

## **Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

### **Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS**

УДК 008:791.43:1(092)

**КІНЕМАТОГРАФ ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ПРОСТІР : АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА  
В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ**

**Світлана ХОЛОДИНСЬКА** – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри гуманітарних дисципліни, професор, Державний вищий навчальний заклад «Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро  
<https://orcid.org/0000-0002-6746-135X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1169>  
[svetlanah01091970@gmail.com](mailto:svetlanah01091970@gmail.com)

#### **Цитування:**

Холодинська С. Кінематограф як філософський простір : авторська модель Жіля Дельоза в українському культурному дискурсі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 397–405. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1169>

Акцентовано, що матеріал статті базується на монографії Ж. Дельоза «Кіно» (1985 р.), що складається з двох книг і пропонує читачу подивитися на кінематограф із позиції такої гуманітарної науки як філософія, сфокусувавши – при цьому – увагу на теоретичних узагальненнях Анрі Бергсона. Оскільки вплив бергсонівських ідей розглядався на теренах французького кінознавства неодноразово, Ж. Дельоз концептуалізує історію та теорію кінематографу завдяки аргументації «чотирьох коментарів до Бергсона», що, вочевидь, є чинником наукової новизни. Зазначено, що, обмежившись оперттям на інтуїтивізм А. Бергсона та дотичні питання, що виступають похідними в процесі розкриття потенціалу інтуїції, Ж. Дельоз досягнув цілісності власної концепції, яка не роздібноюється ані на численні прізвища філософів, ані на випадкові суміжні ідеї. Концентруючись на різних роботах А. Бергсона, які сукупно сформували засади його філософських поглядів, Ж. Дельоз виявляє творчий доробок тих режисерів, фільми котрих ще не розглядалися в просторі саме інтуїтивізму А. Бергсона. Підкреслено, що серед причин, що обумовили доволі широку інтерпретаційну присутність монографії «Кіно» в українському культурологічному дискурсі, слід назвати прискіпливість, з якою Ж. Дельоз реконструює історію кіно та ту його зацікавленість, проявлену теоретиком стосовно і систематизації, і подальшої розробки понятійно-категоріального апарату, що виступає підґрунтям теорії кіно.

*Ключові слова:* авторська модель, «індекс режисерів», кінематограф, «коментарі до Бергсона», пам'ять, рух, час і його типи, «нехронологічний час», типологія образів.

*Постановка проблеми та актуальність дослідження.* Обираючи монографію «Кіно», авторство якої належить непересічному філософу, одному з ідеологів постмодернізму Жілю Дельозу (1925–1995 рр.), предметом теоретичного аналізу, слід враховувати, що саме на французьких теренах виникла і фотографія (1839 р.), і кінематограф (1895 р.). Французом був і Анрі Бергсон (1859–1941 рр.), видатний філософ, система поглядів якого вважається потужним досягненням європейського інтелектуалізму минулого століття. Доцільно наголосити, що небайдужість Ж. Дельоза до теоретичної спадщини А. Бергсона не мала ситуативного характеру, а відбивала сталий інтерес. Підтвердженням цієї тези є його дослідження «Бергсонізм» (1966 р.).

Самобутність постаті А. Бергсона серед інших тогочасних французьких філософів визначається не лише аргументацією інтуїтивізму, а й наголосом на естетико-художньому потенціалі таких психолого-моральнісних чинників, стимульованих людською психікою, як пам'ять, спогади, фактор «минуле», трансформації часу (зворотній – незворотній). Така спрямованість його філософських роздумів виявилася близькою М. Прусту, Н. Саррот, Ж. Копо, А. Роб-Грійє, М. Бютору, К. Саурі та помітно відбилася в процесі становлення та розвитку літературно-мистецьких експериментів футуризму та сюрреалізму.

Важливість звернення до аналізу монографії «Кіно» актуалізує і той факт, що в середині 80-х років ХХ століття Ж. Дельоз вже був визнаним теоретиком постмодернізму і входив до тієї когорти науковців – Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, М.-П. Фуко – теоретичні розвідки котрих забезпечили офіційне прийняття в 1974 році постмодернізм у двох вимірах, а саме: як нову манеру філософування, так і підґрунтя нового літературно-мистецького руху.

*Аналіз досліджень та публікацій.* На нашу думку, джерелознавчу базу цієї статті слід розподілити на «прямі» та «опосередковані» публікації. До «прямих», передусім, відносимо дві монографії Т. Кохана: «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017 р.) та «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021 р.). У цих дослідженнях Т. Кохан використовує позицію Ж. Дельоза, розглядаючи процес формування традицій осмислення європейської теорії кіно й аргументації значущості «персоналізації» як чинника культурологічного аналізу.

«Прямими» є і проблемні статті О. Мусієнко та М. Собуцького, в яких аналізуються «за» і «проти» авторської моделі історії та теорії кіномистецтва, представленої на сторінках монографії «Кіно». Окрім цього, вкрай важливою є спроба М. Собуцького підкреслити здатність кінематографа долучитися до нової манери філософування, яку активно популяризував постмодернізм.

Оскільки Ж. Дельоз аргументує «чотири коментаря до Бергсона», то помітної теоретичної ваги має стаття О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020 р.), де, оцінюючи спадщину А. Бергсона в перспективі часу, зроблені важливі наголоси щодо «присутності» бергсонівського світорозуміння у найновіших «мистецько-видовишних формах».

