

УДК 791.32

Т. Г. Кохан

КІНОЗНАВЧА МОДЕЛЬ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА: ДОСВІД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

У статті реконструйовано окремі аспекти кінознавчої моделі відомого французького постмодерніста Жіля Дельоза, котрий у двотомній монографії «Кіно» представив власний погляд як на історію світового кінематографу, так і на суперечливі проблеми, що існували у французькому кінознавстві другої половини ХХ століття.

Підкреслено, що монографія Ж. Дельоза виходить за межі традиційного кінознавства і має всі підстави розглядатися в контексті сучасної культурології з використанням потенціалу культурологічного аналізу, зокрема, таких його чинників як міждисциплінарність, діалогізм, персоналізація – в контексті біографічного методу – та процес «прирошення» нових понять, категорій, формально-логічних структур, які формуються у динаміці розвитку сучасного культурологічного знання, дозволяючи фіксувати «концептуальні перехрестя» культурології, філософії, мистецтвознавства, кінознавства та елементів естетико-психологічного підходу.

Означено, що при багатоаспектності монографії Ж. Дельоза, межі статті вимагають фокусованої уваги на конкретній проблемі, якою виступає проблема образу, оскільки Ж. Дельоз, обґрунтовуючи образ як творчо-пошукову структуру фільму, вводить у теоретичний ужиток низку його типів: «образ – дія», «образ – рух», «образ – емоція», «образ – перцепція», «образ – марення» та ін. Концептуалізація авторської позиції досягається Ж. Дельозом завдяки органічному поєднанню «естетики образу» з практикою створення низки класичних кінострічок.

Ключові слова: культурологія, кінознавство, кінематограф, «концептуальне перехрестя», типологія образу.

DOI 10.34079/2226-2849-2019-9-17-31-38

У плеяді відомих французьких постмодерністів Жіль Дельоз (1925–1995) займає особливе місце, яке визначено, по-перше, широтою його наукових інтересів, по-друге, професіоналізмом постановки й вирішення заявлених проблем і, по-третє, багаторічною продуктивною співпрацею з П'єром-Феліксом Гваттарі (1930–1992) – відомим французьким психоаналітиком.

Починаючи з 90-х років ХХ століття, творча спадщина Ж. Дельоза та П.-Ф. Гваттарі активно входить у культурний простір багатьох європейських країн, що призводить до появи різних моделей інтерпретації та оцінки теоретичних напрацювань цих непересічних французьких постмодерністів, серед яких наголосимо на дослідженнях Т. Алексеєнко, С. Балакірової, О. Колотової, Н. Маньковської, М. Рикліна, Я. Свірського, М. Собуцького, Є. Соколової, К. Станіславської, А. Шестакова, Е. Юровської.

Реконструюючи творчу спадщину Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, слід враховувати, що вона включає як спільні дослідження, так і одноосібні монографії, серед яких двотомник «Кіно» (1983–1985), автором якого є Ж. Дельоз. Вочевидь, що з кінця 80-х років ця монографія викликає постійний інтерес як істориків і теоретиків кінематографу, так і філософів, культурологів, мистецтвознавців. Питання щодо «адресату» цієї монографії, достатньо повно сформулював О. Аронсон – кінознавець,

що підготував до друку російськомовне видання названого дослідження, – підкресливши, що роботу Ж. Дельоза буде дуже складно читати історикам і теоретикам кіно, оскільки вони не філософи, а філософи навряд чи зрозуміють французького теоретика, оскільки вони далекі від історії та теорії кіно. «Хто ж тоді читач цієї книги?» – запитує О. Аронсон і відповідає: «Звичайно не той, хто хоче дізнатися про кіно щось нове, що може «повідомити» філософський підхід до нього. І не той, хто шукає оригінальності думки в самому зверненні до такого нехарактерного для філософа матеріалу, як кіно. Скоріше усього, «Кіно» – книга *практична*, книга-досвід, яка здатна вчити» [1, с. 12].

Слід зазначити, що О. Аронсон не розглядає дельозівську спадщину в якості учбового посібника, а акцентує увагу на його виховному потенціалі. Водночас, він визнає, що Ж. Дельоз не поділяє сприймання «на чуттєве та інтелектуальне», внаслідок чого його завдання «не зводиться до того, аби навчити філософа дивитися кіно, а кінематографіста думати» [1, с. 12].

