

**Катерина Сергіївна Гончаренко**  
**Kateryna Serhiivna Honcharenko**

Національного педагогічного університету імені М.П.  
Драгоманова  
Україна, м. Київ  
National Pedagogical Drahomanov University in Kyiv  
agneshka13@gmail.com  
ORCID 0000-0003-1162-9464  
<https://doi.org/10.34768/A3K6-4J11>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 2 (2020)  
ISSN (on line) 2658-154X

## **Воєнне кіно в об'єктиві Дельозіанської часової тріади: Війна як пам'ять, подія та образ**

War cinema through Deleuze's *time triad* lens:  
war as memory, an event and a picture

### **Abstract**

War cinema occupies a special place in the structure of cinematography. Its specificity lies in the subject matter itself, which is the basis of the plot, idea, expression, namely war. Modern cinema with its advanced technical means with the ability to create special effects, additional means of expression tries to convince the viewer that the concept of war is transformed, changed. In this article we will try to show that, first of all, the concept of war itself remains unchanged. Thanks to J. Deleuze's „time triad”, we will try to unravel the specifics of war film by integrating each film concepts: event, memory, time. And so, let's try to come to the conclusion that war is always an event that happens in time and which the viewer actualizes by watching, and the film maker - shooting a movie about war. Accordingly, each of them triggers the memory of a historical or individual, but one that shapes the duration of the event. War cinema is an actualization of some specific event in the memory matrix. An event that does not disappear in the past but unfolds into a permanent future through reminiscences and images of it. Thus, war cinema is a circulation of images of individual war events, as well as the unfolding and proclamation of all the diversity and multiplicity of variations of the war itself.

**Key words:** war movie, event, memory, time, actuality, actualization, virtual, reality.

**Ключові слова:** воєнне кіно, подія, пам'ять, час, актуальність, актуалізація, віртуальне, реальність

Беззаперечним залишається той факт, що робота „Кіно-1” та „Кіно-2” Ж.Дельоза рясніє множинністю персоналій, режисерських робіт чи напрямків кінематографу. Для нашого дослідження, у першу чергу, цікавість становлять властивості системи образів, яку проблематизує мислитель, у їх зв'язку з іншими концептуалізаціями часу. Зв'язок представлених часових образів з конкретними персоналіями та напрямками, пропонованими саме автором „Кіно” не становить для нашого розгляду першочергової важливості, оскільки даний зв'язок ми будемо встановлювати на ґрунті сучасного кінематографу, а саме - сучасних воєнних фільмів.

**Актуальне та віртуальне.** Топологія актуальне-віртуальне є важливою для часової концепції Ж. Дельоза. Незадовго до його смерті була опубліковано стаття „Актуальне та віртуальне”<sup>1</sup>, у якій він підсумував головні аспекти такого поділу. Специфіка дельозіанського підходу полягає у протиставленні віртуальному не реального, а актуального. Оскільки, у протиставленні реальному, віртуальне визначається як можливе, що, на думку мислителя, є недоречним. У власній топології Ж. Дельоз не ототожнює віртуальне та можливе. Віртуальне - не форма тотожності такому концепту як можливе. Віртуальне - ознака ідеї, але ідеї як множинності, що виключає тотожність. Таке визначення ідеї означає, що вона постійно знаходиться у русі та трансформується, отже її визначення ніколи не може бути завершеним. Поряд з цим, вона існує постійно та актуалізується за потреби. „Віртуальний образ (чистий спогад) не є ні психологічним станом, ні свідомістю: він існує за межами свідомості, в часі, і нам ні до чого доводити віртуальну присутність чистих спогадів у часі, як і не варто обґрунтовувати актуальне існування об'єктів, що не сприймаються, в просторі. В оману нас вводить та обставина, що образи-спогади і навіть образи-мрії або мрії невідступно переслідують свідомість, неодмінно наділяє їх примхливим або нерівним характером, так як вони актуалізуються відповідно до швидкоплинної потреби”<sup>2</sup>. Це фактично є першою та головною характеристикою, що пронизує все воєнне кіно: тематика та варіації теми війни є невичерпними та множинними, а відповідно вони повсякчас реалізують свою віртуальну сутність, що має відголоски в різних фільмах, об'єднаних спільною ідеєю: „війна”.

Що мається на увазі? Тривалий час в кінематографі існувала думка, що кіно з його технічними засобами та їх можливостями, тим чи іншим чином намагається переробити, а потім відобразити всі навколишні реалії. Однак, сьогодні не підпадає

---

<sup>1</sup> Deleuze G. (1968), *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 384 p.

<sup>2</sup> Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 191.

