

## **ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА**

УДК 130.2

DOI: 10.26565/2306-6687-2020-61-01

**Петренко Дмитрій Володимирович**

доктор філософських наук, завідувач  
кафедри теорії культури і філософії науки  
Харківського національного університету  
імені В. Н. Каразіна,

Харків, майдан Свободи, 6, 61022

E-mail: d.v.petrenko.culture@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

### **ТРАНСВЕРСАЛЬНИЙ КІНЕМАТОГРАФ ФІЛІПА ГРАНРІЙЕ: АФЕКТ, ЖЕСТ, ДОТИК**

Статтю присвячено розгляду філософської антропології кіно початку XXI століття на матеріалі фільмів французького кінорежисера Філіпа Гранрійе. Дослідження стратегій співвідношення людини і кінематографічного образу дозволяє розкрити ряд антропологічних операцій, які артикують уявлення про людину, і розробити оригінальну концепцію трансверсальної антропології кіно.

Кінематограф Гранрійе аналізується в контексті взаємодії з тілесним досвідом глядача, що виводить на перший план співвідношення аудіовізуального кінообразу і людського тіла. Розглядається концепція «спінозіанського кінематографа» Гранрійе, відповідно до якої фільм розуміється як місце втілення чистих афектів, що занурюють глядача у трансіндивідуальне поле. Трансверсальний кінематограф порушує встановлені конвенції наративного кіно і підриває домінуючі форми організації диспозитиву, руйнуючи опозиції людського/тваринного та культурного/природного.

У фільмах Гранрійе проводиться дослідження кінематографічного сприйняття, яке орієнтоване не тільки на аудіальний і візуальний, але й на тактильний досвід. Авангардність фільмів Гранрійе виявляється в пошуку альтернативи кінематографічній репрезентації, що складає одну з найбільш важливих стратегій теорії і практики кінематографа початку XXI століття. Фільм тут постає не як текст, що відсилає до інших культурних текстів, а як тілесний асамбляж, який не підлягає семіотизації. На відміну від постмодерністського кінематографа кінця XX сторіччя фільми Гранрійе актуалізують відмову від текстоцентризму і створюють аудіовізуальне поле перцептивного експерименту. Отже, кінематограф Гранрійе варто розглядати в контексті наступних іменних двійок: 1) образ і афект, 2) диспозитив і трансверсальність 3) бачення і торкання.

**Ключові слова:** кіно, афект, образ, торкання, трансверсальне, диспозитив.

**Петренко Дмитрий Владимирович**

доктор философских наук, заведующий  
кафедрой теории культуры и философии  
науки Харьковского национального  
университета имени В. Н. Каразина  
Харьков, площадь Свободы, 6, 61022  
E-mail: d.v.petrenko.culture@gmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

**ТРАНСВЕРСАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ ФИЛИППА ГРАНРИЙЕ:  
АФФЕКТ, ЖЕСТ, КАСАНИЕ**

Статья посвящена рассмотрению философской антропологии кино начала XXI века на материале фильмов французского режиссера Филиппа Гранрийе. Исследование стратегий соотношения человека и кинематографического образа позволяет раскрыть ряд антропологических операций, которые артикулируют представления о человеке, и разработать оригинальную концепцию трансверсальной антропологии кино.

Кинематограф Гранрийе анализируется в контексте взаимодействия с телесным опытом зрителя, что выводит на первый план соотношение аудиовизуального кинообраза и человеческого тела. Рассматривается концепция «спинозианского кинематографа», разработанная Ф. Гранрийе, согласно которой фильм понимается как место воплощения чистых аффектов, которые погружают зрителя в трансиндивидуальное поле. Трансверсальный кинематограф нарушает установленные конвенции нарративного кино и подрывает доминирующие формы организации диспозитива, разрушая оппозиции человеческого / животного и культурного / природного.