Віддамо належне скрупульозності, з якою О. Аронсон намагається відновити цілі та мотиви дослідницької роботи французького філософа, проте завдання нашої статті полягає у дещо іншому ключі, а саме: проаналізувати авторську кінознавчу модель Ж. Дельоза, яка може бути осмислена й проінтерпретована як кінознавцями (істориками, теоретиками, кінокритиками), так і філософами. Що ж стосується нашої власної позиції, то ми намагатимемося провести культурологічний аналіз роботи Ж. Дельоза, використовуючи при цьому діалог гуманітарних наук, оскільки, на наш погляд, використання потенціалу «діалогічності» у процесі розгляду різних питань, є одним з наріжних чинників культурологічного аналізу. Концепція Ж. Дельоза опирається на філософію, мистецтвознавство – в широкому об'ємі цієї науки – і, власне, кінознавство, яке – в умовах розвитку кінематографії ХХІ століття – тяжіє до «концептуального перехрестя» з культурологією. При цьому, французький теоретик достатньо активно використовує потенціал психології, оскільки аналіз таких станів як переживання, афект, імпульс передбачає розуміння логіки становлення й розвитку психологічного знання. Не можна не враховувати і того, що активне апелювання Ж. Дельоза до феномену «сприймання» також вимагає наголосу на певному психологічному контексті.

Підкреслимо, що специфіка культурологічного аналізу того чи іншого художнього явища багатоаспектна і передбачає відтворення культуротворчих процесів, у контексті яких конкретне художнє явище сформувалося, набувши самоцінні та самодостатні риси. Окрім цього, за своєю внутрішньою суттю культуру творчі процеси є персоналізованими, тобто зв'язаними з виявленням особистісного внеску того чи іншого вченого або митця в створення «портрета епохи».

Матеріал і першого, і другого томів монографії «Кіно» є свідченням глибокого й неупередженого аналізу як історії кінематографії, так і теоретичних проблем, що супроводжують її розвиток, здійсненого Ж. Дельозом. При цьому, він дещо схематично реконструює філософські – Г. Гегель, Ф. Ніцше, Ч. Пірс – мистецтвознавчі – А. Арто, Е. Базен, Ж. Садуль – ідеї цих авторів і, спираючись на них, аргументує власні ідеї. Особливе місце в напрацюваннях Ж. Дельоза займає теоретична спадщина А. Бергсона, яка, власне, і концептуалізує текст французького постмодерніста. Що ж стосується недовгої історії світового кінематографу, то у цьому аспекті теоретик обрав для себе достатньо широкий простір, починаючи від Д.-У. Гріффіта, А. Ганса, Ф.-В. Мурнау, «радянської школи» і завершуючи «новою хвилею». Кожний етап розвитку кінематографії, який виокремлений й розглянутий Ж. Дельозом, дозволяє вченому достатньо послідовно його проаналізувати, адже філософ, «працюючи» з практикою

світового кінематографу, сповідує, так званий, погляд «зі сторони», що дозволяє йому, з одного боку, демонструвати об'єктивність оцінок, а, з другого, – зберігати «чисто» авторську позицію. Це, вочевидь, підтверджує ставлення теоретика до творчості режисера Жака Ріветта (1928–2016), адже саме його Ж. Дельоз вважає ідеологом «нової хвилі».

На відміну від Ж. Дельоза, інші кінознавці, реконструюючи історію «нової хвилі» у французькому кінематографі, не приділяють особливої уваги творчості Ж. Ріветта і не визнають новаторський характер його фільмів, зокрема, картини «Париж належить нам» (1961), який Ж. Дельоз називає «розслідуванням – прогулянкою Ріветта» [3, с. 286].

Характеризуючи особливості стилю режисера, Ж. Дельоз підкреслює: «Стосовно Ріветта можна було б сказати, що це найбільш французький з режисерів «нової хвилі». Національний колорит тут ні до чого – ми маємо на увазі скоріш французьку передвоєнну школу, яка, услід за живописцем Делоне, відкрила, що боротьби між світлом й мороком (як в експресіонізмі) нема, а є чергування і двобій сонця та місяця, які обидва – світло» [3, с. 302]. Водночас, доцільно підкреслити: коли мова йде про творчість інших режисерів, оцінки Ж. Дельоза далекі від стереотипів, вироблених роками напрацювань як французьких, так і європейських кінознавців.