під цей критерій. Сучасне кіно розчиняє будь-що очевидно реальне, конкретне чи особистісне, та художніми методами, кінематографічними засобами передає саме віртуальне, що звертається до зв'язків „реальності” з актуальним світом, який рясніє обривками образів, фрагментами марень, що граничать зі справжніми подіями на тлі. Віртуальне є реальним як сукупність диференційованих елементів та їх зв'язків. Наслідком класичного співставлення віртуального з реальним є протиріччя, яке полягає у тому, що минуле і теперішнє не розрізняються як рівноцінні. Таким чином, наголос Ж. Дельоз ставить на можливості розрізнення між віртуальним та актуальним, що пов'язане з розрізненням минулого та теперішнього, які є рівноцінними. Більш того, в „Кіно-1”, Ж. Дельоз акцентує увагу на тому, що: „кіно – [фактично єдиний] простір співіснування неспівмірних світів, неспівмірний з тим часом, який «тече» з минулого, оминаючи сьогодні, в майбутнє, формуючи єдину вісь часу, де світ в кожен момент єдиний і становить єдність”<sup>3</sup>. І саме тому французький інтелектуал критикує феноменологічний підхід до розуміння часу. Адже в ньому „...є тільки теперішнє [так зване «тут-і-зараз»], що сполучає в собі спогад минулого і передчуття майбутнього, сам же час є (як нерозривна єдність часу сприйняття і часу сприйнятого). Іншими словами, акт сприйняття розміщений в часі точно так же, як в явищі виявляє себе сприйняте, а в акті рефлексії за сприйняттям і сприйнятим закріплюється один і той же момент часу”<sup>4</sup>.

Час рухається за двома напрямками: даючи пройти теперішньому та стримуючи минуле. Ж. Дельоз, вслід за Анрі Бергсоном, чітко розрізняє минуле та теперішнє, вважаючи, що „минуле співіснує з теперішнім як рівноцінне, а не є лише минулим теперішнього” (Deleuze; 1968). Якщо ми поглянемо на воєнні фільми, то зможемо побачити, що незалежно від того, коли саме відбувалася та чи інша подія, яку зображено на екрані (чи й не відбувалася), війна завжди буде війною. Не можна сказати, що то була погана війна, а це хороша: не можна винести якихось оціночних суджень та часових визначень, оскільки воєнна подія завжди буде „тут-і-зараз”, як момент актуального.

Отже, відношення між минулим і теперішнім - це відношення між віртуальним та актуальним. Процесом віртуального є актуалізація. Актуалізація має два аспекти: актуальний образ теперішнього, що минає, та віртуальний образ минулого, що стримується. Таким чином минуле зберігає себе у віртуальному. „...в кіно образ-спогад це не просто flashback або його можливість. Flashback – це актуалізація спогаду. Образ-

---

<sup>3</sup> Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 16.

<sup>4</sup> Там же. P. 16.

спогад має безпосередній зв'язок з минулим в будь-який момент сприйняття (тобто цей образ є чистою віртуальністю), але лише кіно дозволяє йому кристалізуватися, досягнувши нерозрізненості реального і уявного, сьогодення й минулого, актуального і віртуального”<sup>5</sup>.

Віртуальне - це усе, що ніколи не було актуальним – чисте минуле, що ніколи не було теперішнім. Воно визначається через категоріальну пару ясність-неясність та складається з множин й сингулярностей. Віртуальне - це проблема, актуальне – рішення. Таким чином, постановка проблеми - це рух від актуального до віртуального, а спроба вирішення, розв’язання проблеми – від віртуального до актуального. Досить яскраво процес актуалізації унаочнено у фільмі „Суд над Богом”<sup>6</sup>. Попри діалогічну форму та спроби героїв визначити те чи винен Бог, чи ні, сюжет фільму ґрунтується на воєнних подіях Другої світової, а саме - на знищенні євреїв в концтаборах. Глядач, що сам актуалізує це минуле, має змогу зануритися у невичерпність всіх тих можливостей, які несе в собі війна. Водночас, фільм дає змогу усвідомити існування всієї тієї палітри нещадних для людства подій ще з часів створення світу. І не важливо, що на перший план фільму виносяться постаті героїв, які зосереджені на бажанні досягнення якісного фіналу-висновку, якого фактично не має, оскільки незалежно від вироку, який вони виносять Богові, все ж їх знищують в газовій камері, а наступним витком продовження актуалізації віртуального – ми бачимо кадр, де туристи відвідують „місце пам’яті загиблим під час воєнних подій часів Другої світової”.

Варто зупинитися ще на окремому моменті. Для Ж. Дельоза є принциповим розрізнення „суб'єкта сприйняття кіно” та „усвідомлюючого суб'єкта” (суб'єкта, що здійснює рефлексивні акти)<sup>7</sup>. Суб'єктом сприйняття може стати той, хто пропускає через себе образи слабкої інтенсивності (це ті образи, де час не може виявити себе „тут і зараз”, в момент фіксації явища, але завдяки яким можна зафіксувати зміни в сприйнятті). Усвідомлюючим же суб'єктом постає той, хто здатен час конституюється свідомістю, тобто здатен мислити час як серію моментів „тепер”, в кожен з яких постійно втрачається минуле і ніяк не може наступити майбутнє. Таким чином, усвідомлюючий суб'єкт це такий собі суб'єкт, який занурився в смисл та застиг на моменті.

---

<sup>5</sup> Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 17.

<sup>6</sup> TV Movie. (2008), *God on Trial*.