В фильмах Гранрийе проводится исследование кинематографического восприятия, которое ориентировано не только на аудиальный и визуальный, но и на тактильный опыт. Авангардность фильмов Гранрийе проявляется в поиске альтернативы кинематографической репрезентации, что составляет одну из наиболее важных стратегий теории и практики кинематографа начала XXI века. Фильм здесь понимается не как текст, который отсылает к другим культурным текстам, а как телесный ассамбляж, который не подлежит семиотизации. В отличие от постмодернистского кинематографа конца XX века фильмы Гранрийе актуализируют отказ от текстоцентризма и создают аудиовизуальное поле перцептивного эксперимента. Таким образом, кинематограф Гранрийе следует рассматривать в контексте именных двоек: 1) образ и аффект, 2) диспозитив и трансверсальность, 3) видение и касание.

**Ключевые слова:** кино, аффект, образ, касание, трансверсальное, диспозитив.

**Petrenko Dmitry V.**

D. Sc. in Philosophy, Head of the Department  
of Theory of Culture and Philosophy of Science  
V. N. Karazin National University  
6, Svobody sqr. 61022, Kharkiv, Ukraine  
E-mail: d.v.petrenko.culture@gmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

**PHILIPPE GRANDRIEUX'S TRANSVERSAL CINEMA: AFFECT, GESTURE, TOUCH**

The article deals with the examination of philosophical reflections as to the interrelation of a film and philosophy. The purpose of article is to research the anthropological aspects of various directions in philosophy of cinema forming from the beginning of the XXI century. The presented research will also help to designate the feature of the articulation of "human body/visual image" in the modern philosophical and culturology conceptions.

The examination of philosophy of cinema of the end of the beginning of the XXI century allows allocating of several strategies for understanding the subject "a body and image". These strategies of philosophical anthropology of

cinema do not present integrally all possible directions of conceptualization of the interrelation of an affect and image in Grandrieux's films. Yet, the given schemes have drawn the basic configurations of dispositives, which distribute the economy of the human/animal, natural/artificial, inherent/cultural, human/technical. The specified strategies are evident not only in various philosophical conceptions, but also in theoretical research of cinema, which deal with the studies of the subject "a transversal and film".

In a number of modern philosophical conceptions, the transversal concept is defined even more broadly and is corresponded to the concept of actual. The transversal in Grandrieux's films is an extension of the visual turn and is one of the most important tendencies of hot cognition.

Therefore, in the philosophy of the beginning of the XXI century the interpretation of Grandrieux's films is used in three nominal deuce: 1) image and affect; 2) dispositive and transversal; 3) vision and touch. These strategies of reconstruction of Grandrieux's films do not present integrally all possible.

**Keywords:** cinema, affect, image, gesture, touch, transversal, dispositive.

Кінематограф початку XXI століття складається із багатьох тенденцій, які так чи інакше орієнтовані на подолання теорії і практики кінематографа кінця XX століття. Криза постмодерністських методологій кінодосліджень призвела до необхідності пошуку нової філософської мови для опису кінопроцесів початку XXI століття. Натхненні постмодернізмом кінотеорії і кінопрактики, що бачили у фільмічному просторі лише інтертекстуальну гру і поле для деконструкції культурних ієрархій, обмежували трансверсальні потенції кінематографічного образу-руху, зводячи його до семіотичних і наративних теоретичних моделей. Саме тому особливу *актуальність* мають дослідження сучасних кінопрактик, що радикально поривають з кінематографом репрезентації і орієнтуються на відкриття трансверсального. Кінообраз тут демонструє, а не репрезентує, виробляє присутність трансверсального, а не відтворює диспозитив влади/знання.

Яскравим прикладом подібного трансверсального кінематографа може бути творчість сучасного французького кінорежисера-авангардиста Ф. Гранрійє. *Мета* статті – філософське дослідження фільмів Ф. Гранрійє в контексті трансверсальної антропології.

