе в собі особливу емоційну владу та вплив.

Великих кінорежисерів ми можемо порівнювати з мислителями. Основу їхнього мислення становлять образи. У Ж. Дельоза - це образ-рух та образ-час. Теорія образу А. Бергсона, які він запропонував у «Матерії та пам'яті», завдяки зверненню до кінематографу набуває нового життя. Ті образи, про які писав А. Бергсон (образи-афекти, образи-спогади, образи-дії), не просто можна виявити в кіно, а саме кіно виявилось тією технологією, яка актуалізує їхнє віртуальне існування. Кіно у Ж. Дельоза – засіб переосмислення філософської традиції через вказівку на ненадійність опозиції раціонального та чуттєвого. Образ знаходиться поза цією опозицією. Такі образи виявляються за межами уявлення, яке не може їх досягнути. Вони – щось якісно інше, що вимагає іншого типу мислення та сприйняття.

Звернення до тез про рух у А. Бергсона дає можливість закласти основу розуміння механізму кіно як «образу-руху». По-перше, рух не можна плутати з пройденим простором, бо пройдений простір належить до минулого, а рух – теперішнє, це акт проходження в цей момент. Пройдені простори належать гомогенному простору, рух, у свою чергу, різномірний. По-друге, ми не можемо відновити рух опосередковано через зафіксоване положення в просторі чи зафіксовану мить у часі, тобто через нерухомі «зрізи». Ми можемо спробувати здійснити це відновлення, проте як би ми не намагалися наблизитися до положення, сам рух все одно відбуватиметься між ними, досягнення його так і залишиться для нас недоступним. Як би ми не намагалися дробити час, рух все одно матиме свою якісну тривалість. Ми змушені будемо протиставити дві формули, що не зводяться одна до одної: «реальний рух → абстрактна тривалість» та «нерухомі зрізи + абстрактний час» [3, 40].

А. Бергсон говорить про рух як «кінематографічну ілюзію», бо кінематограф працює з миттєвими зрізами (образами) та рухом (безособовим, одноманітним, абстрактним, невидимим часом, що «знаходиться в глибині апарату» і з «допомогою якого» нам прокручують ряд образів) [3, 41]. Таким чином кінематограф нам показує фальшивий рух. Кіно – це демонстрація того, чого ми не можемо зафіксувати – справжнього руху.

Людське сприйняття, процес мислення та мова, вважає А. Бергсон, працюють за такою схемою: людина робить моментальні знімки швидкоплинної реальності та задовольняється нанизуванням їх на абстрактне, суцільне і невидиме становлення, що може забезпечити їй пізнавальний апарат.

Кінематограф дає усереднений образ, на який рух не накладається, він є для образу безпосередня даність. Кінематограф є проекцією та відтворенням безперервної та універсальної ілюзії. Природне сприйняття – та сама ілюзія, але вона виправляється до сприйняття через ті умови, які роблять сприйняття можливим для суб'єкта. А в кінематографі сприйняття виправляється синхронно з появою образу, глядач сприймає те, що показують безумовно.

Особливістю образу в кіно є його незакріпленість, невловимість для нашого сприйняття. Щоб його побачити, треба увійти в кінематографічний потік і так відчути його зміст.

Кіно не додає до образу рух, а подає безпосередньо образ-рух. «Зріз» вже містить рух. Тут не йдеться про механіку, а про присутність в зрізі руху. Спочатку кіно імітувало природне сприйняття, але згодом воно еволюціонувало завдяки виникненню монтажу, рухомої камери та втраті залежності зйомки від проекції. План перестав бути просторовою категорією. Він набуває характеристик часової категорії, тому зрізи стали рухливими, виник згаданий образ-рух.

Які умови має витримати кіно в технічному відношенні? По-перше, бути моментальним фото; по-друге, повинна забезпечуватися рівновіддаленість один від одного моментальних кадрів; по-третє, слід перенести цю рівновіддаленість на матеріальну основу (кіноплівку); по-четверте, необхідний механізм для прокрутки зображень. Кіно – система, що відтворює рух залежно від довільно вибраних моментів, тобто рівновіддалених митей, що підібрані так, щоб створити враження безперервності.

Саме кіно як «індустріальне мистецтво» має подвійний статус: кінематограф не був ні наукою, ні мистецтвом, проте саме кіно змінило статус руху.