<sup>7</sup> Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

Віртуальне являє собою певну мембрану, що існує у якості неперервності, дискретності та обволікання. Віртуальне та актуальне містяться у плані іманенції, у свідомості суб'єкта. Онтологічно актуальне пов'язане з об'єктами, а віртуальне з образами. Віртуальне, за визначенням, тяжіє до еону, а актуальне - до хроносу. Оскільки, перший синтез часу пов'язаний з хроносом, а третій – з еоном. Другий же синтез пов'язаний пам'яттю, як минулим, віртуальним та, відповідно, таким, що співвідноситься з минулим еону. Таким чином, третій синтез - це майбутнє еону, а другий синтез – його минуле. В канві кінематографічного тексту минуле виступає полем діяльності для „містифікаторства” або „міфологізаторства”. Це своєрідний тип роботи з реальністю, в результаті якої, створюється насичений міф, формується особиста утопія, розповідь про свої мрії та ідеали.

Віртуальне відсилає до актуального, як до іншої речі, а віртуальне кристалізується разом з актуальним. У результаті кристалізації, відмінності між актуальним та віртуальним розмиваються й формується „образ-кристал”<sup>8</sup>. Отже, не існує абсолютно актуальних об'єктів, актуальне тісно пов'язане з віртуальним. Актуальне може ставати віртуальним, а віртуальне актуальним. Образи, що містяться у теперішньому та минулому, за допомогою синтезу нашої свідомості, проникають та доповнюють один одного. Прикладом частки актуального є сприйняття, а віртуального – згадування, яке є віртуальним двійником актуального.

Отже, віртуальне співвідноситься з чистим минулим, як минулим еону, відповідно воно є тотожним другому синтезу, а актуальне співвідноситься з хроносом й першим синтезом. Третій синтез, як вічне повернення, у свою чергу, є іншою частиною еону – майбутнім. Події у еоні розтягуються між минулим й майбутнім, першим та третім синтезами, віртуальним та вічним поверненням. Саме подія дає змогу створити той самий „творчий міф” (наприклад, фільм) роблячи видимим віртуальне для глядача та актуалізуючи його в оголеному заціпенінні теперішнього.

**Пам'ять як віртуальне.** В основі розгляду Ж. Дельозом пам'яті, лежить концепція Анрі Бергсона, в якій він показує принципову відмінність між минулим та теперішнім. У роботі „Творча еволюція. Матерія та пам'ять”<sup>9</sup>, говорячи про *Matièreet Mémoire* він виступає проти обмеженості крайніх форм матеріалізму та ідеалізму. Ідеалізм, на його думку, зводить матерію до уявлення, а матеріалізм до речей. Вирішити це протиріччя Бергсон намагається через феномен „пам'яті”. Минуле не

---

<sup>8</sup> Deleuze G. (1983). *Cinéma I. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

<sup>9</sup> Bergson H. (2013). *L'évolution créatrice*. Paris, 498 p.

може існувати тільки у якості частини теперішнього. А. Бергсон стверджує, що має існувати чисте минуле, в рамках якого ми вже повертаємось до якогось конкретного минулого, що вириває перед нами в якості конкретного спогаду. Воно безперервно збільшується за рахунок теперішнього, яке випадає у нього. Пам'ять є послідовністю минулого, його поєднанням. Вона перешкоджає становленню моментів як таких, що зникають та з'являються у вигляді теперішнього. Пам'ять скорочує множину моментів „тепер”, є основою суб'єктивного сприйняття. Вона знаходиться на перетині матерії та свідомості. Свідомість існує, у першу чергу, в якості пам'яті, а не у якості раціонального споглядання. Специфічність даного підходу ми можемо побачити на прикладі чергового воєнного фільму, а саме фільму „Аустерліц”. Основою сюжету та майданчиком для спостереження є музеїфікований простір „колишнього” концтабору. Ми акцентуємо увагу саме на „колишньому”, але чи бувають колишніми концтабори? З перших кадрів фільму можна помітити, що начебто так. Меморіал, музеїфікований простір, який призначений для того, аби бути відвідуваним туристами, аби бути належним усім тим незліченим людям, які туди потрапляють. На цьому майданчику люди поводять себе так, ніби це звичайне місце відпочинку, розваг: розмовляють, сміються, граються діти. На їх обличчях відсутні сльози, емоції, негативні переживання. Хоча, здавалося б, вони тут-і-зараз мають відчувати весь той біль і страждання, які спричинила війна... В іншому кадрі ми маємо змогу спостерігати за головним героєм, що в післявоєнний час намагається знайти свою матір. Він переглядає документальний фільм, в якому могли зафіксувати його матір після того, як їх розлучили. Під час перегляду він звертає увагу на те, що всі обличчя на плівці позбавлені емоцій, витримані, навіть спокійні. Люди йдуть на роботу, прогулюються по площі, сидять в кафетерії. Але, знову ж таки, здавалося б війна!? Свідомість головного героя, в якій сформувався певний образ щодо воєнних подій, не погоджується з тією раціоналізацією, яку він спостерігає на екрані. Тому він ще раз переглядає даний фільм, і саме тоді починає вловлювати нотки відчаю в очах вимушених акторів даного документального кіно, їх тремор рук чи мимовільне озирання. І це дійсно мало місце бути. Оскільки, як з'ясувалося пізніше, знімальний майданчик було оточено військовими з автоматами, а людям наказано вести себе природно для того, аби засвідчити, що за воєнних подій люди живуть добре. Таким чином, не обов'язково проходити воєнні події, не обов'язково вдягати траур, коли відвідуєш меморіал. Можна