У фільмі «Нове життя» Гранрійє занурює глядача у присмеркові гетеротопні простори східноєвропейського міста. Гранрійє в побудові фільму послаблює наративні стратегії, що відсилають до «*Vita nuova*» Данте Аліг'єрі, і створює фрагментарний дисгармонічний світ, переповнений брутальним насильством і перверсивним сексом. Якщо антропологічною умовою включення глядача в ідеологію фільму завжди була уявна ідентифікація з тілесними образами кіногероя (Ж.-Л. Бодрі, К. Метц, Л. Малві, С. Гіз) – провідника ідеологічної інтерпеляції, то афективні тіла у фільмах Гранрійє підривають будь-яку можливість ідентифікації для глядача і занурюють його в інтенсивність присутності плоті.

Тіла у фільмах Гранрійє страждають, кричать, насолоджуються і таким чином демонструють інтенсивність афекту. У психологізованому наративному кіно афект завжди прив'язаний до логіки ситуації, ілюструючи її: переживання афекту зумовлено оповідальними конвенціями і ідеологією внутрішнього світу героя. У демонстрації афекту в «Новому житті» Гранрійє стирається розрізнення між внутрішнім і зовнішнім: герої фільму – це тіла, що виражають афективність, вже не пов'язану з необхідністю ілюструвати внутрішній світ героя, що в наративному кіно служило інструментом залучення глядача у інтерпеляційні процеси. Розуміння афекту у Гранрійє є близьким до теорії афекту, створеної Б. Спінозою.

В одному з інтерв'ю Гранрійє так сформулював завдання своєї кінотворчості: «Я б хотів зробити по-справжньому спінозіанське кіно, де все було б побудовано на різних чистих афектах» [Grandrieux, 2002]. Але що Гранрійє має на увазі під виразами «спінозіанське кіно» і «чистий афект»?

Концепція чистого афекту Спінози довгий час недостатньо досліджувалася багатьма його інтерпретаторами, які розглядали філософію Спінози виключно в контексті пошуків філософії Нового часу, що досить часто призводило до ігнорування по-справжньому авангардних концептуальних рішень, запропонованих в «Етиці» і «Політичному трактаті». Традиційна трактовка спінозістської концепції афекту призвела до викривленого розуміння багатьох тез філософа, що виявилось в психологізації концепції афекту Спінози. Ситуація змінилася у другій половині XX сторіччя – завдяки працям Альтюссера, Дельоза, Балібара філософія афекту Спінози увійшла в актуальний філософський контекст.

Під час реконструкції спінозистської теорії афекту необхідно враховувати важливе для філософа розрізнення між *affectio* і *affectus*, в якому «*affectio*» фіксує стан тіла, що піддається впливу, в той час як поняття «*affectus*» позначає ретрансляцію зміни досконалості або здатності до дії. Як пише Спіноза, «під афектом (*affectum*) я розумію стани тіла (*corporis affectiones*), які збільшують або зменшують здатність самого тіла до дії» [Spinoza, 1925, s. 139]. Афект тут, не є певною сутністю, що актуалізується внаслідок зовнішнього впливу, а виконує суто транзитивну функцію. Е. Балібар вважає, що афект в розумінні Спінози трансіндивідуальний, тобто не є внутрішньою якістю, а сам конститує її із зовнішнього [Balibar, 1996, p. 36]. Наприклад, в короларії до теореми 1 з третьої частини «Етики» у фрагменті «*Hinc sequitur mentem eo pluribus passionibus esse obnoxiam...*» [Spinoza, 1925, s. 141] словосполучення «*passionibus obnoxius*» варто перекладати як «захопленість пристрастями», що підкреслювало б антиесенціалістську і антипсихологічну природу афекту. Відмова від психологізованих інтерпретацій спінозистської теорії афекту відкриває індивідуальне як конфігурацію зовнішніх афективних співвідношень, трансіндивідуальних і безсуб'єктних. Саме в цьому сенсі Гранрійє говорить про «спінозіанське» кіно як про практику картографування чистих афектів.