У третій тезі про рух А. Бергсон говорить про те, що не лише мить – нерухомий зріз руху, але й рух – рухомий зріз тривалості [3, 48]. Рух – переміщення тіла в просторі, що зумовлює якісні зміни. А. Бергсон використовує аналогії для пояснення своєї тези:

«нерухомі зрізи – рух» (виражає ілюзію) та «рух як рухомий зріз – якісні зміни» (виражає реальність).

Звідси ми виходимо на три рівні: множин (чи закритих систем), які можна визначити за різними об'єктами чи частинами; руху, який переміщує та встановлюється між об'єктами множин та модифікує їхнє положення; тривалості, цілого, духовної реальності, що постійно змінюється [3, 51].

Рух, по-перше, відбувається між частинами чи об'єктами, по-друге, виражає тривалість, ціле. Об'єкти – нерухомі зрізи, але між ними все ж відбувається рух.

Існують не лише моментальні образи, тобто миттєві образи тривалості. Існують «образи-рухи», що є рухомими зрізами реальності та «образи-час», тобто образи-тривалість, образи-зміни, образи-відношення, і все це – за межами самого руху.

З чого ж складається кіно? Ж. Дельоз акцентує увагу на кадрі, плані, кадруванні та розкадровці. Кадрування для нього – зумовленість закритої чи відносно закритої системи, що включає в себе все, що присутнє в образі: декорації, персонажі, аксесуари.

Кадр – множина, що складається з великої кількості елементів, частин, які самі теж є частинами підмножини. Широкий екран та глибина кадру дає дві тенденції: насичення та розрідження. Завдяки цьому збільшується кількість незалежних даних (другорядні сцени потрапляють на перший план, а головні події можуть розгоратися і на задньому плані).

Філософія образу не лише в тому, щоб його побачити. Образ прочитується тією ж мірою, що і «дивиться» (переглядається). Кадр володіє опосередкованою функцією запису звукової та візуальної інформації [3, 54]. Якщо ми в образі нічого не бачимо, то це означає, що ми погано вміємо його читати та оцінювати на насиченість чи розрідженість. Кадр завжди був геометричним або фізичним, закритою системою щодо обраних координат чи змінних.

Важливим для кадру є кут кадрування, тобто точка зору на сукупність частин: зверху, знизу, наїзд камери та ін. Будь-яке кадрування передбачає водночас і закадрові явища. Закадровий простір має два аспекти: відносний (закрита система відсилає нас у простір до множини, яку не видно і яка, у свою чергу, може бути побаченою навіть якщо поглине нову невидиму множину) та абсолютний – закрита система відкривається тривалості, що властива цілому всесвіту, який не є множиною та не відноситься до порядку видимого. Розкадровка – зумовленість плану, а план – умова руху, що відбувається в закритій системі між елементами чи частинами множинності [3, 61].

План і є образ-рух, він є рухомим зрізом певної тривалості [3, 65]. Кінематографічна камера творить образ-рух, тобто чистий рух, відокремлений від тіл та власних причин. «І це не абстрагування, а звільнення» [3, 66].

Образ-рух, таким чином, твориться за допомогою камери та монтажу. «Монтаж і є та операція, що спрямована на образи-рухи з метою вивільнення із них цілого, ідеї, образу часу» [3, 74].

В історії кінематографу Ж. Дельоз виділяє чотири тенденції в галузі монтажу: органічну тенденцію американської школи, діалектичну радянської школи, якісну довоєнної французької школи та інтенсивну тенденцію школи німецького експресіонізму.

Специфіка американського монтажу (зокрема у Д. Гріффіта) полягає у використанні трьох його форм (або чергування ритмів): по-перше, чергування диференційованих частин, оскільки композиція образів-рухів постає як організм, органічна єдність. Ця єдність – єдність різноманітного, різнорідного, єдність диференційованих частин, які використовуються в бінарних відношеннях [3, 75] та утворюють «паралельний монтаж, що чергується» в певному ритмі; по-друге, чергування співвідносних розмірів (через використання «крупного» плану); по-третє, чергування дійств, що сходяться (два дійства, перехід із одного на інше). «Американський монтаж є органіко-активним» [3, 76]. З такої концепції монтажу випливає «розповідність» фільму. Всі частини та множина (єдність) мусять взаємно співвідноситися, щоб одні частини реагували на інші (вони можуть конфліктувати між собою та єдністю, чи, навпаки, відновлювати її). Таким чином ми матимемо справу з конвергентним монтажем, коли чергуються моменти двох дій, які згодом поєднуються.