стати відвідувачем, туристом в музеїфікованому просторі на місці колишнього концтабору (фільм С. Лозниці – „Аустерліц”<sup>10</sup>). В будь-якому випадку образ про відповідні воєнні події, який сформувався у людини, буде переважати над тим, що вона побачить безпосередньо. Відповідно, й емоції вона буде переживати саме ті, які зумовлює її свідоме бачення.

На даному етапі варто зазначити, що Ж. Дельоз все ж залишається не байдужим до цього питання, і тому ми знаходимо в нього більш прискіпливий аналіз бергсонівського розуміння пам'яті. А саме. Ж. Дельоз звертає увагу на те, що фактично будь-який фільм, який створюється купою людей, може бути побудований саме на основі таких от сформованих образів, а не конкретних подій. І це в жодному випадку не буде свідченням неправдивості чи недостовірності. На думку мислителя коли ми читаємо книгу, дивимося виставу або розглядаємо картину, а тим більше „якщо ми самі є автором, може розпочатися наступний процес: ми формуємо полотнище перетворення [полотно-перевертень], на якому створюємо свого роду трансверсальний континуум (тобто формуємо схему взаємозв'язків між декількома полотнищами), а також будуємо між цими полотнищами безліч нелокалізованих відносин, тим самим ми виділяємо нехронологічний час. Ми вичерчуємо якесь полотнище, яке проходить крізь інші, схоплюючи і продовжуючи траєкторію точок, еволюцію регіонів”<sup>11</sup>. Для самого кіно, формування за таким принципом є ризиковою справою, оскільки його автор може потерпіти невдачу: „в кінці кінців ми воскрешаємо який непотрібний пил, купу беззмістовних відрізків, або й сформуємо лише узагальнення, що складаються з одних подіб. Завдяки цьому формується ціла область псевдоспогадів, якими ми самі себе обманюємо або ж намагаємося обдурити інших”<sup>12</sup>.

Без пам'яті ми не можемо перейти від даних відчуттів до уявлень. Цією концепцією А. Бергсон намагається подолати дуалізм Р. Декарта, який стверджує несумісність мислення та протяжності. Для цього потрібно мислення замінити поняттям пам'яті. Таким чином, пам'ять прирівнюється до свідомості та стверджує зв'язок теперішнього з минулим. Завдяки пам'яті існує можливість сприйняття послідовностей, що функціонують у тривалості.

Тривалість - це внутрішня організація елементів, синтез станів свідомості. Щодо Ж. Дельоза, то його цікавить процес переходу тривалості в режим пам'яті. Згідно

---

<sup>10</sup> Loznitsa S. (2016), *Austerlitz*.

<sup>11</sup> Deleuze G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 219.

<sup>12</sup> Там же. P. 219.

Бергсону, тривалість має дві основні характеристики: неперервність та неоднорідність. Бергсон розглядає тривалість як множинність, котра визначає віртуальне. Пам'ять, в свою чергу, являє собою співіснування розрізнення у віртуальному. Отже, пам'ять - це тривалість у цілісності, чиста тривалість, а тривалість є тим, у чому існує рух. Кожний момент часу відноситься до руху, спрямованого на матерію, руху відособлення, або до руху, що спрямований на тривалість, руху напруги. Тривалість - це якісне розрізнення, змінення по відношенню до себе. Тривалість, на думку Ж. Дельоза, визначається не стільки послідовністю, скільки співіснуванням. Таким чином, філософ характеризує феномен пам'яті, який розглядав А. Бергсон, як співіснування усіх ступенів розрізнення у певному різноманітті. Пам'ять - це розрізнення, а матерія - повторення. Тривалість - внутрішнє, а простір - зовнішнє. Це два типи множин – протидія якісного та кількісного різноманіття<sup>13</sup>. Таким чином, пам'ять у Дельоза співвідноситься з минулим та віртуальним. Адже, є співіснуванням множинності. Тривалість, у свою чергу, пов'язана з еоном, як протилежна простору, яким характеризується хронос. Еон є якісною множиною, а хронос виступає у вигляді кількісного різноманіття.