Сцени радикального насильства і перверсивного сексу в «Новому житті» не варто інтерпретувати в категоріях психологічних переживань або наративних конструктів: перед нами життя тіла, позбавленого внутрішнього виміру і зведеного до своїх трансіндивідуальних афективних жестів. Як писав поет П. Валері, «найглибше – це шкіра». У Гранрійє знімаються розрізнення між внутрішнім і зовнішнім, глибиною і поверхнею. Режисер конститує лінії вислизання (Дельоз), що виводять глядача по цей бік добра і зла, завжди зумовлених логікою диспозитиву.

У фільмі «Нове життя» для Гранрійє важливо не розповісти історію, а продемонструвати матеріальні ефекти присутності тіла. На думку французького режисера, «в кіно завжди йде боротьба між наративом і чистими афектами». Так, повторювана сцена крику не виконує якоїсь наративної функції, наприклад, демонстрація страждання чи пристрасті героя, а необхідні для демонстрації матеріальності голосу, позбавленого артикуляцій – несеміотизованого свідчення присутності. Голос тут стає, за визначенням філософа М. Долара, частиною «топології тілесності, і відділяючись від тіла, і вказуючи на нього» [Dolar, 2006, p. 59]. Але найбільшої інтенсивності тілесні жести героїв «Нового життя» досягають у сцені танцю, нібито створеній за рецептами теорії фотогенії французького кіноагартиста Ж. Епштейна: камера, що кружляє, передаючи аритмічність становлення; крупні плани, що фрагментують лице; розбалансування зображення, яке перетворює тіла героїв на абстрактну гру світла і кольору.

Одна з центральних фігур французького кіноавангарду 1920-х, режисер Ж. Епштейн, назвав свою теорію кіно фотогенією, використовуючи поняття, популяризоване кінорежисером і кінокритиком Л. Деллюком в кінотеорії французького авангарду. Деллюк розумів фотогенію в кіно достатньо широко, визначаючи її як загальну і по-різному втілену властивість істот, речей і подій виглядати на екрані інакше, ніж у житті. Епштейн, використовуючи поняття фотогенії, переосмислює його для того, щоб позначити ним інтенції своїх кінопрактик, орієнтованих на подолання в кінематографі статики. Використання статичного зображення для Епштейна неприйнятне, так як воно здійснює зупинку життя і замикає потенції кінообразу. Як пише Епштейн, «серед усіх чуттєвих логарифмів реальності фотогенія – це логарифм рухомості. Породжена часом, вона є прискоренням. Вона протиставляє перехідний момент стану, відношення – розміру. Прискорення і уповільнення. Нова і мінлива краса. Вона більше не є функцією від перемінної, але сама є перемінною» [Епштейн, 1988, с. 81].

Фотогенія – це кінофіксація проміжку між різними станами об'єктів, що перебувають в становленні. Отже, для Епштейна кінематограф повинен не фіксувати даний проміжок, вводячи його в репрезентацію, а слідувати йому, (від)творюючи його становлення. На жаль, у своїй кінопрактиці Епштейн не такий радикальний, як у теоретичних студіях. Фільми теоретика фотогенії «Вірне серце», «Падіння будинку Ашерів», «Колиска» ще занадто залежні від настанов свого часу: ідеології особистості, спірітуалістичного інтуїтивізму, відтворення наративності.

Теорія фотогенії Епштейна – це одне з імен кінематографічної стратегії (від)творення трансверсального, яку кінорежисер лише намітив, але повною мірою не реалізував у своїх фільмах. Ф. Гранрійє, натхнений багатьма аспектами теорії фотогенії Епштейна, в кінематографі початку ХХІ сторіччя відтворює жест кінорежисера-авангардиста. В одному з інтерв'ю Гранрійє відзначив: «Жан Епштейн дав саме точне визначення кіно, розказавши історію про землетрус під час кіносеансу. Це тремтіння екрану передавало всю міць кіно, його здатність збуджувати емоції. Я вважаю, що

психологічний вимір значно послабив те, що кіно дозволяє нам переживати, пробуджуючи таке тремтіння» [Гранрійє, 2014]. Гранрійє, слідуючи певним лініям кінотеорії Епштейна, протиставляє свої практики виробництва кінообразу як психології, так і естетиці кіно, і утверджує простір фільму як топос трансверсального експерименту.