С. Ейзенштейн дорікає Д. Гріффіту за позбавлення «організму» можливості росту та розвитку та пропонує свою модель – органічної спіралі, що складається з двох нерівних і протилежних частин (різних за кількісними, якісними показниками, динамікою та

інтенсивністю). Спіраль рухається та росте через опозиції, виражаючи рух Єдиного, яке, роздвоюючись, породжує нову єдність. Проте існує не лише органічна єдність протилежностей, а й, по-перше, «патетичний» перехід однієї в іншу, по-друге, виникнення в процесі цього переходу нової якості. Змінюється не тільки образ, а й його форма.

Радянська школа кінематографу застосовує інший варіант монтажу – монтаж якісних стрибків, який пропонує ряд нових прийомів: особливу концепцію крупного плану, прискореного монтажу, вертикального, інтелектуального монтажу, монтажу атракціонів та ін. Час виникає із органічної композиції образів-рухів, проте важливим стає інтервал та ціле, що набувають нового смислу. Інтервал (мінливе, змінне теперішнє) стає якісним стрибком, миттю. Ціле (безмірність) вже є не просто тотальністю сукупності, що об'єднує самостійні частини, які при тому ще й існують кожна одна для одної, а саме ціле завжди може стати більшим за певних умов. Ціле тут стає, згідно з Ж. Дельозом, конкретною тотальністю, частини якої породжують одна одну в їх множині, а множина – відтворює себе в частинах. Такий причинно-наслідковий зв'язок має певну внутрішню доцільність. Діалектика в радянському кінематографі визначала і теорію монтажу, і практику.

У контексті аналізу радянського кінематографа Ж. Дельоз згадує й нашого співвітчизника – О. Довженка. Він указує на те, що діалектична концепція кінематографа в останнього відрізняється від концепції С. Ейзенштейна: зокрема, дотриманням в кіно тріадичності «частина-множина-ціле», де множина та частини занурюються в ціле, яке надає їм глибини та тривалості (протяжності). Така діалектика – джерело «фантастичного та феєричного» [3, 84]. Ж. Дельоз згадує фільми «Арсенал», «Аероград», «Звенигору», «Землю».

Передвоєнний французький кінематограф Ж. Дельоз означив «картезіанським», бо режисери цікавилися, перш за все, кількістю руху [3, 87], руйнуючи органічну композицію та обираючи механічну концепцію образів-рухів. Французи (Р. Клер, Ф. Леже) використовують «машину», що дає можливість збільшувати кількість образів-рухів. Перший тип машини – аналогія «автомату, простої машини чи годинникового механізму, геометрична конфігурація деталей, що поєднуються між собою, накладаються одна на одну чи перетворюють рух в гомогенному просторі згідно з відношеннями, які між ними виникають» [3, 88]. В такій гомогенності поєднуються речі та живі істоти, одушевлене та бездушне, здійснюється механічний рух як закон максимуму для сукупності образів. Інший тип машини – парова машина, «машина, що споживає паливо, потужна енергетична машина, що виробляє рух, виходячи із чогось іншого, така, що постійно стверджує гетерогенність, з якою вона поєднує члени опозицій (механічне та живе, внутрішнє і зовнішнє, механіку та силу) у процесі внутрішнього резонансу чи спілкування, що зростає» [3, 89].

Відмінність радянського та французького кінематографа в тому, що для перших машина та людина були активною діалектичною єдністю, у якій долалася суперечність між механічною працею та людиною, що працює. Французи ж створили кінетичну єдність кількості руху в машині та спрямованості руху в душі, «стверджуючи цю єдність як Пристрасть, що зникне лише разом зі смертю» [3, 90]. У французькому кінематографі навіть світло, чергування світла та тіні використовуються заради руху.

Не менш важливою за кількість руху є його ритмічна єдність, що обрана в якості інтервалу факторів, які змінюються. Це так звані метричні відношення між факторами та єдністю. Теперішній момент можна варіювати: залежно від подовження чи скорочення інтервалу між рухами можна навіть при повільному русі досягати максимуму можливого руху. Можна застосовувати інтенсивність руху. Тоді рух камери вводить кілька образів у межах одного та сприяє тому, що один образ може виражати ціле.