За Ж. Дельозом, теперішнє постійно ділиться на минуле й майбутнє. Об'єкт є або зрізом тривалості, або це миттєвість теперішнього. Таким чином, він не може мати зв'язків з іншим об'єктом. Теперішнє - це одиничне співіснування теперішніх, воно не надає такої можливості. Отже, зв'язки можуть існувати тільки у віртуальному, в пам'яті. У „Розрізненні та повторенні” Дельоз стверджує, що „віртуальний об'єкт є сутнісно минулим”<sup>14</sup>. Але це не минуле теперішнього, а чисте минуле, яким ґрунтоване теперішнє. Це минуле пов'язане з пам'яттю та другим синтезом, є сферою віртуального. В даному випадку, слід зазначити, що і війна живе пам'яттю (зокрема, кінематографічною). Вся її сутність, яка зосереджена у віртуальному, реалізується в кожному окремому кадрі, фільмі. Вона фактично ніколи не буває „зараз”, а лише як пробіск чи відбиток витягується в чітку лінію всіх знань та уявлень, які фіксуються пам'яттю та які нею притримуються.

Чисте минуле співіснує з теперішнім, а не породжується ним. Віртуальний об'єкт -це частка чистого минулого. На відміну від реальних об'єктів, що мають властивість бути чи не бути у певному місці, віртуальний об'єкт має властивість одночасно бути та не бути. Віртуальний об'єкт є власним минулим, він передує будь-якому теперішньому, він є чистим фрагментом самого себе. Він ніколи не зникає

---

<sup>13</sup> Deleuze G. (1993). *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses, P. 5. 14.

<sup>14</sup> Deleuze G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, P. 33.



відносно нового теперішнього, та відносно теперішнього, яким він був. Таким чином він ніби знаходиться у застиглому теперішньому, він переміщується, залишаючись на місці. Віртуальному об'єкту не дістає частини, якою він одночасно являється.

У процесі згадування суб'єкт спочатку переміщується у загальне минуле, а вже потім у конкретне минуле. Спочатку ми, згідно Дельозу, розглядаємо доіндивідуальне минуле, а вже потім воно психологізується. Перехід з індивідуального у особистісне, за Бергсоном, є актуалізацією. Актуалізація віртуального, згідно Бергсону, це життєвий порив. Тобто актуальне - це не тільки актуальне об'єктів, а також актуальне суб'єктів. Дельоз зазначає, що у ситуації співіснування теперішнього з минулим, ми переходимо не з теперішнього у минуле, а з минулого у теперішнє, від згадування до сприйняття.

Дельоз виділяє чотири парадокси часу за Бергсоном: парадокс стрибка – ми стрибком переміщуємося у онтологічну сферу минулого, парадокс буття – існує сутнісна різниця між минулим та теперішнім, парадокс одночасності – минуле не слідує за теперішнім, а існує одночасно з ним, та парадокс психічного повторення – з теперішнім співіснує усе минуле разом. У зв'язку з цими парадоксами, Дельоз обґрунтовує ідею єдиного часу, що є універсальним, безособовим та відноситься як до суб'єктів, так і до об'єктів. Він називає його „міжчасся”- *entretemps*<sup>15</sup>. Воно не є вічністю, не час, але становлення. З міжчассям пов'язана подія. Це мертвий час, у якому не відбувається нічого, це нескінченне очікування, що співіснує з актуальним. Такий час є проявом вічного повернення, таким чином, постає третій синтез. У третьому синтезі час є безпідставним, отже є мертвим. Це нескінченне очікування вічного повернення<sup>16</sup>. Образно це влучно відображено у фільмі „Медеї”<sup>17</sup>. Ритміка, здавалося б, цілком рівного фільму раптово змінюється за рахунок виникнення напруги, що постає „з нічого”. Раптово нізвідки виринає міфологізована реальність, з одного боку, не позбавлена найменших подробиць повсякденності, місця, часу, а з іншого занадто „безчасова”. Конкретизованість та узагальнення зливаються в єдине: туга, що розлилася в повітрі, немотивований та безпричинний страх, безсилля невіголошених слів. Безчасовість, безплідна земля, безшумний гнів – це те, що в сукупності формує безвідповідальну катастрофу в фільмі.

Чисте минуле та міжчасся разом складають структуру еону, його внутрішніх зв'язків. Пам'ять, як чисте минуле, є формою еону, співіснуючи з актуальним, вона

---

<sup>15</sup> Deleuze G. (1993), *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses.

<sup>16</sup> Deleuze G. et Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit, septembre, pp. 207.

<sup>17</sup> Pallaoro A. (2013), «*Medeas*».

формує становлення події, як ствердження третього синтезу, в основі котрого лежить вічне повернення. Таким чином, з одного боку, подія витягується у віртуальне, чисте минуле, з іншого, у міжчасся, очікування вічного повернення. Адже вічне повернення не відбувається саме по собі, воно є тим, що потрібно стверджувати. „Бажати війну всупереч всім майбутнім і минулим війнам, бажати агонію на зло всім смертям, бажати рану наперекір усім шрамам, в ім'я становлення, а не вічності, - тільки в такому сенсі концепт володіє об'єднуючою силою”<sup>18</sup>.