Аргументуючи на сторінках нашої статті доцільність культурологічного аналізу кінознавчої моделі Ж. Дельоза, необхідно приділити особливу увагу понятійно-категоріальному підґрунтя, на якому «будується» дослідження кіномистецтва, що здійснюється в межах культурології. Цю проблему – дотично до науково – теоретичної спрямованості власних робіт – досить добре розумів і сам Ж. Дельоз. Не можна забувати, що він отримав традиційну філософську освіту в Сорбонні (1944–1948), де практика підготовки філософа опиралася на всебічне вивчення історії філософії, і практично увесь теоретичний досвід молодого Дельоза був пов'язаний саме з історико-філософською проблематикою.

Слід наголосити, що звернення до окремих аспектів наукової біографії французького постмодерніста, розглядається нами як принципово важливе, адже до того часу, доки Дельоз-вчений знаходився у просторі класичної манери філософування, він користувався понятійно-категоріальним апаратом, який – від століття до століття «напрацьовувала» філософія. Трансформація ж наукових інтересів Ж. Дельоза в естетико-мистецтвознавчу площину, яка відбулася під значним впливом ідей відомого французького поета, актора, теоретика театру і сценариста Антонена Арто (1896–1948), – природно – потребувала нового понятійно-категоріального забезпечення. Так, Ж. Дельоз «позичає» у А. Арто формально-логічну структуру «тіло без органів». На думку українських науковців, – Л. Левчук, Ю. Сабадаш, С. Холодинська – «формально-логічна структура» позначає нові смислові утворення, що доповнюють традиційні «поняття» та «категорії». Працюючи над монографією «Анти-Едип: капіталізм і шизофренія», Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі спробували «дешифрувати» феномен «тілесність», оперуючи «органами» в якості «фізичних» та «символічних» феноменів [2, с. 33–42]. Принагідно зазначимо, що повністю підтримуємо позицію українського мистецтвознавця Р. Неупокоева, котрий трансформував дельозівську ідею «тіла без органів» у практику акторської гри, яка змушує представників цієї професії не лише мати справу з «неживими» предметами, а й «оживлювати» їх. У контекст аналізу Р. Неупокоева потрапляють руки актора, які – відповідно до ідеї «тіла без органів» – «імітують життя абсолютно іншого організму. Руки, як і тіло актора, у такому разі символічно неживі, живе тіло перетворюється на субстанцію, яку Жіль Дельоз назвав тілом без органів» [5, с. 31].

На нашу думку, робота над оновленням й подальшим збагаченням понятійно-категоріального апарату тієї або іншої гуманітарної науки, безперечно, заслуговує підтримки й позитивної оцінки. Наразі, кількісне розширення понятійно-категоріального апарату це, по суті, лише початок складного шляху, котрий передбачає процес співвіднесення нових понять або категорій з класичною, неklasичною та постмодерністською моделями, оскільки кожний з етапів розвитку філософії впливає на такі гуманітарні науки як культурологія, естетика, мистецтвознавство та ін.

Культурологічний аналіз кінознавчої моделі Ж. Дельоза передбачає чітке визначення його власної філософської позиції, оскільки французький постмодерніст намагався обґрунтувати своєрідну «філософію кіно». Цю ідею Ж. Дельоза – як і інші його теоретичні шукання – можна інтерпретувати по-різному. Відзначимо, що однією з рис, які вирізняють постмодерністський тип філософування, є чисельність інтерпретацій. Сам Ж. Дельоз, як відомо, був орієнтований на пошук понятійних засобів задля передачі «рухливості життя». На нашу думку, вказану особливість позиції теоретика слід враховувати в процесі розгляду його кінознавчих ідей, оскільки «рух – рухомість – зсув» – прямо чи опосередковано – присутні як у відборі мистецтвознавчого матеріалу, так і у «вибудові» логіки розвитку кінематографу.