Тут спостерігається своєрідний дуалізм: відносний рух належить матерії та описує множини, які можна поєднати через уяву, абсолютний же рух виражає психічний характер цілого, що змінюється. Сповільнення чи прискорення відносного руху, відносність одиниць виміру та розміри декору в кадрі мають важливе значення, проте вони не так забезпечують перехід від одного аспекту руху до іншого, як його супроводжують та зумовлюють. Нарікання на те, що французька школа не надавала значення суб'єктивному образу може бути спростоване тим, що вона акцентує на двох умовах: по-перше, примноженні відносного максимуму можливої кількості руху,

поєднуючи рух тіла, що бачить із рухом тіл, які бачимо; по-друге, вона формує абсолютний максимум кількості руху щодо самостійної Душі, «яка «охоплює» тіла та їм «передає» [3, 95]. Таку концепцію монтажу Ж. Дельоз називає математично-духовною, екстенсивно-психічною, кількісно-поетичною.

Німецьку експресіоністську школу (Ф. Ланг, Г. Пабст, О. Ріпперт) характеризує, на відміну від французької, позиція не збільшувати кількість руху, а «Більше світла!». Рух прислуговує світлу, підкреслює його. Світло залишається рухом, причому потужним за інтенсивністю. Образ-рух та образ як світло – прояви одного явища [3, 97]. Важливого значення набуває гра світла та тіней, можливо навіть не гра, а боротьба. Сила світла протистоїть темряві, але водночас саме без неї світло не змогло б проявитися. Тут не має місця ні для діалектики, ні для дуалізму. Це неможливість проявлятися одне без одного. Світло згортається до темряви, як його заперечення. Миттєвість виступає як щось таке, що «схоплює» міру освітлення чи її чисельне вираження щодо темряви. Світло «падає» до темряви. Кінематографічне світло «падає» ідеально, на відміну від реального «падіння» денного світла. Світло є мірою освітлення (біле), нульовою точкою є чорне [3, 98]. Вони входять у взаємовідносини, контрастують або змішуються (світло-тінь-темрява).

Неорганічне життя речей, страшне життя, якому не відомі мудрість та межі організму – один із принципів експресіонізму. Органічному протистоїть не механічне, а вітальне, тваринне як зародки передорганічного. У німецькому кінематографі культивується «готична» геометрія, яка вибудовує простір та використовує не метризацію, як у французькому, а нагромадження та протяжність. Лінії примирення Природи з Духом, який відчужується від Природи та знову підкорює себе в собі самому. Експресіонізм намагається досягнути ціле духовного Всесвіту, який породжує власні абстрактні форми, свої істоти зі світла, що для емпіричного погляду здаються хибними. У житті людини та Природи буде тільки хаос, якщо ми не ввійдемо в духовний всесвіт, в існуванні якого, правда, сумніваються і самі експресіоністи. Експресіонізм показує жах перед неорганічним життям.

Отже, філософію кіно Ж. Дельоза можна розглядати як продовження кіно, його концептуалізацію, «анатомію» через базові поняття «рух», «простір», «образ». Своєрідність такого бачення кіно ставить знову перед нами завдання з'ясувати, а в чому ж суть філософії, та віддаляє від прагматичності в сучасному ставленні до неї. У подальших дослідженнях ми зупинимося на особливостях тлумачення різновидів «образу-руху».

Література:

1. Аронсон О. Язык времени / Олег Аронсон // Делез Ж. Кино – М. : «Ад Маргинем», 2004. – С. 11-36.
2. Батаєва К. Иконография і/чи постсеміотика / К. Батаєва // Філософські обрії : науково-теоретичний журнал. – Полтава, 2012. – Вип. 27 – С. 154-162.
3. Делез Ж. Кино / Жиль Делез – М. : «Ад Маргинем», 2004. – 622 с.
4. Сычева Т. А. Кинематограф XX века в киноэстетике Жюлья Делёза / Т. А. Сычева // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М. : ИФ РАН, 2008. – Вып. 3 – С. 233-246.

Рассмотрено предпосылки понимания кино в концепции Ж. Делеза. Проанализировано связи между тезисами о движении и интерпретациями образа в А. Бергсона и трактовкой природы кино. Эxpлицитировано образ-движение через понятия «кадр», «план», «монтаж».

Ключевые слова: кино, философия, движение, пространство, длительность, восприятие, «образ-движение», «образ-время», монтаж, кадр, план.

The understanding preconditions of the cinema in the conception of G. Deleuze have considered. Connections between theses on movement and interpretations of image by H. Bergson have analyzed, and the view of cinema's nature too. The movement-image has explicated through the concepts «frame», «shot», «montage».

Key words: cinema, philosophy, movement, space, duration, perception, «movement-image», «time-image», montage, frame, shot.