Якщо у фільмах Епштейна в улюблених режисером крупних планах обличчя все ще зберігають антропоморфні риси, які втрачають чіткі контури завдяки напливам і розбалансуванню зображення, то у фільмах Гранрійє зняте крупним планом обличчя зводиться до тілесного нерозрізнення і часто розчиняється в абстрактному образі-русі. Як писав Епштейн, «основа кіно – крупний план – максимально виражає цю фотогенію руху. Нерухомий, він перетворюється в нісенітницю. Нехай не тільки лице прояснює свої вираження, але нехай голова і об'єкти рухаються вперед і назад, наліво і направо. Варто уникати точного фокусування» [Епштейн, 1988, с. 82]. Гранрійє доводить до межі дану настанову Епштейна, створюючи тілесний кінематограф, в якому афективне підриває потенції нарративного, а доведена до межі теорія фотогенії стає обґрунтуванням трансверсального кіно.

З середини 1960-х років ряд семіологів працювали над створенням кінезики – розділу семіології, що описує кодифікацію тілесних жестів. За визначенням семіологів Р. Піттенгера і Л. Сміта, «рухи людського тіла не є інстинктивними природними рухами, але являють собою засвоєні системи поведінки, які значно варіюються у різних культурах» [цит. по Еко, 2006, с. 208]. Жест, таким чином, повинен бути співвіднесений зі знаком, що умовно фіксує рухи тіла, які переводяться в одиниці значення. На противагу семіологізації жесту, фільми Гранрійє демонструють жест як чистий рух, що вислизає від будь-яких конвенціональних фіксацій. Як писав філософ Д. Чемерет в дослідженні «Феноменологія і майбутнє фільму», «для Гранрійє жест – це прояв становлення матеріальності... його фільми створюють розуміння тілесності як свого роду матеріальності, що виходить за межі репрезентації» [Chamarette, 2012, р. 191]. Конвульсивні рухи тіл в сцені танцю з фільму «Нове життя» свідчать про провал будь-якої семіологічної інтерпретації жесту, що зіткається з підривом репрезентаційних настанов семіології. Жест у Гранрійє тут близький до того, що німецький мистецтвознавець А. Варбург називав «формулою пафосу» (Pathosformel) – афективний жест, який розуміється поза репрезентативною фіксацією.

Варбург в роботі «Дюрер і італійська античність» [Warburg, 1999, р. 553–558], досліджуючи мотиви смерті Орфея на давньогрецьких вазах, в італійській гравюрі і на малюнках Дюрера, замість порівняльної інтерпретації образів звертається до аналізу афективного жесту, який відкриває динамічну силу образності. Як пише Варбург, ренесансні гравюри «... доводять утвердження сили, з якою ця археологічно аутентична формула (Pathosformel) вкоренилася серед ренесансних художників. Справжній голос античності, який Ренесанс добре знав, звучить в образі. Смерть Орфея була більше ніж дослідницький мотив, цікавий з формальної точки зору, він представляв темну містерійну гру діонісійської легенди, пристрасть, дійсно пережиту в душі і словах язичницької античності» [Warburg, 1999, р. 555]. У Варбурга пафос позначає підвищену інтенсивність емоції або події. Якщо завданням іконологічного дослідження в стилі Е. Панофського буде визначення дій або переживання через їх репрезентацію, то жест в розумінні Варбурга, за визначенням М. Бараша, «складає основу формули пафоса і визначає інтенсивність емоцій і драму подій» [цит. по Agamben, 2000, р. 126–127]. Формула пафосу не передає зміст, що важливо для семіології, не фіксує образи афекту, що фундаментальні стратегії іконології, а демонструє ступінь інтенсивності емоцій чи подій.

