

ФІЛЬМ ЯК НЕСТАБІЛЬНА ПОДІЯ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ АМБІВАЛЕНТНОГО ДОСВІДУ

У статті здійснено феноменологічний аналіз онтологічного статусу кінематографічного твору. Проблематизується традиційне розуміння фільму як фіксованого, стабільного об'єкта та обґрунтовується його природа як «нестабільної події», що конститується виключно в момент взаємодії між технічним апаратом та свідомістю глядача. Методологічну основу розвідки становлять феноменологічні концепції Моріса Мерло-Понті, Едмунда Гуссерля, Вівіан Собчак, апаратна теорія та перформативна антропологія Крістофа Вульфа. Центральним елементом дослідження є поняття «амбівалентного досвіду», що розкривається через аналіз двох фундаментальних розривів: темпорального і просторового. У статті досліджено неізоморфність між детермінованим механічним часом кінопроекції та іманентною тривалістю глядацького переживання. Показано, як за допомогою механізмів ретенції та протенції свідомість трансформує технічну дискретність монтажу в цілісний часовий потік. Окрему увагу приділено феномену просторової білокації (стан одночасного перебування глядача у фізичній нерухомості кінозали та віртуальній мобільності). Проаналізовано роль гаптичного зору та кінестетичного резонансу в подоланні дистанції між глядачем і екраном. Доводиться, що інтеграція розщепленого досвіду забезпечується продуктивною роботою уяви та механізмом «шва» (suture). Глядач виступає активним місцем збірки фільму, синтезуючи онтологічні розриви власною психічною та тілесною інвестицією. У висновках стверджується, що структурна нестабільність та незвідність кінодосвіду є не вадами сприйняття, а конститутивними умовами існування фільму як естетичного феномену.

Ключові слова: філософія кіно, культура, естетика, кінознавство, кінематограф, феноменологія, семіотика, апаратна теорія, Гуссерль, Мерло-Понті, теорія кіно, візуальна антропологія, онтологія мистецтва, екранні мистецтва.

Вступ

Проблематика онтологічного статусу кінематографічного твору традиційно розгортається у полі напруги між розумінням фільму як стабільного об'єкта та розумінням його як динамічного процесу. Класичні кінотеорії переважно тяжіють до семіотичного або формалістського аналізу. Здебільшого вони фіксують фільм як завершену аудіовізуальну конструкцію, придатну до архівування та повторного відтворення. Однак такий підхід залишає поза дужками феноменологічну реальність перегляду, де стабільність носія стикається з нестабільністю людського сприйняття. Завданням цієї статті є деконструкція уявлення про фільм як про фіксований артефакт, обґрунтування його природи як «нестабільної події», що конститується виключно в момент актуальної взаємодії між технічним апаратом і свідомістю глядача.

Поняття «амбівалентного досвіду» позначає структурну необхідність перебування глядача одночасно у двох несумісних режимах: у часі механізму та часі свідомості (темпоральний розрив), а також у фізичному просторі зали та віртуальному просторі дієгезису (просторова білокація).

Структура статті підпорядкована логіці розгортання цієї амбівалентності. Здійснено критичний огляд теоретичних підходів, що редукують кіно до об'єкта, та пропонується альтернативна оптика перформативної антропології. Здійснено аналіз неізоморфності часових потоків та ролі гуссерлівської ретенції / протенції у «зшиванні» дискретності монтажу. Досліджено феномен розщеплення тілесності на *Körper* (тіло-об'єкт) та *Leib* (тіло-суб'єкт) і роль гаптичного зору в подоланні дистанції. Також продемонстровано, як механізми уяви та «шва» (*suture*) синтезують ці розриви, перетворюючи структурну неста-

більність на умову естетичної цілісності фільму.

Стратегія дослідження полягає у зміщенні фокусу з аналізу екранного зображення на аналіз зони інтерференції, де об'єктивні параметри кінопоказу вступають у конфлікт з іманентною темпоральністю та тілесністю реципієнта. Кінематографічний досвід визначається активною роботою з подолання фундаментальних розривів між механікою апарату та осмисленого сприйняття глядача.

Методологічну основу розвідки становить феноменологічний підхід, зокрема концепції Моріса Мерло-Понті та Едмунда Гуссерля. Для аналізу технічної детермінованості глядацького досвіду залучено апаратну теорію. Антропологічний вимір проблеми, зокрема роль уяви та мімезису в процесі перегляду, розкрито через праці Крістофа Вульфа.

Структурна нестабільність кінодосвіду

Похід до кінотеатру може стати плідним джерелом натхнення у дослідженні філософії кіно. Під час спостереження за глядачами, їхньою реакцією на окремі сцени стрічки, поведінкою протягом перегляду, можна наочно пересвідчитися у нестабільності кінодосвіду. Ролан Барт зазначав, що «у темряві кінозали криється сама чарівність кіно», коли описував своє захоплення походами до кінотеатру (а точніше, моментом виходу з них) (Barthes, 1986, p. 347). Перегляд фільму в кінозалі філософ прирівнював до гіпнотичного стану з ефектом зцілення. Позиція Барта зрозуміла, адже темрява, анонімність із колективною тишею утворюють особливий простір, котрий на момент перегляду призупиняє ідентичність глядача і дає відчуття належності до тимчасової спільноти. Ще до першого кадру на екрані, ми як спостерігачі відчуваємо певну амбівалентність стосовно простору, в якому перебуваємо. З початком фільму це відчуття тільки посилюється.

