

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ
ANNE DYMEK, CINÉMA ET SÉMIOTIQUE :
DELEUZE EN QUESTION
Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 стр.

КОНСТАНТИН ТИМАШОВ

Тимашов Константин Николаевич — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Институт философии человека), Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: timashovkn@yandex.ru

Рецензия на книгу Анны Димек «Кино и семиотика. Делёз под вопросом», посвящённую семиотическим аспектам философии кино, разработанной Ж. Делёзом в двухтомнике «Кино». В рецензии дан обзор основных глав книги, где обсуждаются поставленные автором вопросы относительно соотношения семиотики Ч. С. Пирса и философии образа А. Бергсона в собственной семиотике кино Делёза.

Ключевые слова: Бергсон, Делёз, знак, образ, Пирс, семиотика кино, феноменология кино.

REVIEW OF THE BOOK
ANNE DYMEK, CINÉMA ET SÉMIOTIQUE :
DELEUZE EN QUESTION,
Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 pages

Konstantin Timashov

The Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Human Philosophy, Graduate student, Saint-Petersburg, Russian Federation.
E-mail: timashovkn@yandex.ru

Review of the book "Cinema and semiotics. Deleuze in question" written in French by Anne Dymek that analyses the semiotic aspects of the film philosophy

elaborated by G. Deleuze in his two-volume book "Cinema 1&2". It focuses on the main chapters of the reviewed book that discuss the questions concerning the relations between Ch. S. Peirce's semiotics and H. Bergson's philosophy of image in Deleuze's own film semiotics.

Key words: Bergson, Deleuze, film semiotics, image, Peirce, phenomenology of cinema, sign.

Несмотря на широкую известность двухтомника «Кино» Жюль Делёза (Deleuze, 1983; Deleuze, 1985), обстоятельное рассмотрение его семиотических аспектов исследователями до сих пор не предпринималось. Это тем более странно, что существуют десятки монографий на разных языках, посвящённые теории кино этого французского философа. Но именно такая цель поставлена в монографии Анны Димек, чьи научные интересы связаны с областью американской семиотики – традиции, восходящей к Чарльзу Сандерсу Пирсу (1839-1914), и её применением к кинообразу. Этой проблематике посвящена её докторская диссертация, защищённая в 2013 году в Сорбонне, и ряд статей. Кроме того, следует признать, что философия кино Делёза привлекает внимание исследователей гораздо реже, чем все прочие пласты его творчества. Тем более интересно получить от специалиста-семиотика оценку того подхода, который разрабатывает французский постструктуралист на материале кинематографа, обращаясь к идеям Пирса. В этом отношении книга, которая бы подробно осветила связи между двумя семиотиками, могла бы восполнить пробел в этой области¹.

Что касается интереса Делёза к кинематографу, то начиная с «Различия и повторения» (Deleuze, 1968), очень немногие его книги обходились без анализа тех или иных фильмов. Кроме того, в 1970-1980-е им написано больше десятка статей о кино. Самым же главным трудом о кинематографе стал объёмный двухтомник «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время»,

¹ Среди исследований на русском языке наиболее обширным по-прежнему остаётся предисловие к русскому переводу «Кино» Олега Аронсона (Aronson, 2000). О малой разработанности данной темы в отечественной литературе свидетельствует также пятисотстраничная монография А. В. Дьякова «Жиль Делёз. Философия различия» (D'yakov, 2013), в которой кино отведено всего лишь девять страниц.

который подвёл итог трёхлетнего университетского курса о кино общей продолжительностью около 250 часов. Мнения исследователей об этих книгах разнятся, но, несомненно, «Кино» Делёза, спустя более сорока лет после выхода в свет, по-прежнему вызывает самый живой интерес у философов, семиотиков и теоретиков медиа.