Фільм «Нове життя» Гранрійє – це асамбляж тілесних жестів, що підривають семіологічні фіксації і необхідну для репрезентації статичність образів. Гранрійє за допомогою монтажу створює комбінаторіку трансіндивідуальних афектів, що залучають глядача до трансверсального становлення. Як пише режисер, «монтаж – це спосіб створення світу з різних рівнів чуттів, але не через їх поєднання, а через конфлікт» [Гранрійє, 2011]. Конфлікт, про який говорить Гранрійє, – це завжди антропологічний експеримент, що відтворює різну комбінаторіку формул пафоса (Pathosformel). Сцена танцю з «Нового життя» демонструє абсолютизацію трансверсальних інтенцій жестуальності у Гранрійє, адже танок стає медіумом самого жесту, буттям-в-інтенсивності афекту, трансіндивідуальною актуалізацією формул пафосу.

Аналізуючи створену Варбургом теорію Pathosformel на прикладі його проекту історії мистецтва як історії формул пафосу «Атлас Мнемозини», Д. Агамбен приходить до висновку, що в дослідженнях

німецького мистецтвознавця створюється певне напруження між образом і жестом. Образ тут позначає статичність фіксації і перебуває в полоні репрезентації, в той час як жест несе в собі підривною силу, що демонструє чисту афективність. Як пише Агамбен, «в цьому смислі «Атлас Мнемозини» – це не фіксований репертуар образів, а віртуально рухома композиція жестів Західної цивілізації від класичної Греції до фашизму» [Agamben, 2000, p. 54]. Агамбен справедливо відзначав зв'язок жесту в розумінні Варбурга з історією: жестиальність в «Атласі Мнемозини» – це відбиток історичного, мислимого поза будь-яких телеологій.

У цьому пункті очевидне розходження між Гранрійе і Варбургом. Якщо для німецького мистецтвознавця жест – це щось на кшталт історичної акумуляції афекту, що і втілюється в образі, і стирає його репрезентативні потенції, то для Гранрійе буття-в-жесті позаісторичне. Не зважаючи на те, що дії «Нового життя» відбуваються у впізнаваних просторах міста Східної Європи, гетеротопії фільму формують розірваний і фрагментований фон для (від)творення інтенсивного життя тіла. Жест у Гранрійе – це не слід історії, а трансверсальне свідoctво афектованого тіла, що демонструє свою присутність у тріщині часу.

Аудіовізуальні гетеротопії фільмів Гранрійе орієнтовані на занурення глядача в потік тілесних афектів, тому режисер розробляє кінематограф імерсії, що знімає дистанцію між глядачем і образом.

Традиційно кінообраз знаходиться в полоні репрезентації, що відтворює модель ренесансної перспективи і суб'єкта сприйняття, який повинен зайняти певну позицію для «правильного» бачення зображення. Такий тип зображення простору мистецтвознавець А. Рігль називав оптичним Німецький мистецтвознавець вважав, що оптичний тип простору найбільшою мірою був актуалізований у голландському живопису XVII сторіччя, який, втілює те, що Рігль називав піком розвитку оптичного представлення простору, так названого вільного простору, який «заперечує» розуміння світу як простої суми об'єктів, що було притаманно античності. При такому типі простору суб'єкт і об'єкт входять в ієрархічні відносини: зображення – пасивний об'єкт, що підкорений активній позиції глядача-суб'єкта. В результаті даних процесів в мистецтві починає переважати позиція споглядача, що дистанційно сприймає образ. Дослідження репрезентації дозволяють виявити стратегії влади, які приховуються за утвердженням такого типу сприйняття: насправді, суб'єкт не є активним, він – продукт сплетіння влади/знання, топологічна позиція, яку треба зайняти для того, щоб «правильно» сприймати і в той же час бути включеним до ідеології.