До «опосередкованих» джерел відносимо дослідження та публікації, що торкаються широкого кола питань як постмодернізму (Л. Бабушка, Т. Гуменюк, В. Личковах, О. Соболь, Н. Хамітов, А. Чаус, Г. Чміль), так і пост+постмодернізму (Ю. Сабадаш). Доцільним вважаємо й урахування в процесі осмислення матеріалу статті позиції І. Зубавіної щодо впливу сюрреалізму на українській кінематограф, оскільки означений літературно-мистецький напрям дотичний до «бергсонізму».

Хав'єр Руїс Москардо в своїй статті «Скульптор часу: деякі ключі до «кінематографічної філософії» Жіля Дельоза» (2018 р.) аналізує кінематографічну філософію Ж. Дельоза з точки зору онтології часу та руху.

*Мета статті:* наголосити на наріжних позиціях авторської моделі історії та теорії кіно, аргументованої Ж. Дельозом у монографії «Кіно»: виокремити концептуальні ідеї, окресливши їх сприймання та оцінку в просторі українського культурологічного дискурсу.

*Методологія дослідження.* Матеріал статті базується на філософсько-аналітичній методології, що поєднує концептуальний аналіз і герменевтичне прочитання текстів Ж. Дельоза та А. Бергсона, а також використання елементів історико-теоретичного, культурологічного, компаративного та інтерпретаційного підходів у дослідженні кінематографа як філософського простору.

*Наукова новизна.* Здійснено концептуальну систематизацію делезіанської теорії кінематографа крізь призму інтуїтивізму А. Бергсона, зосереджену на аргументації «чотирьох коментарів до Бергсона», що дало змогу по-новому осмислити історію та теорію кіно, а також розширити український культурологічний дискурс за рахунок введення цілісної авторської моделі аналізу образів руху, часу та пам'яті.

*Виклад основного матеріалу.* Розпочинаючи аналіз питань, що будуть підняті в цій статті, слід зауважити, що теоретична спадщина Ж. Дельоза складається як із низки одноосібних монографій, так і з тих, що написані у співавторстві з Феліксом Гваттарі (1930–1992 рр.) – французьким психоаналітиком, філософом, політичним активістом ліво-радикального спрямування. Завдяки творчій співдружності «Дельоз-Гваттарі» здійснювалось дослідження «Анти-Едип. Капіталізм та шизофренія» (1972 р.), яке свого часу мало широкий розголос. Теоретична співпраця двох прихильників постмодернізму збагатила його понятійно-категоріальний апарат, увівши до теоретичного ужитку низку нових понять, зокрема, різом (корневище), шизоаналіз, тіло без органів. Слід підкреслити, що, по-перше, стосовно «тіла без органів» окремі дослідники постмодернізму вживають означення «формально-логічна конструкція» або «формально-логічна структура», оскільки сполучення слів не типове для теоретичного дискурсу, а по-друге, дискусії щодо правомочності цього витвору відомого французького театрознавця, поета, актора Антонена Арто (1896–1948 рр.) – саме він є автором цієї конструкції – ведуться від 30–40-х років минулого століття до сьогодні.

Грунтовне двотомне дослідження «Кіно» є представленням теоретичних інтересів і професійних можливостей самого Ж. Дельоза, котрий продемонстрував власний дослідницький потенціал у просторі не лише європейського, а й світового кінематографа. Водночас, монографія «Кіно» демонструє і наслідки того досвіду, які були напрацьовані ним у співпраці з Гваттарі, а саме: вміння професійно здійснювати таку трансформацію: «слово – термін – поняття – категорія». Таке вміння є обов'язковою ознакою професійного філософа, і Ж. Дельоз виправдовує професію «філософ» в її класичній, а не постмодерністській інтерпретації.

Окрім цього, не будучи ні істориком, ані теоретиком кіно, він доволі вправно «рухається» історико-культурними етапами «сьогомо мистецтва». Хоча ці «історико-культурні етапи» обмежені 9

десятиліттями – Ж. Дельоз оприлюднив монографію «Кіно» у 1985 році, – проте автор означеного дослідження знає їх (етапи – С. Х.) досконально та професійно ними оперує. У контексті означеного, особливо вражає «індекс режисерів», адже в тексті задіяні прізвища і – нехай подекуди стислі – творчі обриси 159 режисерів світу. На нашу думку, перш, аніж оцінювати авторські ідеї Ж. Дельоза, треба чітко уявляти структуру монографії «Кіно», яка, за дефініцією автора, складається з двох книг: «Кіно – 1. Образ – рух» та «Кіно – 2. Образ – час». Подібна побудова дослідження призводить до певного парадоксу, адже кожний з тих фахівців, хто намагається її аналізувати, виокремлює свій аспект, вважаючи його найголовнішим.

Серед тих наукових розвідок, спираючись на які, маємо підстави окреслити простір «українського культурологічного дискурсу», – в межах цієї статті – виокремимо позиції Т. Кохана, О. Мусієнко та М. Собуцького. Так, Т. Кохан у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» наголошує на необхідності звернути увагу «...на інтерес до досвіду «нової хвилі»», оскільки «Дельоз не тільки визнає теоретико-практичне значення надбань молодих французьких кіномитців кінця 50-х – початку 60-х років, але й обґрунтовує тезу щодо доцільності аналізу творчості Ж.-Л. Годара в контексті художньої платформи конструктивізму» [1; 250].

Обрання Т. Коханом «нової хвилі» у французькому кінематографі первісним поштовхом задля представлення концепції Ж. Дельоза можна зрозуміти, оскільки саме Ж.-Л. Годару приділено найбільший обсяг матеріалу серед інших 159 режисерів у тексті «Кіно». Однак, на наше глибоке переконання, Т. Кохан міг керуватися й іншою причиною, а саме: постулювання Ж. Дельозом значення «художньої платформи конструктивізму» в творчості Жака-Люка Годара (1930–2022 рр.) – режисера, сценариста, актора, кінокритика та провідного ідеолога «нової хвилі».