Проблематика знака, значения, смысла — постоянная тема работ Делёза, по меньшей мере, начиная с книги «Марсель Пруст и знаки» (Deleuze, 1964). Напрямую к семиотике Пирса Делёз впервые обращается в написанной совместно с Феликсом Гваттари работе «Тысяча плато» (Deleuze & Guattari, 1980), в которой отдельная глава посвящена режимам знаков; в ней Пирсовские знаки *икона*, *индекс* и *символ* соотнесены с собственными концептами авторов — *ретерриториализация*, *территориализация* и *детерриториализация*. В «Кино» семиотика американского философа — наряду с бергсоновской теорией образа — будет играть фундаментальную роль и послужит альтернативой распространённой во Франции того времени семиологии кино, основанной на идеях швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра и структурной лингвистике. Выбор в пользу пирсовской семиотики объясняется самим философом тем, что Пирс «создал общую классификацию образов и знаков, вероятно, наиболее полную и наиболее многообразную (*la plus variée*)» (Delez, 2004, 39)², чьё значение он сравнивает со значением таблицы Менделеева для химии. Критика семиологии занимает важное место в двухтомнике о кино и претендует на то, чтобы преодолеть возникшие в ней трудности (проблема кода, соотношение образа и знака, режимы повествования и др.).

* * *

Небольшая по объёму книга состоит из пятнадцати глав без названий. От пары до дюжины страниц, каждая из них поднимает один или несколько вопросов, проблематизируя тот или иной семиотический аспект философии кино, разрабатываемой Делёзом. В сумме эти вопросы и ответы на них

² Перевод уточнен.

должны раскрыть отношения между вынесенными в название книги *кинематографом* и *семиотикой*. Заглавие книги буквально переводится как «Кино и семиотика. Делёз под вопросом» и имеет критическую и даже скептическую коннотацию: «сомнения в Делёзе». В этом заглавии прочитывается отсылка к названию книги известного теоретика и историка кино Жана Митри «Семиология под вопросом: Язык и кино» (Mitry, 1987), в которой предпринята попытка указать на причины невозможности построения теории кино на основе науки о языке. Переставляя акценты, Димек ставит под вопрос не семиологию и не семиотику кино как таковую, в чьи возможности она твердо верит, а семиотику кино, разработанную Делёзом.

Книга начинается с констатации факта малой изученности делёзовской таксономии знаков, несмотря на то, что двухтомник привлекает внимание самой широкой аудитории. Согласно Димек, если исследователи и обращаются к этим книгам, то ограничиваются лишь пересказом страниц первоисточника и демонстрируют малый интерес к со-отношению между семиотикой Пирса и её, по выражению автора, «применением» к кино Делёзом. Здесь упомянута книга Родоуика (Rodowick, 1997), который, подобно многим другим «не предпринимает попытки ни определить, ни критиковать делёзовскую теорию в контексте семиотики и философии самого Пирса» (Димек, 2015, 8).

При чтении двухтомника «Кино» обращает на себя внимание тот факт, что Делёз задействует пирсовскую теорию только в том случае, когда речь идёт об образе-движении, а во втором томе, когда он переходит к анализу образа-времени, семиотика Пирса более не играет какой-либо существенной роли — новые типы знаков не отсылают к его семиотике. Этот разрыв при переходе от образа-движения к образу-времени Родоуик объясняет, как утверждает Димек, идя вслепую вслед за Делёзом, тем, что Пирс «не может более служить нам вожатым на этом пути» (там же). На это Димек отвечает весьма полемично и выдвигает тезис, который вдохновляет всю её дальнейшую работу: «речь идёт о весьма спорном моменте, потому что Пирс по-настоящему не служил вожатым в «Образе-

движении», а критика нескольких пирсовских концептов в «Образе-времени» не имеет под собой основания» (Думек, 2015, 9). Доказательству этого тезиса и посвящена рассматриваемая книга.

Димек делает другое важное замечание, которое определяет её метод рассмотрения проблематики семиотики кино: в строгом смысле, таковая наука не существует, поскольку все так называемые семиотики кино не основываются всецело на идеях Пирса. В то же время известно, что сам Пирс подобными разработками не занимался, и говорить о некой каноничной семиотике кино не приходится. Но данное замечание, по-видимому, свидетельствует не только об определённой догматичности установки автора, но и делает ненужным какой-либо обзор предпринятых до Делёза попыток построить семиотику кино на основе пирсовской семиотики³. Что же касается последней, то, как утверждает Димек, попытка Делёза «перенести» («*décalquer*») пирсовские классы знаков на материал фильмов не меняет ситуацию: «рецепция творчества Пирса Делёзом, к сожалению, не отличается последовательностью» (Думек, 2015, 18).