Усі формально бачать однакове зображення, звук, монтаж і ритм як фіксовану аудіовізуальну структуру, однак водночас фільм постає нестабільним явленням, що щоразу наново актуалізується у часово-просторовому та тілесному досвіді сприйняття. Подібне розуміння сприйняття як події, що розгортається у тілесному часі, знаходимо у феноменології Моріса Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 1964). Та

сама сцена, переглянута в тому самому кінозалі різними глядачами, формує різні, інколи несумісні досвіди.

Під час трихвилинної сцени переслідування у фільмі «Одна битва за іншою» Пола Томаса Андерсона часово-просторова орієнтація глядачів зазнає диференціації. Три персонажі, три автомобілі, хвиляста дорога голлівудськими пагорбами, аудіоряд, саундтрек і динамічний монтаж утворюють формально стабільну композицію, яка породжує різні режими залученості (Anderson, 2025). Нерозкладність кінодосвіду до стабільної структури описує Вівіан Собчак, коли розглядає фільм як подію тілесного переживання, що щоразу актуалізується у взаємодії з глядачем (Sobchack, 1992). Для одних напруга сцени стискає час до миттєвості, для інших розтягує його; хтось тісниться в крісло, ніби сам перебуває за кермом, тоді як інший орієнтується на рух камери і сприймає переслідування з позиції дистанційного спостереження. Ці відмінності не є довільними, адже сама структура сцени розгортається між протилежними векторами дії: антагоніст наздоганяє дочку протагоніста, протагоніст намагається наздогнати антагоніста. Унаслідок цього досвід глядача розщеплюється між бажанням втекти й бажанням наздогнати, або ж тяжіє до одного з цих полюсів. Для когось сцена переживається як «хоч би вона втекла», для іншого — «хоч би він його наздогнав».

Ця амбівалентність не є похідною від індивідуальних інтерпретацій, оскільки впливає з самої організації кінематографічної події. Більшість теоретичних підходів розглядають фільм як відносно завершений естетичний об'єкт у вигляді тексту, структури, системи знаків, що утворюється із рухомих зображень. У межах таких підходів досвід сприйняття стрічки зазвичай постає як вторинний або похідний. Саме тому ця перспектива потребує прояснення принципової нестабільності кінодосвіду, для якого фільм щоразу являється інакше, попри власну формальну визначеність. Пропонується розглянути кінематографічний твір не як наперед визначений мистецький об'єкт, а як подію, що щоразу наново конститується у досвіді глядача і має нестійкий характер.

Структурна амбівалентність досвіду є унікальною для кіно, оскільки фільм одночасно поєднує контрольовану форму (монтаж,

кадри, звук та ритм) із тілесно-часовим переживанням глядача. Ця взаємодія створює внутрішню напругу між стабільністю форми та нестабільністю сприйняття, яка не може бути відтворена у літературі, музиці або театрі в тій самій часово-просторовій та перцептивній формі.

Феноменологічний підхід дає можливість показати, що амбівалентність кінодосвіду не є суб'єктивною варіативністю сприйняття окремого глядача. Нестабільність становить структурну умову явлення фільму як такого, адже закладена у саму форму кінематографічної події, а не у психіку реципієнта.

Фільм між об'єктом і подією

Кінематографічний твір легко помислити як мистецький об'єкт, що визначається фіксованими формами технічної організованості. Зазвичай, фільм спочатку має вигляд сценарію, потім крізь режисерське бачення трансформується у рухомі зображення з власним ритмом, внутрішньо визначеною послідовністю кадрів, упорядкованих монтажем, звуком, композицією. У такій формі фільм має визначену структуру, яка легко піддається відтворенню та зчитуванню (спогляданню). Кінематограф як об'єкт постає тут стабільним, зрозумілим полотном для аналізу.

Однак така об'єктна очевидність кінематографічного твору є радше наслідком аналітичного спрощення, ніж описом способу його існування. Фіксуючи фільм як завершену структуру, теорія зупиняється на рівні того, що може бути повторене, архівоване й відтворене, але водночас усуває з поля зору сам факт його актуалізації в людському сприйнятті. У цьому сенсі об'єктність фільму постає результатом певної дослідницької оптики, що віддає перевагу стабільності форми над подієвістю сприйняття. Спрощення ризикує ігноруванням кінематографічного афекту та зведенням досвіду у кіно до простого розгадування зображень на екрані. Особливо це стає очевидним, коли тілесна та просторово-часова залученість глядача породжує досвідну амбівалентність під час споглядання фіксованих образів у русі.

Семіотичні, структуралістські та формалістські підходи зосереджуються на фільмі як закінченому творі і здебільшого мислять глядача інстанцією декодування вже заданих зна-

чень. Така перспектива абстрагується від конкретної ситуації демонстрації стрічки та перетворює перегляд на зовнішній щодо самого фільму акт. У результаті глядацький досвід виявляється концептуально відокремленим від самої структури стрічки, тоді як кінематографічний твір редукується до носія значень, позбавленого подієвого виміру. Обмеження аналізу об'єктністю кінематографічного твору є онтологічно виправданим у межах відповідних теоретичних підходів, проте саме це обмеження не дає змоги побачити кіно як подію, без якої фільм редукується до абстрактної структури, відірваної від власного способу існування.