Слід враховувати, що стрічка «На останньому подиху» (1960 р.), в якій видатний французький актор Жан-Поль Бельмондо (1933–2021 рр.) зіграв одну з кращих своїх ролей, стала своєрідним маніфестом «нової хвилі». Саме в цьому фільмі відбулося апробування нових тематичних – герой-бунтар, що шукає іншу модель життя, в якій містився б бодай якийсь позитивний сенс, – та естетико-художніх можливостей кіномови – нетрадиційні ракурси зйомок, рухома камера, що активно «втручається» в сюжет конкретного епізоду, як правило, «затримуючись» на крупному плані конкретного персонажу, різноманітні експерименти з монтажем [2].

Формально-логічна конструкція «художня платформа конструктивізму» вжита Ж. Дельозом у процесі оцінки творчості Ж.-Л. Годара, є відгомінном постмодерністських уподобань автора монографії «Кіно», адже рух понять «конструктивізм – конструкція – деконструкція», запропонований Ж. Дерріда, належить до відкриттів постмодерністської манери філософування. Нормативи статті не дозволяють розгорнути аргументи, завдяки яким окреслення Т. Коханом «нової хвилі» як «первісного поштовху» щодо розкриття сутності концепції Ж. Дельоза, доцільно оцінити як правомочне.

Однак, відомий український кінознавець О. Мусієнко запропонувала інший шлях, а саме: зосередила увагу на проблемі образу, що інтерпретується Ж. Дельозом за допомогою традиційних понять класичної філософії «рух» і «час». Доволі чітко визначивши на початку статті власне розуміння характерних рис постмодернізму – «Філософський «ландшафт» доби постмодернізму характеризується різноплановістю та різнобарв'ям дискурсів. Це насамперед «децентралізація» наукового пошуку, всеосяжний плюралізм, який проявляється у відмові від традиційного європоцентризму, від ієрархічності...» [3; 62] – О. Мусієнко опрацьовує дельозівське трактування «образу – руху» та «образу – часу». Водночас, на цьому слід наголосити, авторка, подекуди, фіксує позицію Ж. Дельоза щодо неоднозначного розуміння «образу» в національних кінематографіях: «Французька школа і німецький експресіонізм відкрили суб'єктивний образ і в той же час вони донесли його до самих меж всесвіту» [4; 131]. Хоча думка Ж. Дельоза висловлена не за вимогами «строкої науки», а, скоріше, метафорично, вона для О. Мусієнко слугує приводом представити деякі важливі зрізи з історії європейського кінематографу.

Третій варіант щодо «первісного поштовху», завдяки якому доцільно представляти монографію «Кіно», запропонував М. Собуцький, назвавши свою наукову розвідку таким чином: «Кіно як спосіб філософування» (2005 р.). Термін «філософування», як відомо, вживається стосовно філософського знання на теренах постмодернізму, підкреслюючи специфічну манеру використання потенціалу філософії. Відтак, позицію М. Собуцького доречно розглядати в якості своєрідного «пластичного мосту» між традиційним і постмодерністським опертям – у даному випадку – не стільки на теорію, скільки на історію кіно.

Підтвердженням нашої тези є роздуми М. Собуцького щодо «платформи конструктивізму», яка виразно проглядається в творчості Ж.-Л. Годара. Автор статті «Кіно як спосіб філософування»

підкреслює: «Що ж до специфіки конструктивізму, то Ж. Дельоз помічає та визначає її тільки тоді, коли має справу з «образом – часом», відокремленим від руху» [5; 10]. Деталізуючи власну позицію, М. Собуцький наголошує: «Конструктивістом для нього (Ж. Дельоза – С. Х.) є головне Ж.-Л. Годар, що в нього враховується перш за все «щілина» між двома образами: прогалина, яка сприяє тому, щоб кожен образ прикріплювався до порожнечі й у неї падав» [5; 10].

Застосовуючи хронологічний підхід, підкреслимо, що монографія Т. Кохана вийшла друком після статті М. Собуцького. Це привело до того, що він поставив питання про необхідність творчих дискусій, оскільки позиція Ж. Дельоза не може бути прийнята беззастережно ані кінознавцями, ані культурологами. На думку Т. Кохана, слід визнати «...доцільність використання теоретичних дискусій як одного із засобів подальшого кінознавства. Адже її (дискусії – С. Х.) об'єктом може бути як широке коло загальних проблем (конструктивізм у кіно, кінообраз, кінематографічні модифікації феноменів часу та простору), так і такі, що дотичні до «нової хвилі» (творчість Ж.-Л. Годара, специфіка його «методу» та «авторський» характер засобів кіномови) [1; 259].

Віддаючи належне науковцям, котрі працюють над виявленням потенціалу авторської моделі історії та теорії кіно Ж. Дельоза, аргументуємо власну позицію, серцевиною якої є «коментарі до Бергсона» – ті засадничі принципи, які вже майже сорок років забезпечують монографії «Кіно» значний дослідницький успіх на європейських теренах. Наше переконання щодо необхідності саме «коментарі до Бергсону» розглядати як символічну «нитку Аріадни» аби безпомилково «подорожувати» 620-сторінковим дослідженням Ж. Дельоза, підтримують висновки зі статті О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів»: «...особливе навантаження в загальній системі поглядів А. Бергсона несе «інтуїтивізм», який в європейському культурному просторі був високо оцінений як філософською спільнотою, так і діячами мистецтва...такі чинники «інтуїтивізму», як інтелект, інстинкт, інтуїція, час, пам'ять, до сьогодні залишаються актуалізованими в дослідницькому полі» [6; 35]. На жаль, нормативі статті не дозволяють розгорнути сучасне дослідницьке поле, яке виразно підтверджує позицію О. Оніщенко.