* * *

Не имея возможности рассмотреть все идеи книги Анны Димек, подробно разбирая главу за главой, остановимся на нескольких сюжетах, которые составляют её основу:

1) соотношение философии Бергсона и философии Пирса

В четвёртой главе поставлен вопрос о том, почему Делёз обращается к двум философиям, которые «неоднократно признавались “несовместимыми” – Чарльза Пирса и Анри Бергсона» (Думек, 2015, 23). Какие-либо «неоднократно» обращавшиеся к этой теме работы автором не упомянуты, как не даны ссылки на работы, в которых бы «большинство критиков [Делёза] упрекали его за искажение, изменение, даже вырождение (*d'avoir déformé, modifié, voire dégénéré*) мыслей

³ Например, широкую известность получила работа Умберто Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (Есо, 1968).

Бергсона и Пирса с целью сделать их соответствующими его собственной мысли» (Dumek, 2015, 23). Впрочем, аргументы исследователей противоположного лагеря здесь тоже не приведены. Как бы то ни было, автор утверждает, что попытка сочетать семиотику Пирса и философию Бергсона была «неизбежно» обречена на «определённого рода бессвязность (une certaine incohérence)» (Dumek, 2015, 24).

Далее автор переходит к рассмотрению философии «Материи и памяти» Бергсона, в которой усматривает «антидуалистический подход, который в некоторых базовых аспектах соответствует пирсовскому объективному идеализму и даже иногда его синехистской феноменологии» (Dumek, 2015, 27). Димек находит «удивительные параллели» между двумя философиями: прагматическая и утилитаристская функция чистых восприятий и образов-воспоминаний; понимание «образа» как реального объекта восприятия, а не его репрезентации; характеристика художника как того, кто способен обратить наше обычное восприятие в чистую перцепцию, способен «дать увидеть» (Dumek, 2015, 31).

Определив моменты сходства систем Пирса и Бергсона, в шестой главе автор переходит к различиям между ними, которые связаны с тем, что, как отмечает автор, французский философ не до конца следует своему антидуалистическому проекту: «по Бергсону, возможны два мира: один из них прагматический, утилитаристский, привычный, другой — интуитивный, переживаемый в ощущении, спонтанный. И между этими двумя мирами существует граница, несовместимость» (Dumek, 2015, 38). Действительно, у Бергсона интеллект и интуиция, материя и память, пространство и время и т. д. жёстко противопоставлены, что не раз давало повод считать бергсонизм дуалистической философией. Пирс же, согласно автору, утверждает существование одного мира, а интуицию связывает со способностью рассматривать абстрактное в конкретной форме через реалистическое гипостазирование отношений, то есть «как интуитивную (называемую иногда инстинктивной) способность нашего прагматического интеллекта, тогда как Бергсон её прагматическому интеллекту противопоставляет» (Dumek,

2015, 40).

В следующей главе рассмотрены постулаты пирсовской философии, которая утверждает, «строго следуя антидуалистической логике, что нет какой бы то ни было онтологии, которая бы была непознаваемой» (Думек, 2015, 42). Согласно Димек, в этом два философа также расходятся: для Пирса не существует «бергсоновское разделение на репрезентацию и реальность вещей-в-себе» (там же), как и не существует картезианский субстанциальный дуализм душа-тело, лежащий, как утверждает автор, в основе делёзовской онтологии. Как полагается в следующей главе книги, именно монизм делает Пирса актуальным философом, чьи идеи согласуются с теорией воплощённого реализма (*embodied realism*), существующей в новейшей нейрокогнитивистике и связанной с открытием зеркальных нейронов. Эта проблематика разбирается довольно подробно в одной из самых больших глав книги, где идеи Пирса (в изложении самой Димек) сопоставлены с концепциями современной нейрофизиологии (Рамачадран, Лакофф и др.) и найдены их точки сближения. Напротив, взгляды Бергсона на роль мозга признаются автором устаревшими, поскольку он вводит идею интервала между восприятием и действием, который располагается в некой ассоциативной зоне мозга. Воплощённый реализм отрицает существование такого центра ассоциации и постулирует существование неразрывных связей между восприятием и действием. Тем самым, Димек лишает основания также и антропологию Бергсона, и его этику: свободу воли он выводил именно из разрыва между восприятием и действием.