Для того, аби унаочнити дане теоретизування через тло кінематографу, пригадаємо фільм Корнела Мундруцу „Білий бог”<sup>19</sup>, якого кінокритики охрестили як „воєнну рапсодію”. Якщо звернутися безпосередньо до сюжету, то можна помітити, що жодних воєнних подій, які людина звикла сприймати в контексті розуміння „війни”, там не має. І взагалі, здавалося б, що це історія про собак, чи дівчинку-підлітка etc. Але насправді, навіть доволі видовищний, дискомфортний сюжет є другорядним по відношенню до зображення жорстокого суспільства, огорнутого ненавистю та просякнутого хорором тоталітаризму. Повстання собак, як повстання принижених озвірілих рабів, є символічною алюзією на революцію, до якої здатна людина в стані відчаю, а відповідно здатна на грандіозні воєнні дії. Тому, фактично, даний фільм - це чергові ствердження, підтвердження „мертвого часу”, що здатен детонувати в будь-який момент, а доти ми дивимося фільм і плачемо над тяжкою долею тварин.

Анрі Бергсон вважав пам'ять тотожною суб'єктові. Він демонстрував її як зв'язок між теперішнім та минулим. Ж. Дельоз продовжує думку А. Бергсона та визначає пам'ять більш широко та абстрактно – як співіснування усіх ступенів розрізнення у певному різноманітті. З феномену пам'яті, як чистого минулого, Ж. Дельоз формує концепт віртуального. Розширення проблематики пам'яті пов'язане зі специфікою філософії Ж. Дельоза. Адже він, на відміну від А. Бергсона, вважав суб'єктивне зовнішньою, а не внутрішньою характеристикою. Таким чином, внутрішня пам'ять А. Бергсона стає зовнішнім віртуальним Ж. Дельоза.

**Подія як актуальне.** Формуючи концепт „події”, Ж. Дельоз продовжує проблематику, закладену ще стоїками. Вони перші зробили з події категорію, визначаючи її як безтілесний предикат суб'єкту у реченні. Підхопив проблематику події Ляйбніц, що вважав подією світ. Наступним був А. Уайтхед, який примирив у

---

<sup>18</sup> Deleuze, Guattari (1991), p. 205.

<sup>19</sup> Mundruczó K. (2014), *White God*.

події універсальне з випадковим. Подія для нього відбувається у певній множині. В концепті Дельоза можна побачити певний синтез описаних дефініцій події.

Згідно Дельозу, подія, як чиста подія, не має теперішнього, вона розтягується між минулим та майбутнім. Подія є тим, що або вже було, або ще тільки буде, але не тим, що є. Проте, виникає подія саме у точці „тепер”, хоча й відразу ділиться на минуле й майбутнє. Адже те, що ділиться на минуле й майбутнє, повинне хоча б деякий час знаходитися у теперішньому, для того, щоб звершився акт поділу. Тому подія співвідноситься з актуальним, як проявом хроносу та першого синтезу у моменті її актуалізації, моменті „тепер”.

У „Кіно” Дельоз розглядає два прояви події через образ-кристал: у зв'язку з чистим минулим та у зв'язку з чистим теперішнім<sup>20</sup>. Отже, окрім розтягнення на минуле й майбутнє, подія існує під впливом актуального та віртуального, між другим та першим синтезом, як ствердження третього синтезу.

Як чисте минуле, подія не пов'язана з теперішнім та простором, вона постійно зникає з теперішнього. З іншого боку, подія знаходиться у пустому часові, де нічого не відбувається. Подія є не тільки формою, але й складається зі станів речей, в яких вона актуалізується. Проте, справедливим є і протилежне – стан речей невід'ємно пов'язаний з подією, хоча й ширший за них. Отже, виходить, що подія - це актуалізація тіл. Проте актуальна подія - це не актуальний стан речей. Дельоз говорить про те, що такий розгляд події потрібен для того, щоб можна було зрозуміти її віртуальне, але, як зазначено вище, можливе і зворотнє – розгледіти крізь подію актуальний стан речей.

Подія пов'язана з проблематичним. Розрізнення, що є основою проблематичного, існує тільки у ізольованих, чистих подіях. Події не є проблематичними, але вони визначають проблеми. Якщо так, то чисту подію можна розглядати лише у зв'язку з її проблемою. Зв'язок з проблематичним визначає подію у її відношенні до третього синтезу та вічного повернення. Адже вічне повернення характеризується розрізненням, а третій синтез пов'язаний з розумінням та передбаченням. Отже, подія - це те, що має бути пізнаним. Вона актуалізується, коли суб'єкт взаємодіє з нею для того, щоб зрозуміти стан речей або „протиздійснюється”, коли суб'єкт намагається розгледіти віртуальне події. Отже, актуалізація події - це перехід від першого синтезу до третього синтезу, від хроносу до вічного повернення; а протиздійснення події - це перехід від третього синтезу до другого, від вічного

---

<sup>20</sup> Deleuze G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p.

повернення до віртуального. Протиздійснення протилежне актуалізації, воно не створює образу, а конститує концепт. Якщо філософія - це створення концептів та формування плану, де концепти - це події, а план – абсолютний горизонт подій, то за таким принципом ми можемо побачити, що і кінематограф (в даному випадку, воєнне кіно) – це формування матриці на конкретну військову тематику, яка включає в себе всі можливі події, які приховані у війні.