*Перший коментар до Бергсону.* Доцільно підкреслити, що вже в розгорнутому «Змісті» монографії Ж. Дельоз надає три тези, які пояснюють «рух» як доволі специфічний феномен: 1. Рух і мить. 2. Привілейовані моменти та «які – завгодно – моменти» (запис Ж. Дельоза – С. Х.). 3. Рух і зміни. – Ціле, Відкрите або тривалість. – Три рівні: численність і його частини; рух; ціле і його зміни. Означене структурування «першого коментаря» трансформується Ж. Дельозом у простір кіно з акцентуванням таких – суто кінематографічних проявів – як «кадр», «план», «кадрування» та «розкадровка».

Розробляючи «перший коментар до Бергсона», Ж. Дельоз фокусує увагу на «монтажі», виокремлюючи конкретні традиції національних шкіл щодо шляхів виявлення його потенціалу. Так, в його оцінці американська школа, що асоціюється з постаттю Девіда Гриффіта (1875–1948 рр.) – режисера таких славетних стрічок, як «Народження нації» (1914 р.), «Нетерпимість» (1916 р.), «Авраам Лінкольн» (1930 р.) – віддає перевагу «органічній композиції, а передвоєнна французька – «сповідує» кількісну композицію, оскільки для діячів кінематографу Франції вкрай важливими виступають «обидва аспекти руху: відносний та абсолютний».

Пояснюючи власний інтерес до «руху» та «монтажу», Ж. Дельоз використовує «Творчу еволюцію» (1907 р.) – роботу А. Бергсона, що високо цінується в професійному середовищі як приклад концентрованого викладу засад авторської філософської системи.

Відштовхуючись від переконання А. Бергсона, що «рух не можна ототожнювати з подоланим простором», Ж. Дельоз зосереджується на доволі відомому твердженні класика французької філософії, котрий «висунув горезвісне формулювання: рух є кінематографічною ілюзією» [44; 40]. Вживши означення «горезвісна», Ж. Дельоз, на перший погляд, неначебно сформулював власне ставлення до бергсонівського визначення, яке, будучи вирваним із контексту, дійсно сприймається як парадокс. Однак, Ж. Дельоз мав на увазі дещо інше, а саме: складність «прочитання» окремих філософських ідей Бергсона, що передбачають уважне сприймання та врахування підтексту.

На нашу думку, Ж. Дельоз продемонстрував помилки тих, хто сприйняв висловлення філософа занадто безпосередньо. А. Бергсон мав на увазі специфіку роботи кінематографу з двома групами даних, які доповнюють одна одну: з миттєвими зрізами, що називають образами, і з рухом, або безособовим, єдино образним, абстрактним, невидимим або непомітним часом, який перебуває в глибині апарату і за допомогою якого нам прокручують плетеницю образів» [4; 40–41]. Ж. Дельоз, по суті, захоплюється позицією А. Бергсона, котрий трансформував у «кінематографічну ілюзію» руху лише те, що було відомо ще мислителю давнини (парадокси Зенона) [4; 41].

Бергсонівська інтерпретація «руху», яку Ж. Дельоз сприймає емоційно-піднесено, стимулює його

«подальше занурення» в роботи філософа, що призводить до реконструкції низки ідей з «Матерії і пам'яті» (1896 р.), в якій створене досить продуктивне «перехрестя»: «філософія – психологія – естетика». Ж. Дельоз вважає, що саме на сторінках цього дослідження відбулося «відкриття «образу – руху», який сприймається поза меж природної перцепції. Це виявилось чудовою знахідкою першої глави «Матерії і пам'яті» [4; 42]. Оцінка Ж. Дельоза, по суті, включає прізвище А. Бергсона до переліку імен тих, хто аргументував зображально-виражальні засоби кінематографа на етапі становлення «сьомого мистецтва».

Принагідно зауважимо, що «Глосарій», який додається до першого тому монографії «Кіно», містить 11 позицій і відкривається визначенням «образу-руху» – «ацентрирована множинність перемінних елементів, які діють один на одного та взаємодіють між собою» [4; 616].

*Другий коментар до Бергсону.* Шукаючи аргументи задля введення в теоретичний ужиток «другого коментаря до Бергсону», Ж. Дельоз, передусім, опрацьовує три різновиди «образу-руху»:

1. Тотожність образу і руху. – образ-рух і образ – світло. Цей – перший – різновид в авторській концепції Ж. Дельоза пов'язується з кризовим станом психологічної науки, яка на певному етапі свого розвитку вже не мала права «вміщувати образи в свідомість, а рух у простір». «До цього часу, – дещо скептично зазначає Ж. Дельоз, – у свідомості тільки і розташовували що образи, якісні і непротягнуті, а в просторі лише рух – простягнутий і якісний» [4; 106]. Однак, колись треба було подолати таку роз'єднаність і перед наукою постало запитання: «Як перейти від одного порядку до другого?. Зробивши строкатий екскурс у простір пошуків відповіді на висунуте запитання з боку відомих філософів – Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр – автором монографії «Кіно» приймається бергсонівська позиція: «...Бергсон вважав необхідним показати як у випадково взятих точках можуть формуватися центри, які нав'язують миттєві й нерухомі знімки. А отже, мова йшла про те, аби «вивести» свідому перцепцію, природню або кінематографічну» [4; 109]. Оскільки Ж. Дельоз постійно «працює» з терміном «перцепція» слід пояснити, що він інтерпретує його, так би мовити, традиційним чином, а саме: «Перцепція – це безпосереднє відображення предметів і явищ реального світу органами чуттів конкретної людини, підкреслюючи при цьому психологічні витoki даного терміну [7].