Як відомо, низка теоретиків, котрі аналізують дельозівську монографію «Кіно», акцентують увагу як на філософському підґрунті означеної роботи, так і на трансформаціях філософської позиції самого Ж. Дельоза. Ми ж спробуємо сфокусуватися на його кінознавчих ідеях, в контексті яких, передусім, атрибується проблема образу, загалом, і кінообразу, зокрема.

Сконцентрувавшись на проблемі образу, Ж. Дельоз намагається показати його багатоаспектність. На сторінках двотомника «Кіно» зустрічається і «образ – рух», і «образ – дія», і «образ – час», і «образ – світ», і «образ – емоція», і «образ – перцепція», і «образ – спогад», і «образ – марення». Окрім вказаних моделей образу, в процесі аналізу й оцінки конкретних фільмів Ж. Дельоз опирається на специфіку «звукового» та «оптичного» образів. На наш погляд, подібна модифікація образу, запропонована Ж. Дельозом, визначається – цілком слушно підкресленим теоретиком – процесом швидкої еволюції мистецтва кіно, яка (еволюція – Т.К.) «дозволила» кінематографу оперувати монтажем, рухливою камерою, втратою залежності зйомки від проєкції. Все це стимулювало набуття кінематографом «власної сутності або новизни» [3, с. 42–43].

Заявлені Ж. Дельозом приклади модифікації образу, розглядають і наступну ситуацію, а саме: кінообраз – поза технічними можливостями кінематографу – обумовлений пошуковим, експериментальним характером творчості конкретних кінематографістів. Активно використовуючи персоналізацію – один з наріжних чинників культурологічного аналізу – Ж. Дельоз акцентує увагу на творчості досить різних кінематографістів. Це Чарлі Чаплін, котрий вже у німому кіно «докорінно змінив пантоміму, перетворивши її з мистецтва поз у мистецтво-дію». Паралельно з експериментами на теренах кінематографу, які дозволив собі Ч. Чаплін, на сторінках монографії «Кіно» значна увага приділена різним аспектам як науково-теоретичної, так і практичної діяльності Сергія Ейзенштейна, котрий, на думку Ж. Дельоза, «витягував» з руху чи процесів кризові моменти певного гатунку». Ці «моменти» С. Ейзенштейн «перетворював у предмет кіно, називаючи «пафосом». Об'єктом уваги французького постмодерніста стає і Вім Вендерс – найяскравіший – з точки зору Дельоза – представник нового німецького кіно, у фільмах котрого камера найбільш цілісно втілює феномен руху, загалом, й «образ-рух», зокрема.

Трансформуючи вказані модифікації образу в контекст конкретних кінотворів, Ж. Дельоз звертає увагу на стрічку Самюеля Беккета «Фільм» з Бастером Кітоном у

головній ролі. Коментуючи процес створення фільму та виокремлюючи його структурні елементи, С. Беккет називає три компоненти: вулиця, сходи, кімната. Не приймаючи означену модель, Ж. Дельоз «пропонує іншу класифікацію: образ – дія, що згрупує вулицю та сходи; образ – перцепція задля кімнати і, нарешті, образ – емоція задля затемненої кімнати та засинання персонажа в колісці» [3, с. 119].

Коли Ж. Дельоз починає досліджувати образ, виявляючи його специфічні риси, він звертається, передусім, до історії кіно й окрім «Фільма» С. Беккета згадує картину Ернста Любіча «Людина, яку я убив» в якості «класичного образу – перцепції». Фільм же Фріца Ланга «Доктор Мабузе – гравець» він відносить до розділу «образ – дія»: «...організована дія, сегментована в просторі і часі, з синхронізованими годинами, що відмірюють кожний момент вбивства в потязі, автомобіль, який увозить викрадений документ, телефонний дзвінок, що попереджає Мабузе» [3, с. 122]. Розвиваючи свою думку, Ж. Дельоз вважає, що фільми зразка «Доктор Мабузе – гравець», в яких успішно втілено «образ – дію», залишаються певною моделлю, яка «віддзеркалюється» у будь-якому фільмі жахів, наприклад, у процесі «виникнення» якогось привілейованого середовища, а в озброєному нападі на потяг вбачається ідеал прискіпливо сегментованої дії» [3, с. 122].