Оптичному представленню простору Рігль протиставляє гаптичне, яке орієнтоване вже не тільки на зорове сприйняття, але і також на тактильне. Історія мистецтва, по Ріглю, від Давнього Єгипту до імпресіонізму – це рух від тактильного представлення простору до оптичного. На думку Ж. Дельоза, тактильне представлення простору, за Ріглем, «здійснює зціплення ока і руки, так як його стихією є плоска поверхня»; вона дозволяє оку торкатися і навіть повідомляє, надаючи йому тактильну або гаптичну функцію. Мистецтво XX сторіччя Дельоз пропонує розглядати в контексті поєднання тактильності і оптичності, що піддають деструкції «органічну» репрезентацію, – процес, що знаходить свою повноту в тому, що філософ називає на прикладі робіт художника Ф. Бекона діаграмою живопису: «Діаграма – ні в якій мірі не оптичний ефект, це ручна міць, що зірвалася з цепу. Це зона скаженості, де рука вже не слухає око і постає для зору як інеродна воля, що має також риси випадковості, гри на вдачу, автоматизму, мимовільності» [Делез, 2011, с. 143]. Під діаграмою Дельоз розуміє абсолютизацію тактильного досвіду, реактуалізованого в живописі Бекона. Не зважаючи на певну спірність концептуалізації представлення простору Рігля і Дельоза, суттєвим є положення дослідників про особливу значущість в мистецтві XX сторіччя тактильного досвіду.

Гранрійе ще у своїх ранніх кіноекспериментах намагався відтворити простір кубістичного живопису, поєднуючи оптичне представлення простору з тактильним. У фільмі «Нове життя» режисер у більш радикальних формах намагається порушити споглядальну дистанцію і занурити кіноглядача у тактильне сприйняття образу. Наприклад, деякі сцени фільму зняті на термочутливу камеру, замість кінорепрезентації створюючи теплову картину представлених об'єктів і героїв. Імерсивна стратегія Гранрійе полягає в тактильному знятті дистанції між образом і сприйняттям, знятті, що знищує важливу для репрезентації дистанцію. «Нове життя» висуває на перший план тактильність замість зору, занурення в образність замість дистанціювання.

Сформований диспозитивом суб'єкт сприйняття, якого інтерпелювано ідеологією кінообразу, у фільмі Гранрійє змінюється новою перцептивною фігурою, яку він називає позицією сліпця. Як говорить в інтерв'ю режисер, «на мою думку, ця тактильність дає можливість бути в середині речей, входить з ними в інші відносини, а не займати позицію глядача, як у випадку прямої перспективи епохи Відродження. Це зовсім інша точка зору. Можна сказати, що це позиція сліпця, а можна сказати, що це позиція торкання» [Гранрійє, 2014]. Позиція сліпця, яку повинен зайняти глядач фільму Гранрійє, – це позиція імерсії поза репрезентацією: глядач не інтерпелюється кінообразом, а входить з ним в тактильну взаємодію.

*Висновки.* Залучення глядача у простір фільму Гранрійє актуалізує трансверсальну алеаторизацію, проте, на відміну від кінорепрезентацій експериментальних тілесних практик, фільми французького режисера орієнтують не на ідентифікацію з образами, що (від)творюють трансверсальне, а на торкання. Звідси виникає сумнів навіть у можливості використовувати слово «глядач» для позначення перцептивного досвіду, який відкривають фільми Гранрійє. Більш правильним буде найменування «той, що сприймає», адже кінообразність «Нового життя», якщо слідувати термінології Ріглія і Дельоза, апелює і до оптичного, і до тактильного сприйняття. Це дозволяє більш радикально представити стратегію фільму: відкрита Варбургом напруга між образом і жестом в «Новому житті» досягає максимальної інтенсивності і маніфестує новий тип кінематографа, що спирається на досвід, який можна назвати «торкання без торкання».