В якості прикладу розглянемо фільм Кіри Муратової – „Астенічний синдром”<sup>21</sup>. Зрозуміло, що фільм не відображає якусь конкретну військову ситуацію. Оскільки, все було б занадто просто і банально, далеко від чистої події. Тому, ми маємо можливість спостерігати хворобливе мовчання і відчай післявоєнних подій. Саме цей надлишок, яким обрамлений фільм, а не головна сюжетна лінія, і становить найбільшу цікавість. Оскільки, вісь координат війни, як події, зміщується на пазли з другорядних візуальних контрапунктів. Раптова застиглість, чергування моментів протрації та ритміки, прорізання фільму кадрами з посмертними відтисками з кладовища, фіксація у вітрині бюро „ритуальних послуг”, епізоди зі шкуродерні, масовий портрет дикості – все це, та багато чого іншого створює трагіфарсову атмосферу відголосків війни, які вже включені в саму воєнну подію. Подія - це щось ширше за свій прояв, вона не є тим, що відбувається, вона усередині того, що відбувається. Адже еон ділить усе до нескінченності, але ніколи ніде не знаходить собі місця, він подія усіх подій. Навколо усього, що робить людина, існує певна сфера чистої події. Суб’єкт має стверджувати вічне повернення через подію. Таким чином, індивідуальність зможе сформувати свою відмінність від іншої події. Вічне повернення - це теорія чистих подій. Подія стримує вічне повернення у еоні.

На думку Дельоза, чиста подія - це відсутність теперішнього, тому вона не має зв’язку з суб’єктом. Чиста подія є реальністю доіндивідуальних сингулярностей. Але чиста подія - це не реальна подія. Реально подія постійно існує у зв’язку віртуального з актуальним, тому пов’язана з суб’єктом. Чиста подія - це абсолютна віртуальність, але, у дійсності, події існують у постійному зв’язку віртуального з актуальним. У подіях усе одночасно колективне й приватне, особливе й загальне, не індивідуальне й не універсальне. Ця „загадковість” чистоти події в народних казках відобразилася б усталеним „Піди туди – не знаю куди, принеси те – не знаю що”. Якщо ж звернутися до кінематографу, то однією з доречних ілюстрацій може бути фільм Юхо Куосманена –

---

<sup>21</sup> Muratova, K. (1989), *The Asthenic Syndrome*.

„Найщасливіший день в житті Олли Мякі”<sup>22</sup>. Фільм Куосманена складається з ретельних подробиць, вивірених відвертостей повсякдення та іронічності. Все це формує стійке відчуття та ефект того, що все ніби відбувається всередині обраного часу, але водночас і дистанціюється від нього. Фізична реальність, яка зафіксована на екрані, повсякчасно вказує на біль, травми, розчарування, колізії, що фактично засвідчує безперервність часу та сплавляння окремих фрагментів у єдиному тиглі події.

Подія – це, у першу чергу, подія мови. Вона є нейтральною. Як сенс, вона знаходиться на границі речей та слів. Ця границя – еон. На ній подія безтілесна та пов’язана у серії. Подія - це сенс речення, а на лінії дискурсу подія-сенс прив’язана до дієслова, що є точкою „тепер” та є буттям понять, концептів та сутностей суб’єктів.

М. Фуко коментує концепт події Дельоза через розгляд помилок його попередників у означенні феномену події. Неопозитивізм, на його думку, помилявся у тому, що плував подію з положенням речей або позначав її як атрибут речей. Феноменологія зводила подію або до сенсу, фактичності й пізнаваності, або до сигніфікації. А філософія історії зробила помилку, розглядаючи теперішнє як таке, що обумовлене минулим й майбутнім. Дельоз визначав теперішнє, у першу чергу, як минуле майбутнього<sup>23</sup>.

Мішель Фуко вважав, що концептом „події” Дельоз стверджує три аспекти теперішнього: безтілесність, нейтральність та невизначеність. Фуко протиставляє події фантазм. На його думку, подія - це те, чого не вистачає фантазму, вона актуалізується у зв’язку з фантазмом. Подія - це маскування повторення, чисте розрізнення, а фантазм пов’язаний з пам’яттю<sup>24</sup>. Дельоз у „Логіці сенсу” пише, що чиста подія пов’язана з фантазмом, вона не є актуальною реальністю. Таким чином, він протиставляє фантазм та актуальне й співвідносить фантазм з віртуальним. Отже, виходить, що Дельоз та Фуко співвідносять подію з віртуальним, але Дельоз протиставляє віртуальному актуальне, а Фуко – подію, тобто стверджує її актуальною. Двозначність інтерпретації феномену події можна пояснити специфікою існування події. Адже, як ми зазначали раніше, вона опосередковано актуальна. Подія пов’язана як з актуальним, так і з віртуальним. Вона існує під постійним впливом цих двох феноменів, що переходять один в одного у ній.