«Образ – емоція», на думку Ж. Дельоза, найбільш повно реалізований в історичному фільмі Карла Дрейєра «Пристрасті Жанни д'Арк», який підтверджує тезу Ж. Дельоза, згідно якої своєрідним носієм «образу – емоції» завжди виступає крупний план. Приділяючи достатньо значну увагу розгляду естетико-художніх прийомів, використаних К. Дрейєром у процесі відображення як внутрішнього світу Жанни д'Арк, так і її «пристрастей», Ж. Дельоз оперує поняттям «афективне кадрування», яке «досягається за допомогою *крайних крупних планів*. Іноді в загальному просторі обличчя краються уста, що волають, або беззуба посмішка. Час від часу кадр крає обличчя горизонтально, вертикально або ж навкіс, косо» [3, с. 165].

Окрім акцентування ролі крупного плану, Ж. Дельоз відзначає «кінематографічність» зміщення факторів «внутрішнього» та «вічного». Формальне поєднання яких «організує» діючі у фільмі сили: «Жанна», «Король». «Єпископ», «Народ», «Англієць» та ін.

На наш погляд, предметом самостійного розгляду – в межах «образу – емоції» – може бути, здійснений Ж. Дельозом, порівняльний аналіз фільмів К. Дрейєра «Пристрасті Жанни д'Арк» та Робера Брессона «Процес Жанни д'Арк». Французький постмодерніст вважає, що ці кіноверсії «...схожі тим, що в обох фільмах ми мали справу з афектом як складною духовною сутністю: це незаповнений простір поєднань, спілок і поділення, частина події, яка не зводиться до стану речей; таїна сучасного, що поновлюється» [3, с. 167].

Якщо потенціал афекту в якості відтворення емоційно-чуттєвого стану героїні в стрічках К. Дрейєра та Р. Брессона представлений рівноцінно, то використання планів обличчя Жанни – крупного, середнього, загального – у режисерів принципово різне і – відповідно – вони досягають «не – схожих» результатів. Ж. Дельоз зауважує: «...Фільм Брессона складається переважно з середніх планів, прямих й зворотних перспектив, а Жанна показана не стільки у витерплюванні власних Пристрастей, скільки на своєму процесі, – скоріше, як полонянка, що чинить опір, ніж як жертва і мучениця» [3, с. 167]. Підкреслимо, що свою точку зору Ж. Дельоз співвідносить з позицією відомих французьких кінознавців Ж. Семолує та М. Естева, оскільки порівняльний аналіз естетико-художніх прийомів, названих нами фільмів, займав важливе місце у французькому кінознавстві другої половини минулого століття.

Слід наголосити, що Ж. Дельоз не спрощує проблему «різновидів» образів й

намагається розглядати її цілісно. Він, зокрема, пише: «Фільм ніколи не складається з одного-єдиного виду образів: отже, монтажем ми називаємо сполучення трьох їх різновидів. Монтаж (в одному із своїх аспектів) представляє собою схему взаємодії образів-рухів, а – як наслідок – взаємодію між образами-перцепціями, образами-емоціями та образами-діями. Зрештою, конкретний фільм – принаймні у своїх найпростіших характеристиках – завжди віддає першість одному з типів образів» [3, с. 123].

Окреслену проблему Ж. Дельоз ілюструє прикладами творчо-експериментальних пошуків Д. Вертова та С. Ейзенштейна. Стосовно ж останнього, то він, на думку Ж. Дельоза, був переконаний: кожний образ-рух може представляти собою «певну точку зору на ціле фільма, якусь манеру вловлення цілого» [3, с. 123].

Аналізуючи як різні періоди історії кінематографу, так і творчості конкретних режисерів, Ж. Дельоз не оминає увагою феномени «оптичного» та «звукового» образів, вважаючи при цьому, що найбільш продуктивно їх потенціал був використаний у фільмах Роберто Росселліні «Європа – 51» та Жан-Люка Годара «Карабінери». Водночас, у контекст свого аналізу Ж. Дельоз активно долучає творчі уподобання Алена Роб-Грійє, котрий відомий як сценарист й співрежисер фільму «Минулим літом у Марієнбаді» (1961), і як режисер «Трансєвропейського експресу» (1966). Ж. Дельоз, апелюючи до творчості А. Роб-Грійє, наголошує на ідеї «описування», тобто зображення дійсності завдяки «описування» фрагментів, деталей, подробиць кожного з окремих «об'єктів» реального світу.