2. Ще однією якісною ознакою «образу – руху» є його спрямування до «образу-перцепції», «образу-дії», «образу-емоції». Намагаючись донести до читача своєї монографії необхідність такої деталізації образу та підкреслити специфіку кожної з цих деталізованих форм, Ж. Дельоз, по-перше, персоналізує матеріал за рахунок фіксації творчості конкретних режисерів – П. Пазоліні, Е. Ромер, Ж. Віго, Ж. Гремійон, а по-друге, виокремлює найспецифічніші ознаки кіномови в окремих типах образів. Так, у процесі аналізу образу-переживання акцентується значення «крупного плану». Практика акцентів у процесі обґрунтування нового підходу до історії кіно, яку в дослідницькій роботі активно використовує Ж. Дельоз, поділяє і О. Мусієнко. Вона ж підтримує вагомість уваги саме до «крупного плану» серед інших чинників кіно мови: «Сам крупний план обличчя може мати «інтенсивний» характер, виявляти бажання, рухомість. Або бути суто рефлексивним, виявляючи певну чисту якість (нерухомість, почуття)» [3; 65].

Підтримуючи шукання Ж. Дельоза на теренах модифікацій «образу-руху», О. Мусієнко має рацію, коли підкреслює, що в кожного режисера є право «вибирати для себе певну домінанту – обличчя мисляче, або обличчя напружене, не втрачаючи при цьому можливості переходу до іншого полюсу» [3; 65]. Водночас, О. Мусієнко підтримує, запропоновану Ж. Дельозом, персоналізацію німецьких режисерів – експресіоністів, експерименти котрих із потенціалом крупного плану отримали високу оцінку як кінознавців, так і істориків кіно. Йдеться про Ф. Ланга та Дж. фон Штернберга, крупні плани у фільмах котрих порівнювали з «ліричною абстракцією», а кінокритики захоплювалися «взаємодією світла з непрозорістю, з темрявою». На думку Ж. Дельоза, «...суміш світла і темряви – щось подібне до сили, що сприяє падінню людей у чорну діру або вознесінню їх до світла» [4; 149]. Принагідно підкреслимо, що Ж. Дельоз посилається на наукову розвідку Дж. фон Штернберга, оприлюднену в «Cahiers du Cinema» (no. 63, octobre 1956) під гетевським гаслом «Більше світла!» (Plus de lumiere!) [4; 152].

*Третій коментар до Бергсону.* Процес розгляду «третього коментаря до Бергсону» Ж. Дельоз розпочинає з характеристики тези французького філософа щодо двох видів «впізнання». Ж. Дельоз, коментуючи позицію А. Бергсона, зазначає таке: «Звичайне або автоматичне впізнання (корова впізнає певний вид трави, я впізнаю свого друга П'єра...) працює за допомогою продовження: перцепція продовжується у звичних рухах, рух подовжує перцепцію, добуваючи з неї корисні результати» [4; 339].

Ж. Дельоз, продовжуючи деталізувати роздуми А. Бергсона, підкреслює, що завдяки руху відбувається «сенсомоторне впізнання: формуються і накопичуються моторні механізми, які вже пробуджуються самим видом предмета» [4; 339]. Протягом аналізу «третього коментаря до Бергсону», Ж. Дельозом застосовується той же дослідницький прийом, а саме: він, передусім, віддає належне А. Бергсону, котрий на сторінках «Матерії і пам'яті» не тільки «створив психологію впізнання, але й запропонував логіку дескрипцій...».

На наступному етапі Ж. Дельоз трансформує бергсонівські теоретичні новації в простір кінематографу, персоналізуючи тих діячів кіно, стрічки яких – тією чи іншою мірою – суголосні з настановами видатного філософа. У «третьому коментарі до Бергсону» в поле зору Ж. Дельоза потрапляють як Роберто Росселліні (1906–1977 рр.) – класик італійського кіно, один із ідеологів «неореалізму», автор фільму «Рим – відкрите місто» (1945 р.), так і Алан Роб-Грійє (1922–2008 рр.) – письменник, сценарист і кінорежисер, котрий зняв майже 10 фільмів.

На нашу думку, закономірний інтерес Ж. Дельоза до постаті А. Роб-Грійє викликаний його приналежністю до руху «новий роман» і сформованим ним поняттям «речовизм», що означало специфічну форму документальної обробки речей, які з'являлися у фільмах Роб-Грійє (режисера), але були «трансформовані» з романів Роб-Грійє (письменника). Проблема синтезу мистецтва не була байдужа Ж. Дельозу, а приклад роботи одного митця в двох видах мистецтва, вочевидь, відкривав певні дослідницькі перспективи.