Недоречно говорити про тотальну об'єктивізацію кінематографа в межах згаданих теоретичних традицій. Зокрема, семіотичний підхід Крістіана Метца не зводить кіно до простої або одновимірної об'єктності. Навпаки, у *Film Language: A Semiotics of the Cinema* він неодноразово підкреслює складну, гібридну природу кінематографічного образу. Метц не отожднює кіно з суворою лінгвістичною системою (*langue*), подібною до вербальної мови. Водночас, він наполягає на розумінні кінематографа як системи позначення (*langage*) (Metz, 1968). Визнана ним онтологічна складність кінематографічного образу в межах семіотичної теорії стабілізується через аналітичну рамку структури, коду та означування. Фільм постає як дискурсивно впорядкована цілісність, придатна до аналізу незалежно від конкретної ситуації показу. Подієвість перегляду, попри її феноменологічну інтенсивність, не набуває у Метца статусу конститутивної умови буття фільму. Він наголошує на «неприродності» кінематографічного образу та наполягає, що фільм має постати дискурсом для того, щоб набути якостей наративного інструменту. Для нього кінематограф мислиться передусім як аналітичний об'єкт. Метц не погоджується розглядати фільм як подію, що щоразу наново конститується у досвіді глядача. Саме тому уявне у нього функціонує насамперед як ефект апарату (Metz, 1982), тоді як у феноменологічній перспективі воно постає як подія досвіду, актуалізована в акті сприйняття. Подібну позицію обстоює Ганна Чміль, зазначаючи, що сучасна феноменологія екрана зміщує фокус глядацької активності: замість традиційного отожднення з персонажами та сюжетними лініями, перевага відда-

ється «глядацькій ідентифікації з фільмом як подією» (Chmil, 2022, p. 13).

Задля подолання цієї замкненості на тексті та повернення фільму його подієвого виміру, варто звернутися до перформативної антропології, зокрема до позиції Крістофа Вульфа. Він радикально зміщує розуміння образу з площини репрезентації у площину буття. Образ, за Вульфом, не є фіксованим об'єктом. Він є способом існування, що реалізується лише в події споглядання (Wulf, 2022). Йдеться про відмову ототожнювати його буття з технічною або формальною стабільністю. Кожен перегляд фільму є унікальною подією, оскільки глядач щоразу заново інсценує образи у своїй уяві, одночасно поєднує їх із власним контекстом.

Тут фільм постає перформативною конфігурацією, здатною запускати процеси уяви, котра за Вульфом виявляється динамічною силою, що реорганізує, комбінує й трансформує образне поле. Саме тому кінематографічний образ не зберігає ідентичності між різними актами перегляду. Він постійно переписується у взаємодії зі спогадом, афектом і ситуацією сприйняття. Подієвість фільму тут полягає не в його суб'єктивній варіативності, а в принциповій відкритості до досвідного перформатування.

Праця *Mimesis: Culture — Art — Society*, написана Вульфом у співавторстві з Гюнтером Гебауером, усупереч традиційному розумінню мімезису як *imitatio* (наслідування), стверджує, що мімезис варто розглядати як активну дію виробництва символічного світу (Gebauer & Wulf, 1996). Фільм стає подією, тому що він конструює реальність, якої не існувало до моменту перегляду, при цьому використовує посилення на зовнішній світ лише як матеріал для побудови власної фікції. Принциповим тут є наголос на «просторі між» екраном і глядачем — місце зустрічі об'єктивно сконструйованої форми та чуттєвого досвіду. Саме у цьому міжпросторі виникає кінематографічне явлення як подія.

Також Вульф із Гебауером детально аналізують працю «Лаокоон» Готгольда-Ефраїма Лессінга і зазначають, що естетичні правила у нього функціонують як інструменти керування уявою реципієнта. Вони спрямовують не форму твору, а процес його досвідного відтворення. Відповідно подія кіно не зводиться ані до авторського задуму, ані до глядацької інтерпретації. Вона виникає як спільна дія між

структурою, що пропонує світ, і уявою, яка цей світ актуалізує. Ця взаємодія утворює власний спосіб буття фільму.

Тут феноменологія постає методологічно необхідним інструментом для аналізу простору між об'єктною структурою фільму і подією його актуалізації. Для цієї філософської традиції дослідження процесу явлення фільму значно вагомніше за структурний аналіз сенсу стрічки. Класичною є інтенція Мерло-Понті, у якого феномен не є ані об'єктом, ані суб'єктивним враженням. Для нього феномен є тим, що виникає у співвіднесеності тіла і світу. У «Феноменології сприйняття» філософ наголошує, що сприйняття не є вторинним щодо речей, а є способом їх явлення. Тут кінематографічний образ розглядається як феномен, що конститується у чуттєвій ситуації перегляду (Мерло-Понті, 2001).

Феноменологічний аналіз прибирає потребу обирати між структурою фільму і реакцією глядача. Кінематографічна форма перестає бути нейтральною структурою і трансформується в організацію сприйняття. Монтаж, ритм і рух камери не передають значення, вони скоріше модулюють спосіб бачення (Merleau-Ponty, 1964). Це дозволяє мислити форму фільму як умову події. Феноменологія доречно знімає жорстку опозицію між формою і досвідом.