Вряд ли проделанное Димек сопоставление можно считать полным. Здесь, например, не затронуты вопросы памяти, времени и др. моменты, к которым потом обращается Делёз и, в каких-то случаях, Пирс и Бергсон дополняют друг друга. Во-вторых, сходству двух философий придаётся вторичный характер, тогда как их разница выведена на первый план. Кроме того, читатель может усомниться в главном аргументе в пользу «несовместимости» двух философий: насколько правомерно считать философию Бергсона дуалистической? Очевидно, что приписывая ей утверждение существования двух миров в духе

кантианства, Димек смешивает онтологический и гносеологический аспекты бергсонизма, поскольку в действительности у французского философа речь идёт не о «двух мирах», а о двух познавательных способностях человека. Приписывать же Бергсону и Делёзу картезианский субстанциональный дуализм — это чистый анахронизм и грубая ошибка, что доказывает глава о роли мозга в «Материи и памяти» Бергсона, которую Димек игнорирует, как игнорирует интерпретацию Делёзом открытий современных нейрофизиологов (Delez, 2004, 532)⁴.

2) рецепция Делёзом философии Бергсона

В девятой главе, посвящённой теории восприятия, автор отмечает, что здесь Делёз целиком зависит от Бергсона, и, вместе с тем, «на протяжении обеих книг о кино Делёз встречает некоторые трудности в рецепции бергсоновской философии». Какие это трудности не указывается, за исключением одной: Делёз считает, что кинообраз представляет собой непосредственно движение, а Бергсон в работе 1907 года «Творческая эволюция» (Bergson, 1959, 725) назвал кино иллюзией движения, поскольку приводимые в движение киноаппаратом кадры суть остановленные моменты реального движения — в точности как интеллект обращается с данными восприятия (кинематографический механизм мышления). Делёз не видит в этом большой трудности, так как репродукция иллюзии является в некотором смысле её коррекцией: «можно ли из искусственного характера используемых средств сделать вывод, и об искусственности результата?» (Delez, 2004, 41).

Очевидно, Делёз не видит иных трудностей при рецепции бергсоновской теории образа. Но если они и существуют, то Димек по какой-то причине на них не останавливалась.

3) рецепция Делёзом философии Пирса

То, что Делёз выделяет у Пирса наряду со знаками, также и образы (images), заставляет Димек заключить, что «по-

⁴ Особенное место занимают фильмы Алена Рене и проблематика главы «Кино, тело и мозг, мысль», где Делёз ссылается на работы Жан-Пьера Шанжо и Стивена Роуза.

видимому, Делёзу не удаётся увидеть связи, которые существуют между пирсовской семиотикой и антидуалистической философией» (Думек, 2015, 19). Это утверждение выглядит крайне странно, если учесть, что только антидуалистическая философия делает возможной всю теорию кино Делёза. О феноменологической (фанероскопической) установке философии Пирса Делёз мог узнать из переведённых на французский язык фрагментов из «Спекулятивной грамматики». Совершенно ясно, что именно монизм послужил ему основанием для сближения Пирса и Бергсона.

Вообще, Димек упрекает Делёза в недостаточном знакомстве с трудами Пирса, что якобы имело следствием трудности «интеграции» семиотики в бергсоновскую теорию образа. Но так ли это на самом деле? Да, с большой долей вероятности можно утверждать вслед за Димек, что Делёз не был знаком во всем наследием Пирса, насчитывающим около 90000 страниц, и он ограничивается ссылками только на французский перевод трудов Пирса по семиотике. Справедливости ради, нужно отметить, что Делёз осознавал эту ограниченность, когда отсылал читателя (в сноске) к восьмитомному собранию трудов Пирса, лишь малая часть которого была доступна французскому читателю в переводе Жерара Деледалля. Но необходимо ли изучать работы Пирса по геодезии, астрономии, истории науки и т. д. в том, случае, если дело касается только семиотики? Во-вторых, будет ошибкой утверждать вместе с Димек, что знакомство Делёза с философией Пирса ограничивается 263 страницами перевода Деледалля, поскольку в распоряжении Делёза были также статьи, которыми снабдил это издание переводчик. В них содержится широкий обзор философии Пирса и ссылки на исследования его творчества. Кроме того, Делёз ссылается на другое, специальное исследование Деледалля (Delez, 2004, 326), о котором Димек даже не упоминает, не считая нужным дать обзор не только семиотики кино, но и французских исследований семиотики Пирса в целом, которые могли быть доступны Делёзу.