Початкові підходи, з яких Ж. Дельоз розпочав розглядати «третій коментар до Бергсону», – він має назву «Від спогадів до марення» – і в подальших роздумах автора монографії «Кіно» намагається II та III главами «Матерії і пам'яті» та III, IV і V «Духовної енергії», на сторінках яких А. Бергсон згадує про свій постійний інтерес не тільки до пам'яті, марення, амнезії, але також і до явищ «дежа – ву», і до «панорамного бачення» (бачення помираючих, потопаючих і повішених). Підсумовуючи власні враження, А. Бергсон вважає, що всі ці стани нагадують щось аналогічне кінематографічній прискореній зйомці» [4; 352].

На думку Ж. Дельоза, до фільмів, які відповідають бергсонівським «спогадам – маренням» можна віднести такі стрічки як «Наркоз» А. Абеля, «Остання мить» П. Фейоша, «Атака» Е. Метцнера, а також прикладом «дежа – ву» у монографії «Кіно» розглядається «8 ½» Ф. Фелліні.

Доволі прискіпливо Ж. Дельоз поставився до визначення різниці між образом-спогадом та образом – маренням: те, що А. Бергсон називає «чистим спогадом». Однак, Ж. Дельоз вважає, що подібний «чистий спогад» обов'язково виявиться «віртуальним образом», що буде тривалий час повторювати себе, трансформуючись від одного образу такого типу до іншого, дозволяючи – завдяки техніці кінозйомки – показати як повільно нашаровуються пелюстки у квітці, що розпускається.

На думку Ж. Дельоза, ще на початку, так би мовити, «історії кіно» таку «плетеницю віртуальних образів» започаткували і доволі вміло використали Рене Клер («Антракт») та Л. Бунюель («Андалузський пес»). Доцільно наголосити, що і при розгляді означеного типу образів, автор монографії «Кіно» саме в тезах А. Бергсона знаходить ті теоретичні витoki, які – пізніше, – несподіваним чином, в основному завдяки такій складній психічній структурі як «пам'ять», трансформувалися на специфічні ознаки кіномови. Зрозуміло, що процеси, які відтворює Ж. Дельоз, не можна ні спростувати, ні вульгаризувати: кіномитці, котрі стояли біля витоків розвитку «сьогомо мистецтва», аж ніяк не читали праці А. Бергсона з ранку до вечора та могли не здогадуватися про «кінематографічні секрети», які приховують його філософські роздуми. Однак – у проекції часу – Ж. Дельозу вдалося це побачити, що – вчергове – підтвердило доцільність теоретичного перехрестя «філософія – кінознавство».

Дотичним до процесу збагачення кіномови виявилася бергсонівська теза про існування «образу – марення», яку Ж. Дельоз не тільки підтримує, а й деталізує сфери її впливу на естетико-художню виразність зображеного: «...це і вплив, і накладання кадру на кадр, і декадрування, і пересування камери, і особливі ефекти, і лабораторні маніпуляції...» [4; 354]. Досягнути ефекту в створенні «образу – марення» можна й іншими засобами, а саме: наголос слід робити на монтажі, монтуючи відзнятий матеріал таким чином, аби він нагадував «збої у роботі механізму».

В означеному нами контексті, вкрай цікавим сприймається, проведений Ж. Дельозом, аналіз зображально-виражальних засобів «образу – марення» у відомій стрічці А. Хічкока «Зачарований»: «...справжнє марення з'являється не в послідовності у дусі картин Далі, але розташоване по відокремленим один від одного елементам: це зубці виделки на скатертині, що стають смугами на піжамах, а потім перетворюються у смуги білого покривала, яке трансформується у простір умивальника, що розширюється, підхоплений (простір умивальника – С. Х.) склянкою молока, а та своєю чергою перетворюється на поле, вкрите снігом...» [4; 354].

Принагідно підкреслимо, що дослідницький шлях, який обрав Ж. Дельоз, пояснюючи як специфіку, так і нюанси взаємодії «образ – спогад» / «образ – марення», наголошує на «спогадах». Це цілком вірно, однак і в «Матерії і пам'яті», і в «Творчій еволюції» А. Бергсон значну увагу приділяє фактору «минуле», поза яким не виникають «спогади». В означеному контексті доцільно звернутися до позиції Л. Левчук, котра на теренах української гуманістики послідовно розкривала специфіку естетико-мистецтвознавчих спрямувань «бергсонізму».

Із приводу питання, що аналізуємо, доречним згадати її твердження: «Завдання «мозкового

механізму» Бергсон бачить у тому, щоб передати всі переживання та враження минулого сфері «позасвідомого». Але й після акту передання значення цих вражень не зменшується. Минуле не тільки впливає на нинішнє життя людини, а й породжує в ній бажання діяти. Таким чином, минуле є мобілізуючим, спрямовуючим чинником людського життя» [7; 35]. Слід констатувати, що поза нашою увагою залишаються численні приклади, порівняння й аргументи на підтримку позиції А. Бергсона, котрі присутні в цьому масштабному дослідженні Ж. Дельоза. Керуючись нормативами статті, ми виокремлюємо певні фрагменти монографії, що підтверджують «коментарі до Бергсону» тим «первісним поштовхом», спираючись на який, на наше глибоке переконання, і слід «анатомувати» матеріал, опрацьований Ж. Дельозом

*Четвертий коментар до Бергсону.* Заключний – «четвертий коментар до Бергсону» – органічно пов'язаний з окремими тезами, що присутні в «третьому коментарі», а саме: йдеться про «вістря сучасного» і «полотнища минулого» [4; 400]. Можливі шляхи дослідження визначені вже у назві «четвертого коментаря», де сучасне символізоване «вістря», а минуле «полотнищем». Це підтверджує його значення як у буденному житті людини, так і у відборі предметів, явищ, фактів у творчому процесі митця. Якщо зосередитися на творчості, то, згідно Ж. Дельозу, «полотнище» минулого, містить у собі стільки переживань або вражень, що навіть найвибагливіший процес творчості втамується спогадами, які зберігає «полотнище».