Темпоральний розрив

Темпоральність кінематографічного досвіду формується на перетині зафіксованого часу фільму та пережитого часу глядача, між якими не встановлюється стійкої відповідності. Об'єктивний хронометраж не варто розглядати як суто нейтральне тло для розгортання подій. Він є жорстким темпоральним імперативом, якому глядач змушений підкоритися (Virilio, 1994). Така диктатура часу закладена в самій технічній природі апарату. Проектор, що працює зі швидкістю 24 кадри на секунду, демонструє байдужість до психофізіологічного стану суб'єкта. Машина не враховує ані ритмів дихання глядача, ані інтенсивності його уваги, ані потреби в спогляданні. Проектор невблаганно розгортає зображення з механічною, наперед визначеною швидкістю (Бодрі, 2004). Хронометраж фільму стає темпоральним імперативом: глядач позбавлений можливості впливати на плин часу, адже він

зафіксований у жорсткій сітці, де кожна секунда екранного часу є технічним примусом, що ігнорує плинність (*durée*) живого людського переживання (Бергсон, 2010).

Однак тотальна влада апарату завершується там, де починається акт сприйняття. Свідомість глядача не є пасивним екраном, на який просто проєктується дискретна послідовність кадрів. Реципієнт виступає активною інстанцією, що чинить онтологічний опір механічній нарізці часу. Якщо проєктор працює в режимі дискретності, подає 24 статичні зображення на секунду, то свідомість постійно прагне втримати цілісність сприйняття. Феноменологічна робота глядача полягає в тому, щоб трансформувати технічну фрагментарність у плинну тривалість. Саме тут об'єктивний час плівки стикається з іманентним часом суб'єкта, який відмовляється сприймати кіно як набір окремих миттєвостей, натомість конституює його цілісним потоком.

Цей процес конституювання стає можливим завдяки структурі внутрішньої часосвідомості, яку Едмунд Гуссерль описує через механізми ретенції та протенції (Husserl, 1964). Глядач ніколи не перебуває виключно у точці «тепер» (*urimpression*) поточного кадру. Завдяки ретенції він утримує сенс попередніх сцен, нашаровує їх на актуальне сприйняття, а завдяки протенції формує горизонт очікування наступної миті. Таким чином, живе переживання фільму створюється не на монтажному столі: саме інтенційна направленість свідомості глядача з'єднує темпоральні розриви, закладені монтажем. Фізична відсутність зображення (монтажний стик) феноменологічно заповнюється інерцією сприйняття, що перетворює технічний розрив на смисловий зв'язок.

Бернард Стіглер розуміє сприйняття кінематографічного часу як унікальне збігання між технічним потоком фільму та внутрішнім потоком свідомості глядача (Stiegler, 2011). Стіглер використовує гуссерлівську феноменологію для пояснення цього сприйняття, але модифікує її, вводячи концепцію третинної ретенції (*tertiary retention*). Він стверджує, що в кіно сприйняття теперішнього часу (первинна ретенція) вибирається та формується спогадами глядача (вторинна ретенція), які обумовлені технічними об'єктами (третинна ретенція). Зрештою, Стіглер постулює, що сама людська свідомість має по суті «кінематографічну» структуру. Свідомість функціонує як

монтаж, вибираючи та збираючи «первинні, вторинні та третинні спогади» для створення єдиного потоку.

Суб'єктивна робота з актуалізації механічного запису не скасовує об'єктивної структури фільму, вона вступає з нею у складні діалектичні відносини. Виникає фундаментальна неізоморфність: час, що відраховується таймкодом, і час, що проживається глядачем, ніколи не збігаються повністю (Мерло-Понті, 2001). Те саме екранне дійство, за фіксованого хронометражу, може переживатися як миттєвість або як вічність залежно від інтенсивності афекту. Саме в цій прогалині між об'єктивним часом та іманентною тривалістю зароджується феномен темпоральної амбівалентності. Ця напруга суголосна тому, що Вячеслав Циба визначає як «парадоксальну часовість» образу в фотографії, яка «коливається у режимі відсутності / присутності» (Циба, 2023, с. 44), створюючи умови для інтерпретації. Однак у кіно ця коливальна структура розгортається у примусовому потоці проєкції. Глядач змушений існувати одночасно у двох несумісних часових вимірах, постійно узгоджуючи жорсткий ритм зовнішньої форми з гнучкою динамікою внутрішнього переживання.

Неможливість повного синхрону між часом фільму та часом глядацького переживання зумовлена фундаментальною гетерогенністю цих темпоральностей. Зафіксований на плівці потік є жорстко стабілізованим і повторюваним, тоді як іманентна тривалість свідомості є принципово незворотною та мінливою. Ці два часові режими можуть вступати в резонанс, але їхнє повне злиття є онтологічно недосяжним. Механічний ритм проєкції залишається байдужим до інтенсивності афекту, на противагу внутрішнє переживання ніколи не може повністю підкорити технічну послідовність кадрів. Цю структурну незвідність не варто вважати недоліком, адже вона є конститутивною умовою кінематографічного досвіду. Поль Рікер наголошував, що саме темпоральний зсув утримує глядача в стані продуктивної напруги, коли кіно перетворює прірву між космічним часом апарату та феноменологічним часом суб'єкта на простір естетичної події (Ricoeur, 1985).

Однак аналіз темпорального розриву так і залишається абстракцією, доки не повернути його у вимір втіленого суб'єкта. Для Мерло-Понті сприйняття часу ніколи не є чисто

ментальним актом. Воно завжди закорінене у «полі присутності», яке розгортається довкола нашого тіла (Мерло-Понті, 2001). Тому розщеплення часу у кіно неминуче провокує кризу просторової локалізації, бо глядач не може інкорпоруватися у тривалість фільму без залучення до цього власної тілесності. Тут виникає феноменологічний парадокс: щоб повноцінно прожити екранну подію, «власне тіло» мусить віртуально покинути фізичні координати кінозалу. Ця необхідність бути всередині подій фільму, при цьому залишатися у кріслі глядача, й трансформує темпоральну напругу у досвід просторової білокації (одночасного перебування у двох місцях).