Автор высказывает предположение о том, что редакция первого тома была начата с шестой главы («Образ-переживание»). Начиная с неё, вводится семиотическая

терминология Пирса — одинарность, двоичность и др. Последующие главы были написаны раньше пяти первых глав и «выглядят почти полностью оторванными от всех прочих» (Думек, 2015, 67), поскольку, согласно автору, они не связаны с теорией, разрабатываемой в начальных главах первого тома. Термин «нулёвость», связанный с образом-перцепцией, вводится только во втором томе «Кино», хотя в первом томе этому образу была посвящена отдельная глава. Это якобы указывает на то, что Делёз пришёл к «нулёвости» и образу-перцепции только в конце работы над первым томом (в главе о кризисе образа-движения), но помещает соответствующую главу прежде «семиотических» глав об образах-движении, а во втором томе возвращается к этой теме, но опираясь не на Пирса, а на Бергсона.

Нужно отметить, что, в действительности, терминология Пирса появляется уже на страницах пятой главы. А гипотеза о том, что главы писались в ином порядке, нежели они представлены в книге, могла бы быть проверена на материале лекций, которые доступны как в аудиозаписи, так и в расшифровке. В любом случае, этот момент трудно признать существенным, но, очевидно, для Димек он свидетельствует о беспорядочности как мысли автора двухтомника, так и его работы над книгой, а также о трудностях, с которыми он столкнулся при «интеграции» Пирса в свою теорию.

Вместе с тем, кажется, Димек точно уловила мысль Делёза в том, что касается образа-перцепции: он служит переходом от кинематографа действия к кинематографу видения и оставляет позади прагматизм семиотики Пирса. В одиннадцатой главе на одиннадцати страницах Димек разворачивает критику вывода Делёза о том, что, так как послевоенное кино вводит новые типы образов и знаков (связанные уже не с движением, а со временем), то оно тем самым преодолевает троичность Пирса, которая есть «предел (*la limite*) системы образов и знаков» (Delez, 2004, 329). Согласно Димек, во-первых, для Пирса троичность не является пределом, но, наоборот, открывает знаковую систему в бесконечность, придавая семиозису принципиально незавершаемый характер, так как интерпретант есть возможность. Во-вторых, Димек указывает на то, что Пирс не выводит категории из нулёвости. Действительно, Делёз

указывает на то, что первичности Пирса предшествует нулевой уровень — образ-перцепция, «имеющая два полюса в зависимости от того, отождествляется (s'identifie) ли она с движением или же с его интервалом» (Delez, 2004, 326). Димек отмечает, что ввод четвёртой категории не только противоречит математической логике, лежащей в основе фанероскопии Пирса, но и вводит идею нуля, которую американский философ считал дуалистической и поэтому отвергал. Более того, Делёз переходит к нулевой категории через дедукцию, тогда как для Пирса суждение восприятия связано с абдукцией.

Как ни странно, однако вопрос о том, что такое знак по Делёзу, поставлен только в двенадцатой главе — ближе к концу книги. Здесь кратко сопоставлены некоторые термины Пирса и Делёза, который не во всём следует за американским семиотиком. Например, пирсовский термин «токен» отсутствует в семиотике Делёза, а «тип» имеет совершенно иное значение. Для Делёза знаком является любой частный образ (*l'image particulière*), который репрезентирует один из восемнадцати типов образов, составляющих образ-движение. Более того, Делёз рассматривает структуру знака в совершенно иной перспективе, нежели Пирс. Димек могла бы добавить к своему сопоставлению, что, будучи трёхчастными, на уровне структуры знака их семиотики совпадают, однако Делёз не прибегает к терминам репрезентант, объект и интерпретант, а рассматривает знак с точки зрения полюсов (два полюса композиции и генетический полюс).