Означені символи Ж. Дельоз аналізує в контексті «образу – часу». Згідно його твердження, «існує два типи образу-часу і один з них ґрунтується на минулому, а інший – на сучасному»: при цьому кожний з образів «враховує час як ціле» [4; 400]. Власні міркування – це властиво й іншим розділам монографії – Ж. Дельоз співвідносить з позицією А. Бергсона, котрий вважав, що «минуле» «не зливається з ментальним існуванням образів-спогадів, які актуалізують його (минуле – С. Х.) в нас», оскільки минуле зберігається саме в часі та його доцільно розглядати як віртуальний елемент, з яким контактуємо заради отримання «чистого спогаду», носієм якого є «образ – спогад».

На нашу думку, особливу увагу слід звернути на те, як бергсонівський «образ-спогад» реконструює Ж. Дельоз, який, з одного боку, висуває питання: «Так що відбувається, коли ми зайняті пошуками спогадів?», а з іншого – «необхідно здійснити стрибок в обраний регіон, навіть якщо згодом доведеться повернутися в сучасне, задля того, аби зробити новий стрибок, якщо спогад, що ми розшукуємо, не відгукується на наше гукання і не прийде аби втілитися в образі-спогаді» [4; 401]. Слід наголосити, що Ж. Дельоз, окрім «зворотнього» та «незворотнього» часу – типології, яка вважається принциповим надбанням А. Бергсона, – вводить в ужиток поняття «нехронологічного часу», пояснюючи його таким чином: «...передіснування «минулого взагалі», співіснування всіх полотнищ минулого, існування стиснутого ступеню минулого» [4; 401]. Означені висновки Ж. Дельоз, з одного боку, співвідносить із III розділом бергсонівської «Матерії і пам'яті», а з іншого, – фіксує фільм О. Уеллса «Громадянин Кейн» як «великий фільм кінематографу часу».

Принагідно акцентуємо, що, по-перше, Ж. Дельоз оперує дещо несподіваним поняттям «кінематограф часу», по-друге, вважає, що А. Бергсон трансформує «образ – час», у дві нові теоретичні позиції, а саме: «образ – мова» та «образ – думка», а по-третє, послідовно опрацьований у тексті монографії «Кіно» прийом співвіднесеності теоретичного матеріалу з прикладами конкретних фільмів, які формували протягом десятиліть «історію кіно» та актуалізував проблему досвіду, яка на початку XXI століття повинна систематизувати різні ланки багатоаспектного кінематографічного простору.

На нашу думку, чисельність типів образів, якими протягом тексту монографії оперує Ж. Дельоз, не дозволяє йому достатньо аргументовано їх представити, що створює ситуацію, коли читач змушений якісь пасажі приймати «на віру». Беззастережно можна стверджувати, що монографія «Кіно» містить значний потенціал задля подальшої дослідницької роботи не лише на теренах історії та теорії кіно, а й на філософському, естетико-психологічному та культурологічному дослідницькому полі.

*Висновки.* Аргументовано, що представлений у статті матеріал, спираючись на низку авторських засадничих положень монографії Ж. Дельоза «Кіно», дозволив йому поєднати власні погляди з філософськими настановами інтуїтивізму А. Бергсона – класика європейської філософії.

Доведено, що дослідження «Творча еволюція» та «Матерія і пам'ять», Ж. Дельоз використав як теоретичне підґрунтя задля аргументації нових ідей на теренах історії та теорії кіно. Йдеться про дельозівські тези «образу – руху» та «образу – часу», витоки яких суголосні філософській концепції «рух – час», що аргументована А. Бергсоном. Наголошено на положенні про «нехронологічний час», який існує в просторі «минуле – сучасне».

Позитивно оцінено дослідницький прийом Ж. Дельоза, щодо поєднання теоретичного аналізу з

практикою розвитку кінематографу. Цей прийом актуалізує як проблему досвіду, так і виявляє в авторській концепції Ж. Дельоза «білі плями», які потребують подальшого опрацювання.

*Практична значущість дослідження* полягає у можливості використання його результатів у навчальному процесі (культурологія, кінознавство, філософія культури, естетика), під час розробки спецкурсів і лекцій, присвячених філософії кінематографу, теорії образів руху й часу в концепції Ж. Дельоза, а також як методологічного підґрунтя для подальших культурологічних і міждисциплінарних досліджень кінематографу в українському гуманітарному дискурсі.

*Перспективи подальших досліджень* пов'язані з аналізом рецепції філософії інтуїтивізму А. Бергсона в теоріях кінематографу поза межами французького контексту. Важливим напрямом є застосування авторської моделі Ж. Дельоза до осмислення українського та східноєвропейського кіно з метою виявлення специфіки образу-руху й образу-часу в національних кінематографічних традиціях. Особливої уваги потребує подальша розробка й уточнення понятійно-категоріального апарату дельозівської теорії кіно в межах сучасного культурологічного дискурсу.