Просторова білокація

Темпоральний розрив розщеплює єдність часу і провокує дестабілізацію глядача, тимчасом як просторова білокація в кіно призводить до ще радикальнішого зсуву в сприйнятті. Йдеться про специфічний модус буття, в якому глядач утримує одночасну присутність у двох онтологічно несумісних топосах: фізичному просторі кінозали та віртуальному просторі дієгезису. Така подвійність не зводиться до метафори «занурення» чи психологічної ілюзії. Просторова роздвоєність є структурною умовою функціонування кінематографічного диспозитиву, що базується на парадоксальному співвідношенні моторної нерухомості фізичного тіла глядача та перцептивної мобільності іманентного перебування всередині кінострічки.

Фундаментальною передумовою роздвоєної присутності є примусова фіксація фізичного тіла глядача. Як зазначав Жан-Луї Бодрі, кінематографічний апарат вимагає від суб'єкта стану «тимчасової скутості моторики», що наближає його до стану сновидіння (Бодрі, 2004). Темрява зали, крісло та заборона на пересування перетворюють простір перегляду на своєрідну зону іммобільності. Однак це знерухомлення не є пасивністю. Феноменологічно воно виступає механізмом вивільнення інтенційності. Параліч моторики реального тіла в кінозалі створює надлишок кінестетичної енергії, яка переноситься на рухомі образи екрана. Глядач здатний бігати, літати, падати разом з камерою лише завдяки тому, що його фізичне тіло надійно зафіксоване у точці спокою. Ця діалектика статичності та динаміки є пер-

шим рівнем просторової амбівалентності: *моє тіло тут, щоб я міг бути там*.

Для глибшого розуміння цієї роздвоєності необхідно звернутися до розрізнення, яке вводить Едмунд Гуссерль, а згодом радикалізує Моріс Мерло-Понті: розрізнення між тілом-об'єктом (*Körper*) і тілом-суб'єктом (*Leib*). У ситуації кіноперегляду відбувається розщеплення тілесності. Тіло-об'єкт (*Körper*) залишається частиною геометричного простору зали, підкоряється гравітації, відчуває фактуру крісла, чує хрускіт попкорну в сусідньому кріслі. Це тіло, яке займає положення. Натомість живе тіло (*Leib*) проєктується у простір фільму. Коли камера різко зривається у прірву, *Körper* залишається стабільним, тоді як *Leib* переживає досвід падіння, що супроводжується реальним вісцеральним відгуком (запамороченням, скороченням м'язів). Вівіан Собчак у есе *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh* вводить неологізм «кінестетичний суб'єкт» (*cinesthetic subject*), яким описує глядача, чие тіло резонує з рухом на екрані (Sobchack, 2004).

Важливим є залучення механізму для подолання дистанції між оком глядача і поверхнею екрана. Ним стає трансформація самого режиму бачення. У кіно зір перестає бути виключно оптичним (дистанційованим) і набуває рис гаптичного (дотикового). Лора Маркс у дослідженні *The Skin of the Film* стверджує, що кінообраз звертається до тілесної пам'яті глядача задля пробудження тактильної асоціації (Marks, 2000). Це явище гаптичної візуальності (*haptic visuality*) означає, що око «торкається» зображення. Текстура шкіри, тепло розігрітого піску, в'язкість бруду на екрані зчитуються тілом як безпосередній дотик. Екран перестає бути вікном у світ, натомість стає «шкірою», мембраною, крізь яку відбувається поглинання просторів. Через цю текстуру простір фільму входить у тіло глядача. Як зазначає Ольга Кирилова, саме через тактильний рівень досягається специфічний ефект «слизкості й хисткості фільмічної реальності» (Кирилова, 2018), що змушує глядача постійно балансувати між візуальним і дотиковим сприйняттям. Гаптичний погляд дозволяє глядачеві тілесно присвоїти простір дієгезису, зробити його прожитим, попри фізичну відсутність у ньому. Через цю текстуру простір фільму входить у тіло глядача та захоплює його чуттєвість.

Зрештою, феномен подвійної присутності підтверджує тезу Мерло-Понті про те, що простір є формою нашого відношення до світу — «інтенціональною дугою» (*l'arc intentionnel*), що з'єднує нас з об'єктами (Мерло-Понті, 2001). У кіно ця дуга розтягується до граничних значень. Глядач конструює простір фільму не геометрично, а як суб'єкт, що потенційно проживає можливості руху. Ми приміряємо на себе простір кадру, оцінюючи його придатність для дії, навіть якщо ця дія є віртуальною.

Просторова амбівалентність стає ще однією конститутивною умовою кінематографічної події. Фільм стає подією лише тоді, коли глядач погоджується на цю добровільну дисоціацію залишення свого об'єктного тіла в темряві зали, щоб дозволити своєму феноменологічному тілу розгорнутися у світлі проєкції. Ця здатність бути «тут» і «там» одночасно, переживати реальні афекти від ірреальних просторів, указує на те, що кінопростір — не геометрична даність, а антропологічна подія, що відбувається у просторі між нерухомістю *Körper* і рухливістю *Leib*.