Кінематографічна образність, формально перебуваючи на дистанції від глядача, здатна проникати в його тілесний досвід і занурювати в серію трансверсальних становлень: замість суб'єкта репрезентації перед нами ситуація перцептивного нерозрізнення. Чиста афективність, що втілюється в жестуальних асамбляжах фільму Гранрійє, розчиняє глядача, в трансіндивідуальному топосі та за межами репрезентації відкриває трансверсальне становлення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гранрійє Ф. 23 режисера. Інтерв'ю Дмитрію Волчеку. 2011. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/23/07.asp>.
- Гранрійє Ф. Стараюсь разрабатывать связь между аффектами и историей. *Искусство кино*. 2014. URL: <http://kinoart.ru/blogs/filipp-granrije-starayus-razrabatyvat-svyaz-mezhdu-affektami-i-istoriej>.
- Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с фр. и послесл. А. В. Шестакова. Санкт-Петербург: Machina, 2011. 176 с.
- Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию /пер. с ит. А. Погоняйло и В. Резник. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 544 с.
- Эпштейн Ж. Чувство / пер. с фр. С. Юткевича. *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.* / сост. М. Ямпольский. Москва: Искусство, 1988. С. 80–140.
- Agamben G. Notes on Gesture. *Means Without Ends. Notes on Politics*. Minneapolis, MI; London, UK: University of Minneapolis Press, 2000. 156 p.
- Balibar E. Individualité et Transindividualité chez Spinoza. *Architectures de la Raison. Mélanges offerts à Alexandre Matheron*. Paris: ENS Éditions, 1996. P. 35–46.
- Chamarette J. Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema. New York, NY; London, UK: Palgrave Macmillan, 2012. 271 p.
- Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006. 224 p.
- Grandrieux P. The Body's Night. An Interview with Philippe Grandrieux. *Rouge*, 2002. URL: <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>.
- Spinoza B. *Ethik. Opera*. Heidelberg: Heidelberg Akademie der Wissenschaften. 1925. Bd. 2. S. 43–308.
- Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. 868 p.

## REFERENCES

- Agamben, G. (2000). Notes on Gesture. *Means Without Ends. Notes on Politics*. Minneapolis: MI; London, UK: University of Minneapolis Press.
- Balibar, E. (1996). Individualité et Transindividualité chez Spinoza. In *Architectures de la Raison. Mélanges offerts à Alexandre Matheron* (pp. 35–46). Paris: ENS Éditions.
- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: Logic of Sensation*. (A. Shestakova, Trans.). St. Petersburg: Machina, 2011. (In Russian).
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Eco, U. (2006). *Missing Structure: Introduction to Semiology*. (A. Pogonyajlo & V. Reznik, Trans.). St. Petersburg: Symposium. (In Russian).
- Epshtein, J. (1988). Feeling. (S. Jutkevich, Trans.). *From the History of French Cinema: Silent Films of 1911–1933* (pp. 80–140). (Ed. M. Jampolsky). Moscow: Art. (In Russian).
- Grandrieux, P. (2002). The Body's Night. An Interview with Philippe Grandrieux. *Rouge*, 2002. Retrieved from: <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>.
- Grandrieux, P. (2011). 23 Directors. Interview with Dmitry Volchek. Retrieved from: <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/23/07.asp>. (In Russian).
- Grandrieux, P. (2014). I Try to Develop a Connection Between Affects and History. *Movie Art*. Retrieved from: <http://kinoart.ru/blogs/filipp-granrije-starayus-razrabatyvat-svyaz-mezhdu-affektami-i-istoriej>. (In Russian).
- Spinoza, B. (1925). Ethik. In *Opera* (pp. 43–308). Heidelberg: Heidelberg Akademie der Wissenschaften. (In Latin).
- Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.