4) проблематичные моменты семиотики кино Делёза

Согласно Димек, у Делёза, за исключением образа-перцепции, «формы знаков не имеют кинематографической специфичности» (Димек, 2015, 88). Этот тезис не доказывается, но снабжён ссылками на определения типов знаков, как их понимает Делёз, и примерами, якобы доказывая, что знаки как их выделяет Делёз, не только не специфичны для кино, более того, они «полностью могут быть перенесены (*totalement transposable*)» на фотографию и живопись. Хотя Делёз иногда сопоставляет образы кино и других искусств, внимательное чтение первого тома демонстрирует ошибочность этих

утверждений, поскольку каждый тип образа соотнесён с определённым кинематографическим приёмом и должен быть описан на техническом языке композиции кадра и монтажа (крупный план — образ-эмоция, глубинная мизансцена — образ-время и т. д.), к тому же образ не всегда чисто визуален: речь, шумы, музыка часто являются его компонентами. Далее, по Димек, знаки у Делёза являются «чисто нарратологическими» и поэтому могут быть найдены в литературе и театре. Действительно, по Делёзу, образ-движение — это основа повествования (во всяком случае, одного из режимов — органического), поскольку на его основе сформирована сенсо-моторная схема, функционирование которой совпадает с развитием сюжета фильма.

Однако, соглашаясь в какой-то мере с этими доводами, иной исследователь мог бы увидеть достоинство теории там, где Димек видит недостаток. В действительности, проблема, с которой столкнулась семиология кино, у Делёза нашла своё решение: если Ролан Барт смог показать, как кинематографические знаки обретают значение, но не показал, как строится на их основе повествование, то Кристиан Метц рассмотрел повествовательные структуры, но не сформулировал понятие знака. Делёз же определил структуру знака, классифицировал и показал, как на их основе строится повествование. Впрочем, неповествовательное, экспериментальное, так называемое абстрактное кино им также рассмотрено. В этом смысле семиотика кино Делёза могла бы быть распространена на другие виды художественного творчества, но сам философ этой попытки не предпринимал, работая с кино как движением. Исследование применимости этой семиотики к анализу остановленного изображения (живописи, фотографии и др.) — это совершенно иная работа. В действительности, она чужда замыслу Делёза, который видел в теории не меньше практики, чем сам её предмет (например, кино): «теория кино — это теория не «о» кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, — и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причём практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а её

предмет – по сравнению с другими предметами» (Delez, 2004, 614).

Когда Анна Димек в заключении утверждает, что «делёзовская классификация выглядит достаточно упрощённой» (Dumek, 2015, 89), что ремарки Делёза о пирсовской семиотике «обнаруживают а-логичную структуру его размышлений» (Dumek, 2015, 95), и что «структура делёзовской таксономии предстаёт не только полностью несовместимой (*incompatible*) с пирсовской семиотикой, но и в некотором смысле внутренне бессвязной (*incohérente en elle-même*)» (Dumek, 2015, 100-101), то, возможно, эти утверждения имеют отношение не столько к труду Делёза, сколько к его прочтению чересчур догматичным семиотиком, от которого ускользнули действительные проблемы, которые подтолкнули философа к многолетней работе над лекциями и написанию своего главного труда о кино. Что же касается догматизма и разного рода «возвращений», то об этом, в контексте проблематики субъекта, Делёз написал следующее: «ничто из написанного крупными философами о субъекте не устарело, но именно поэтому, и благодаря им, мы должны заниматься решением новых проблем, а не пытаться “вернуться назад”, что только продемонстрировало бы нашу неспособность следовать за ними» (Deleuze, 1988, 112).

REFERENCES

- Aronson, O. (2000). *Yazyk vremeni* [The Language of Time]. In Zh. Delez, *Kino* (11-36). Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Bergson, H. (1959). *Œuvres* [Works]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes* [Marcel Proust and Signs]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition* [Difference and Repetition]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux* [Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus]. Paris: Minuit. (in French).
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement* [Cinema 1: The Movement-Image]. Paris: Minuit. (in French).

- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps* [Cinema 2: The Time-Image]. Paris: Minuit. (in French).
- Deleuze, G. (1988). "A Philosophical Concept..." *Topoi*, 7 (2), 111-112.
- Delez, Zh. (2004). *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Dymek, A. (2015). *Cinéma et sémiotique : Deleuze en question*, [Cinema and Semiotics: Deleuze in Question]. Lormont: Le Bord de l'eau. (in French).
- D'yakov, A. (2013). *Zhil' Delez. Filosofiya razlichiya* [Gilles Deleuze. Philosophy of Difference]. St. Petersburg: Aleteiya. (in Russian).
- Eco, U. (1968). *La struttura assente* [The Absent Structure]. Milano: Bompiani. (in Italian).
- Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question: Langage et cinéma* [Semiologie in Question: Language and Cinema]. Paris: Cerf. (in French).
- Rodowick, D. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.