Інтеграція амбівалентного досвіду

Аналіз темпоральних розривів і просторової білокації підводить нас до ключового питання феноменології кіно: яким чином, попри структурну фрагментарність та онтологічну гетерогенність елементів, глядач сприймає фільм як цілісну подію? Якщо кінематографічний апарат продукує дискретність через нарізку кадрів, монтажні стики, розрив між залом та екраном (Baudry, 1970), а свідомість глядача розщеплюється між «тут» фізичного тіла і «там» інтенційного переживання, то логічним наслідком мав би стати розпад досвіду на серію незв'язних афектів. Однак цього не стається, бо кінодосвід утримується як єдність. Це підтверджує твердження, що амбівалентність виступає енергетичним ресурсом для синтезу. Важливо, що цей синтез є результатом активної, почасти несвідомої праці глядача з інтеграції різнорідних потоків сприйняття (Sobchack, 1992). Варто розглянути цей процес через три взаємопов'язані механізми: операцію «шва» (*suture*), міметичну роботу уяви та феномен хізматичного переплетення.

Поняття «шва» (*suture*), що бере початок у психоаналізі Жака-Алена Міллера, ввів у кінотеорію Жан-П'єр Удар і розвинув Даніель

Даян для опису механіки, за допомогою якої глядач долає фрагментарність фільму (Oudart, 1969; Dayan, 1976). Кінематографічний дискурс за своєю природою є «дірявим»: кожен монтажний перехід, кожна зміна ракурсу, кожен вихід персонажа за межі кадру створюють лауну в полі видимого. Ці розриви загрожують цілісності ілюзії, створюють оголену механічну природу апарату. Згідно з теорією шва, саме ця неповнота провокує глядача на активну дію. Суб'єкт не просто споглядає зображення, він «зшиває» розриви власною психічною залученістю.

У контексті дослідження амбівалентного досвіду концепція шва набуває не стільки психоаналітичного, скільки феноменологічного значення. Темпоральний розрив долається тим, що глядач постійно перекидає містки інтенційності через провалля монтажних стиків. «Зшивання» можна назвати тією невидимою роботою, яка перетворює серію дискретних знімків на континуум сенсу. Глядач стає тим мостом, що утримує структуру фільму від розпаду. Варто наголосити, що ця інтеграція відбувається не на екрані, який залишається байдужим полем мерехтіння світла і тіні. Місцем збірки фільму стає саме свідомість глядача, яка змушена постійно узгоджувати протилежні сигнали: знання про те, що «це лише фільм» і переживання «я знаходжусь там». Амбівалентність тут виступає умовою можливості шва, бо глядач зшиває розриви саме тому, що відчуває їхню напругу. Без цієї напруги перегляд перетворився б на пасивну реєстрацію даних, позбавлену афективної глибини (Shaviro, 1993).

Якщо операція шва пояснює механіку подолання розривів, то погляд Крістофа Вульфа дає можливість зрозуміти змістовне наповнення цього процесу. Повертаючись до тези про фільм як подію, слід наголосити, що інтеграція амбівалентного досвіду здійснюється завдяки продуктивній силі уяви. Уява тут мислиться як фундаментальна міметична здатність, що дозволяє людині інкорпорувати зовнішній світ у свій внутрішній досвід (Wulf, 2022).

Вульф наполягає на тому, що глядач у кінозалі здійснює активну інсценізацію побаченого у своєму внутрішньому театрі. Коли ми дивимося на екран, наша уява працює як ретранслятор між чужим досвідом персонажів і нашою власною тілесною пам'яттю. Інтеграція відбувається в момент, коли образи фільму

привласнюються глядачем, стають частиною його пережитого досвіду. Темпоральна та просторова амбівалентність у цій перспективі стає катализатором уяви. Чим радикальнішим є розрив між фізичним станом глядача (нерухомість) і віртуальною подією (дія), тим інтенсивнішою має бути міметична праця, щоб цей розрив подолати. Уява заповнює ті прогалини, які залишає структура фільму, насичуючи схематичні образи живою плоттю власних асоціацій та афектів (Iser, 1978). Фільм як подія народжується саме в точці перетину об'єктивної структури твору та суб'єктивної енергії уяви, яка цю структуру оживлює.

Найглибший рівень інтеграції, що дає можливість остаточно зняти опозицію між суб'єктом і об'єктом, описує пізній Мерло-Понті через поняття «хіазми» (*le chiasme*) та «плоті світу» (*la chair du monde*) (Merleau-Ponty, 1968). Це поняття пояснює, як можлива просторова білокація без патологічного розщеплення особистості.

Хіазма означає перехрещення, оборотність і взаємопроникнення того, хто бачить, і того, що видиме. Мерло-Понті стверджує, що наше тіло і світ зроблені з однієї матерії, однієї онтологічної тканини — Плоті. Коли ми дивимося фільм, відбувається обмін, коли ми віддаємо на момент своє тіло образам, щоб вони могли ожити та структурувати нашу чуттєвість (Sobchack, 2004).