#### Список використаної літератури

1. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.
2. Мусієнко О. С. Теоретичні концепти кіно в естетиці Жіля Дельоза: образ – рух і образ – час. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. пр. Вип. 31. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2022. С. 61–72. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267521>
3. Deleuze G. *Cinéma 1 : L'image-mouvement; Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1983, 1985. 622 p.
4. Собуцький М. А. Кіно як засіб філософування. *Кіно–Театр*. 2005. № 3. С. 8–10.
5. Оніщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії*: зб. наук. пр. Вип. 1 (6). Київ: ВПЦ «Київський ун-т», 2020. С. 32–36. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1\(6\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1(6).07)
6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посіб. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
7. Ruiz Moscardó J. The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze's «cinematographic philosophy». *Estudios De Filosofia*, 2018. (58). P. 119–142. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06>

#### References

1. Kokhan T. H. Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX-h stolittia: monohrafiia. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2017. 304 s.
2. Musiienko O. S. Teoretychni kontsepty kino v estetytsi Zhilia Deloza: obraz – rukh i obraz – chas. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. pr. Vyp. 31. Kyiv: KNUTKіT ім. І. К. Карпенка-Карого, 2022. С. 61–72. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267521>
3. Deleuze G. *Cinéma 1 : L'image-mouvement; Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1983, 1985. 622 p.
4. Sobutskyi M. A. Kino yak zasib filosofuvannia. *Kino–Teatr*. 2005. № 3. S. 8–10.
5. Onishchenko O. I. Intuityvizm Anri Berhsona yak katalizator interpretatsiinykh protsesiv. *Ukrainski kulturolohichni studii*: zb. nauk. pr. Vyp. 1 (6). Kyiv: VPTs «Kyivskyi universytet», 2020. S. 32–36. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1\(6\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1(6).07)
6. Levchuk L. T. Zakhidnoieuropeiska estetyka KhKh stolittia: navch. posib. Kyiv: Lybid, 1997. 224 s.
7. Ruiz Moscardó J. (2018). The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze's «cinematographic philosophy». *Estudios De Filosofia*, 2018. (58). P. 119–142. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06>

UDC 008:791.43:1(092)

#### CINEMA AS A PHILOSOPHICAL SPACE : GILES DELOUZE'S AUTHORIAL MODEL IN UKRAINIAN CULTURAL DISCOURSE

Svitlana KHOLODYNSKA – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Humanities, Professor, State Higher Educational Institution «Priazovsky State Technical University», Dnipro

It is emphasized that the material of the article is based on the monograph by G. Deleuze's monograph «Cinema» (1985), which consists of two books and offers the reader a view of cinema from the perspective of the humanities, specifically philosophy, while focusing on the theoretical generalizations of Henri Bergson. Since the influence of Bergson's ideas has been repeatedly discussed in French film studies, J. Deleuze conceptualizes the history and theory of cinema through the argument of «four comments on Bergson», which is clearly a factor of scientific novelty. It is noted that, limiting himself to relying on A. Bergson's intuitionism and related issues that are derivatives in the process of revealing the potential of intuition, J. Deleuze achieved the integrity of his own concept, which is not fragmented either by numerous names of philosophers or by random related ideas. Focusing on various works by

A. Bergson, which together formed the basis of his philosophical views, J. Deleuze reveals the creative work of those directors whose films have not yet been considered in the context of A. Bergson's intuitionism.

It is highlighted that among the reasons for the rather broad interpretative presence of the monograph «Cinema» in Ukrainian cultural discourse, one should mention the meticulousness with which G. Deleuze reconstructs the history of cinema and his interest in both systematization and the further development of the conceptual and categorical apparatus that forms the basis of film theory.

*The purpose of this article* is to analyze and highlight the cornerstones of the author's model of the history and theory of cinema, which was argued by J. Deleuze in his monograph Cinema: to identify conceptual ideas, outlining their perception and evaluation in the space of Ukrainian cultural discourse.

*Research methodology.* The article is based on a philosophical and analytical methodology that combines conceptual analysis and hermeneutic reading of texts by G. Deleuze and A. Bergson, as well as the use of elements of historical-theoretical, cultural, comparative, and interpretative approaches in the study of cinema as a philosophical space. *Conclusions.* It is argued that the material presented in the article, based on a number of the author's fundamental propositions from J. Deleuze's monograph Cinema, allowed him to combine his own views with the philosophical principles of A. Bergson's intuitionism, a classic of European philosophy.

It is proven that J. Deleuze used the studies «Creative Evolution» and «Matter and Memory» as a theoretical basis for arguing new ideas in the field of film history and theory. This refers to Deleuze's theses of «image-movement» and «image-time», the origins of which are consistent with the philosophical concept of «movement-time» argued by A. Bergson. Emphasis is placed on the notion of «non-chronological time», which exists in the space of «past-present».

J. Deleuze's research approach, which combines theoretical analysis with the practice of cinema development, is positively evaluated. This approach actualizes both the problem of experience and reveals «blind spots» in J. Deleuze's authorial concept that require further elaboration.

*Novelty.* The article provides a conceptual systematization of Deleuze's theory of cinema through the prism of A. Bergson's intuitionism, focusing on the argumentation of the «four comments on Bergson», which made it possible to rethink the history and theory of cinema in a new way, as well as to expand the Ukrainian cultural discourse by introducing a comprehensive author's model of analysis of images of movement, time, and memory.

*The practical significance of the research* lies in the possibility of using its results in the educational process (cultural studies, film studies, philosophy of culture, aesthetics), in the development of special courses and lectures devoted to the philosophy of cinema, the theory of images of movement and time in the concept of J. Deleuze, as well as a methodological basis for further cultural and interdisciplinary studies of cinema in Ukrainian humanities discourse.

*Key words:* authorial model, «director index», cinema, «comments on Bergson», memory, movement, time and its types, «non-chronological time», typology of images.

Стаття отримана 20.11.2025

Стаття прийнята 24.12.2025

Стаття опублікована 28.05.2026