Протягом 80 – 90-х років минулого століття теоретико-практичні шукання А. Роб-Грійє були об'єктом теоретичного аналізу в роботах українського естетика Л. Левчук, котра, з одного боку, наголошує на значенні поняття «шозизм» (фр. chose – річ, речовизм), яким активно оперує А. Роб-Грійє, а з другого, – визнає, що французький письменник є «прихильником зображення світу через опис фрагментів, окремих «речей» реального світу. Реєстрація цих фрагментів, окремих «речей» має здійснюватися за допомогою «погляду» – здатності фіксувати «речі» з точністю кінооб'єктива, тобто в структуру художнього твору повинно потрапити все, що потрапляє на плівку кіноапарата, без авторського добору чи систематизації побаченого» [4, с. 45].

Слід зазначити, що Ж. Дельоз визнає літературно-кінематографічне значення «описування», визнає естетико-художній потенціал деталі або фрагменту в кінозображенні. У такому аспекті взаємодія літературного та кінематографічного відображення реальності може співпадати. Він достатньо переконливо відтворює «описування» заводу, «побаченого обивательською», у фільмі «Європа – 51». Це не тільки обриси цього заводу, а й плід уяви героїні, коли завод асоціюється з тюрмою та ув'язненими.

Ж. Дельоз має рацію, коли стверджує, що літературне «описування» заводу, якби воно було зроблене, замінюється в кіно «оптично-звуковим» «описуванням», створюючи абсолютно новий естетико-художній подразник. Процес можливого ускладнення «описування» в кіномистецтві Ж. Дельоз розглядає на прикладі другого фільму Р. Росселліні – «Стромболі»: «Так, острів у фільмі...подається завдяки все більш поглибленим описуванням підступів до нього, рибалка, буря, виверження вулкану, – і водночас іноземка, що потрапила на цей острів, піднімається все вище до того моменту, коли описування обривається в глибину, і занадто сильна напругу зламає дух» [3, с. 342]. Проблема «описування» – в концепції Ж. Дельоза – не суперечить послідовному опрацюванню феномену «образ», оскільки «описування» не відокремлюється ані від «образу – емоції», ані від «образу – дії».

Слід визнати, що загалом Ж. Дельоз позитивно оцінює сам факт кіноекспериментів чи кінопошуків, які притаманні творчості, наприклад, Дж. Манкевича, О. Уеллса, А. Рене. Усім трьом, на думку Ж. Дельоза, притаманне професійне вміння поєднувати «образ – спогад» та «образ – час». Водночас, висока оцінка «образу – спогаду» не применшує значення для кінематографа «образу – марення», який є наслідком захоплення європейським та радянським кінематографом часів їх становлення «такою низкою феноменів, як амнезія, гіпноз, галюцинації, маячня, видіння помираючих, а особливо – мара і марення» [3, с. 351]. Витоки «образу – марення», як зауважує Ж. Дельоз, сягають тих часів, коли перші кроки опанування «естетикою» кінематографа, робилися у культурному просторі, де панував футуризм, конструктивізм, формалізм, з якими мистецтво кіно вступало у «тимчасове спілкування». Не слід применшувати і вплив сюрреалізму чи популярності психіатрії на початку минулого століття, які визначили своєрідність «образу – марення» в німецькому та французькому кінематографі означеного періоду.

Захоплення «образом – марення» властиве для багатьох режисерів європейського кінематографа ХХ століття. Ж. Дельоз фокусує увагу на творчості Л. Бунюеля, Р. Клера, А. Хічкока, котрі «розробляли» специфічні естетико-художні засоби, завдяки яким досягали особливої виразності. Серед низки «засобів» Ж. Дельоз виокремлює наступні: «...це і наплив, і накладання кадра на кадр, і декадрування, і складні пересування камери, і особливі ефекти, і лабораторні маніпуляції» [3, с. 354].