Просторова білокація перестає бути парадоксом, якщо розглядати її крізь призму хіазми. Глядач відчуває текстуру поверхні на екрані (гаптичний зір) тому, що його тіло і віртуальний простір фільму перебувають у відношенні співпричетності (Marks, 2000). Екран перестає бути бар'єром, що розділяє дві реальності. Він стає мембраною, крізь яку відбувається проникнення чуттєвості. Моє тіло в кріслі (*Körper*) і моє тіло у фільмі (*Leib*) з'єднані цією спільною плоттю. Амбівалентність досвіду стає формою переплетення, де внутрішнє і зовнішнє, реальне і уявне, минуле і теперішнє перетікають одне в одне. Інтеграція, таким чином, забезпечується самою тілесністю глядача, яка виступає універсальним медіатором. Тіло здатне утримувати в собі множинність часів і просторів, при цьому не руйнуватися, адже воно саме є «двосторонньою» сутністю — одночасно річчю серед речей і свідомістю, що ці речі охоплює (Мерло-Понті, 2001).

Амбівалентність кінематографічного досвіду не є проблемою, яку глядач має усунути. Навпаки, вона постає конститутивною умовою існування фільму як естетичного феномену. Фільм не існує як стабільний об'єкт, він існує лише як динамічна подія інтеграції, що розгортається «тут і тепер» у момент перегляду. Ця подія є принципово нестабільною. Вона вимагає від глядача постійного зусилля з утримання єдності, балансування між зануренням і дистанцією, між афектом і аналізом.

Саме ця напруга, цей постійний процес «зшивання» розривів і «проживання» чужих просторів, і становить сутність кінематографічного задоволення. Похід у кіно цінний не спогляданням стабільної картини світу, а досвідом безпечної втрати себе у хіазматичному переплетенні з Іншим, з досвідом, де наше тіло розширює свої кордони й одночасно інтегрує у незвідані часові та просторові виміри.

Висновки

Проведене феноменологічне дослідження дає змогу переосмислити онтологічний статус кінематографічного твору, зміщуючи фокус аналізу з його об'єктних характеристик (текст, структура, знакова система) на його подієву природу. Встановлено, що фільм не може розглядатися як стабільна, завершена даність, яка передую акту перегляду. Кінематограф функціонує як динамічна подія, що конститується виключно у процесі взаємодії між технічним апаратом та свідомістю глядача. Центральною характеристикою цієї взаємодії є структурна амбівалентність досвіду, яка пронизує усі рівні сприйняття.

Аналіз темпоральності виявив фундаментальну неізоморфність між об'єктивним часом стрічки (фіксованим, повторюваним) та іманентною тривалістю переживання (мінливою, афективною). Темпоральний розрив, що виникає внаслідок «диктату» механічного ритму проєкції, стає викликом для інтенційності глядача. Саме необхідність постійного узгодження цих різнорідних часових потоків утримує свідомість у стані продуктивної напруги, перетворюючи пасивне споглядання на активне конститування часової цілісності.

Дослідження просторового виміру кінодосвіду дозволило концептуалізувати феномен просторової білокації. Було встановлено, що кінематографічний диспозитив вимагає від

глядача одночасного перебування у двох онтологічно несумісних топосах: у фізичній нерухомості кінозали (тіло-об'єкт, *Körper*) та у віртуальній мобільності дієгезису (живе тіло, *Leib*). Цей парадокс вирішується не через ігнорування тілесності, а через її трансформацію: залучення механізмів гаптичного зору та кінестетичного резонансу дає змогу глядачеві тілесно «обживати» простір фільму, не полишаючи свого фізичного місця перебування.

Зрештою, інтеграція цієї подвійної амбівалентності (часової і просторової) забезпечується роботою уяви та механізмом «шва» (*suture*). Глядач виступає місцем збірки фільму, «зшиваючи» розриви структури власною психічною та тілесною залученістю. Незвідність кінематографічного досвіду до однозначної структури не є вадою аналізу, а виступає конститутивною умовою естетичного феномену кіно.

Список посилань

- Бергсон, А. (2010). *Творча еволюція*. (Р. Осадчук, Пер.). Видавництво Жупанського.
- Бодрі, Ж.-Л. (2004). Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату. *Кіно-Театр*, 5, 19–24.
- Кирилова, О. (2018). Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 1, 17–23.
- Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття* (О. Йосипенко & С. Йосипенко, Пер.). Український Центр Духовної Культури.
- Циба, В. (2023). Оживлений слід: фотографічний образ у витлумаченні досвідів болю. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 11–12, 29–45.
- Anderson, P. T. (Director). (2025). *One Battle After Another* [Film]. Warner Bros.
- Barthes, R. (1986). Leaving the movie theater. In R. Barthes, *The rustle of language* (R. Howard, Transl.) (pp. 345–349). University of California Press (Original work published 1975).
- Chmil, H. (2022). The Experience of “existence” with the cinematographic screen: the Identification Context. *Культурологічна думка*, 21, 8–15.
- Dayan, D. (1976). The tutor-code of classical cinema. In B. Nichols (Ed.), *Movies and methods: An anthology* (pp. 438–451). University of California Press.
- Gebauer, G., & Wulf, C. (1996). *Mimesis: Culture–Art–Society* (D. Reneau, Transl.). University of California Press.
- Husserl, E. (1964). *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Indiana University Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The film and the new psychology. In M. Merleau-Ponty, *Sense and non-sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Transl.) (pp. 48–59). Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (C. Lefort, Ed.; A. Lingis, Transl.). Northwestern University Press.
- Metz, C. (1968). *Film language: a semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Oudart, J.-P. (1969). La suture. *Cahiers du Cinéma*, 211, 36–39; 212, 50–55.
- Ricoeur, P. (1985). *Time and Narrative (Temps et Récit)*. Vol. 3. University of Chicago Press.
- Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press.
- Shaw, S. (2008). *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. McFarland, Incorporated, Publishers.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Stiegler, B. (2011). *Technics and time, 3: Cinematic time and the question of malaise* (S. Barker, Transl.). Stanford University Press (Original work published 2001).
- Virilio, P. (1994). *The vision machine* (J. Rose, Transl.). Indiana University Press.
- Wulf, C. (2022). *Human beings and their images: Imagination, mimesis, performativity* (E. Hamilton & D. Winter, Transl.). Bloomsbury Academic.

References

- Anderson, P. T. (Director) (2025). *One Battle After Another* [Film]. Warner Bros.
- Barthes, R. (1986). Leaving the movie theater. In R. Barthes, *The rustle of language* (R. Howard, Transl.) (pp. 345–349). University of California Press (Original work published 1975).
- Bergson, A. (2010). *Tvorcha evolutsia [Creative Evolution]*. Zhupanskyi Publishing House [in Ukrainian].
- Bodry, J.-L. (2004). Ideolohichni efekty bazysnoho kinematografichnoho aparatu [Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus] (Transl. from Fr.). *Kino-Teatr*, 5, 19–24 [in Ukrainian].
- Chmil H. (2022). The Experience of “existence” with the cinematographic screen: the Identification Context. *The Culture Ideas*, 21, 8–15.
- Dayan, D. (1976). The tutor-code of classical cinema. In B. Nichols (Ed.), *Movies and methods: An anthology* (pp. 438–451). University of California Press.
- Gebauer, G., & Wulf, C. (1996). *Mimesis: Culture–Art–Society* (D. Reneau, Transl.). University of California Press.
- Husserl, E. (1964). *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Indiana University Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- Kyrylova, O. (2018). Filozofia kino, metod modeliuвання ta problema dekadentskoho kinotvoru [Philosophy of film, modeling method and the problem of decadent film work]. *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture*, 1, 17–23 [in Ukrainian].
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The film and the new psychology. In M. Merleau-Ponty, *Sense and non-sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Transl.) (pp. 48–59). Northwestern University Press.

- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (C. Leffort, Ed.; A. Lingis, Transl.). Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenolohiia spryiniattia* [*Phenomenology of Perception*] (O. Yosypenko & S. Yosypenko, Transl.). Ukrainyski Tsentri Dukhovnoi Kultury [in Ukrainian].
- Metz, C. (1968). *Film language: a semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Oudart, J.-P. (1969). La suture. *Cahiers du Cinéma*, 211, 36–39; 212, 50–55.
- Ricoeur, P. (1985). *Time and Narrative (Temps et Récit)*. Vol. 3. University of Chicago Press.
- Shapiro, S. (1993). *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press.
- Shaw, S. (2008). *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. McFarland, Incorporated, Publishers.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Stiegler, B. (2011). *Technics and time, 3: Cinematic time and the question of malaise* (S. Barker, Transl.). Stanford University Press (Original work published 2001).
- Tsyba, V. (2023). Ozhyvleni slid: fotohrafichnyi obraz u vytlumachenni dosvidiv bolii [Animated Trace: Photographic Image in the Interpretation of Pain Experiences]. *NaUKMA Research Papers. Philosophy and Religious Studies*, 11–12, 29–45 [in Ukrainian].
- Virilio, P. (1994). *The vision machine* (J. Rose, Transl.). Indiana University Press.
- Wulf, C. (2022). *Human beings and their images: Imagination, mimesis, performativity* (E. Hamilton & D. Winter, Transl.). Bloomsbury Academic.

Andrii Stakhiv

FILM AS AN UNSTABLE EVENT: A PHENOMENOLOGY OF AMBIVALENT EXPERIENCE

The article presents a phenomenological analysis of the ontological status of the cinematic work. It problematizes the traditional understanding of film as a fixed, stable object and substantiates its nature as an “unstable event” that is constituted exclusively at the moment of interaction between the technical apparatus and the viewer’s consciousness. The methodological basis of the study comprises the phenomenological concepts of Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl, and Vivian Sobchack, as well as apparatus theory and the performative anthropology of Christoph Wulf. The central element of the research is the concept of “ambivalent experience”, which is revealed through the analysis of two fundamental gaps: temporal and spatial. The article investigates the non-isomorphism between the predetermined mechanical time of film projection and the immanent duration of the viewer’s experience. It demonstrates how, through the mechanisms of retention and protention, consciousness transforms the technical discreteness of montage into a continuous temporal flow. Particular attention is paid to the phenomenon of spatial bilocation (the state of the viewer’s simultaneous presence in the physical immobility of the cinema hall and virtual motion). The role of haptic visuality and kinesthetic resonance in overcoming the distance between the viewer and the screen is analyzed. It is argued that the integration of split experience is ensured by the productive work of the imagination and the mechanism of “suture”. The viewer acts as an active site of the film’s assembly, synthesizing ontological gaps through their own psychic and bodily investment. The article concludes that the structural instability and irreducibility of the film experience are not flaws of perception, but constitutive conditions for the existence of film as an aesthetic phenomenon.

Keywords: philosophy of film, culture, aesthetics, film studies, cinema, phenomenology, semiotics, apparatus theory, Husserl, Merleau-Ponty, film theory, visual anthropology, ontology of art, screen studies.

Подано до редакції / Submitted: 18 лютого 2026 р.

Схвалено до публікації / Accepted: 15 квітня 2026 р.

Опубліковано / Published: 31 травня 2026 р.