На наш погляд, проблема «образу – марення», хоча і цікава сама по собі, була важлива Ж. Дельозу в дещо іншому аспекті: теоретик спробував показати його («образу – марення» – Т.К.) роль у стимулюванні науково-технічного розвитку й удосконаленні засобів виразності тогочасного кінематографа. «Образ – марення», який формувався внаслідок сміливої фантазії режисерів, вимагав свого втілення на плівці, а це – своєю чергою – примушувало «працювати» як вчених, так і техніків. Ось чому в окремих розділах свого дослідження Ж. Дельоз «виходить» за межі інтерпретації кінематографа як художнього феномену і – дещо настирливо – нагадує читачам монографії «Кіно» про науково-технічну складову кінематографа як виду мистецтва.

Нормативи статті не дозволяють торкнутися усіх проблем, піднятих на сторінках багатоаспектного дослідження Ж. Дельоза, яке по багатьох напрямках – професійному оперуванню потенціалом філософії, змістовним долученням елементів естетики та психології, неординарністю форми подачі матеріалу, ґрунтовними, розгорнутими посторінковими посиланнями, фундаментальному фільмографічному супроводу теоретичного матеріалу, детальній персоналізації – значно розширює межі традиційного європейського кінознавства, трансформуючи його у простір культурологічного знання.

Список використаної літератури

1. Аронсон О. В. Язык времени / О. Аронсон // Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ – движение. Кино 2. Образ – время / Ж. Делез, пер. с фран. Б.Скуротова. – Москва : Ад Маргинем, 2004. – С. 11 – 36 ; Aronson O. V. Yazyk vremeni / O. Aronson // Delez Zh. Kino: Kino 1. Obraz – dvizhenie. Kino 2. Obraz – vremya / Zh. Delez, per. s fran. B.Skurotova. – Moskva : Ad Marginem, 2004. – S. 11 – 36.

2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти – Эдип: капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фран., послесл. Д. Кралечкина. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с. ; Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти – Эдип: капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фран., послесл. Д. Кралечкина. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.

3. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ – движение. Кино 2. Образ – время / Ж. Делез,

пер. с фран. Б.Скуротова. – Москва : Ад Маргинем, 2004. – 622 с. ; Delez Zh. Kino: Kino 1. Obraz – dvizhenie. Kino 2. Obraz – vreme / Zh. Delez, per. s fran. B.Skurotova. – Moskva : Ad Marginem, 2004. – 622 s.

4. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посіб. / Л. Левчук. – Київ : Либідь, 1997. – 224 с. ; Levchuk L. T. Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia : navch. posib. / L. Levchuk. – Kyiv : Lybid, 1997. – 224 s.

5. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності / Р. Неупокоев // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2018. – Вип. 23. – С. 27–34 ; Neupokoiev R. V. Ontolohiia mystetstva ihrovoi lialky yak kulturne vtilennia spetsyfichnykh zasobiv vyraznosti / R. Neupokoiev // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – 2018. – Vyp. 23. – S. 27–34.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2019

T. Kokhan

JILL DELJOZ'S FILM STUDIES MODEL: THE EXPERIENCE OF CULTUROLOGICAL ANALYSIS

The article reconstructs separate aspects of film studies model of famous French postmodernist Jill Deljoz, who in the double – volumed monograph «Cinema» presented his own view both of the history of world cinematograph and on the questionable problems which existed in the French cinematograph of the second part of the XX-th century.

It's underlined that J. Deljoz monograph crosses the limits of traditional film studies and has all reasons to be examined in the context of modern culturology using the potential of culturological analysis, in particular, such factors as interdisciplinary, dialoguism, personalization – in the context of biographical method – and the process of «increase» of new notions, categories, formal - logical structures which have been forming at the dynamics of the development of modern culturological knowledge, allowing to fix «conceptual cross» of culturology, philosophy, art history film studies and elements of aesthetic-psychological approach.

Taking account the polyaspect of J Deljoz's monograph, limits of the article demand to focus attention on the concrete problem – the problem of image, because J Deljoz, grounding image as creative – searching structure of the film, introduces a line of its types: «image-action», «image-movement», «image – emotion», «image-perception» etc in the theoretic using. The conceptualization of the authors position is achieved by J Deljoz thankful to organic unit of «the image's aesthetics» with the practice of creating a line of classic films.

Key words: *culturology, film studies, cinematograph, «conceptual cross», typology of image.*