---

<sup>22</sup> Kuosmanen J. (2016), *«The Happiest Day in the Life of Olli Maki»*.

<sup>23</sup> Deleuze G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique», 392 p.

<sup>24</sup> Deleuze G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique».

**Образ-рух та образ-час.** *L'image-mouvement/L'image-temps*. У своїй книзі „Кіно” Ж. Дельоз визначає кінематограф як феномен, що не є універсальним та складається з певних мисленнєвих процесів й рефлексії над цими процесами<sup>25</sup>. Кіно є системою домовних образів та знаків. Воно, з одного боку, є проявом вічних цінностей, сенсів, з іншого – психологічне, у тому сенсі, що не має власної думки, а лише репрезентує певні стани, розгортає зв'язки. А відповідно, він концептуалізує окремішності, одиничності та формує образи, які не залишають місця та можливості порівняти цей образ з його реальністю. Борис Михайлов в своїй роботі „Незавершена дисертація” розмірковуючи про фіксований кадр, говорить: „Інколи мені здається, що я не бачу нічого, окрім сенсу”<sup>26</sup>.

Дельоз звертається до трьох тез про рух А. Бергсона: рух не є пройденим шляхом, не є минулим, а є теперішнім, це акт проходження; рух не зводиться до миттєвостей, на які він ділиться; миттєвість - це зріз часу, а рух є зрізом тривалості, що власне можна побачити в „Безродних дітях”<sup>27</sup> Фукунаги. Громадянська війна, що пронизує довжелезну епопею, розкросна окремими вражаючими миттєвостями безумної риторики фільму. Як персонажі фільму, так і його глядачі впиваються насиллям, яке режисер хоч і намагається камуфлювати, все ж продирається через емоційне свавілля, зображення принижень, допитів, страждань. Надмірна ефектність прийомів та сила кінематографічних засобів, з одного боку, створюють та водночас розкривають для глядача все те різнобарв'я події під назвою війна, а з іншого - встановлюють владу стійкого образу, що формується під тиском візуального зображення. До речі, даний фільм залишається цікавим ще й тому, що під його тиском „виснажена” свідомість та „понівечений” погляд не в змозі вивільнити простір для пошуку додаткових сенсів.

Повертаючись до теоретизування, слід зазначити, що рух неподільний. Оскільки, рух - це теперішнє, то він пов'язаний з хроносом. А з позиції хроносу, як першого синтезу, минуле, в яке він постійно випадає, є часткою чистого минулого, тобто віртуальності. Таким чином, тривалість є характеристикою чистого минулого, віртуальності, а рух є характеристикою теперішнього, актуального хроносу і вони постійно взаємодіють між собою. Продовжуючи третю тезу, Дельоз визначає рух, як переміщення тіл у просторі. Рух у воєнному кіно виражається у двох формах: як те, що

---

<sup>25</sup> Deleuze G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.

<sup>26</sup> Mikhailov B. (1999). *Unfinished Dissertation*. Switzerland, p. 102.

<sup>27</sup> Fukunaga C.-J. (2015), *Beasts of No Nation*.

відбувається між об'єктами та частинами; та те, що виражає тривалість і ціле. Рух відбувається у тому випадку, коли ціле не задане. (Друга теза, що приводить Дельоза до ствердження тривалості, як умови руху). Таким чином, тривалість, з одного боку, зумовлює чисте минуле, з іншого – нескінченне теперішнє речей. Як наслідок, ми можемо говорити про наявність двох формул: реальний рух + абстрактна тривалість та нерухомі зрізи + абстрактний час. Отже, реальний рух, як характеристика речей хроносу разом з абстрактною тривалістю, - це образ-рух, а нерухомі зрізи, як чисте минуле разом з абстрактним часом, що є третім синтезом, - це образ-час, тобто еон. Образ-рух - це рухомий зріз тривалості, а образ-час -це те, що за межею образу-руху. Так, ми не бачимо, що знаходиться в невидимих проміжках часу, які роз'єднують головних героїв протягом всього фільму – „Холодна війна”<sup>28</sup>, але пам'ять поєднує всі ті фрагментарні образи в єдино триваючу миттєвість фільму, яка досить вдало підтверджується музичним супроводом. „Rock Around the Clock” Білла Хейлі лунає в незалежності від того чи помирає Сталін, чи падає Берлінська стіна. Павліковський повертається до сховища пам'яті та післявоєнного покоління, він долає межі особистої історичної та кінематографічної пам'яті, а завдяки героям долає межу між соціалістичним та капіталістичним світами. Але, не дивлячись на всю цю динаміку та рух, фільм залишається замкненим сам на собі.

Дельоз визначає образ-рух, як ацентровану множину змінних елементів, що впливають один на одного та взаємодіють між собою. Центр образу - це відстань між сприйняттям руху та рухом актуалізованим, дією та реакцією. Відношення між частинами є модифікацією частин множини, а вплив цілого - це рухомий зріз цілого, зміни якого виражає образ-рух. Розглядаючи кадр, план, кадрування та розкадрування, Дельоз зазначає, що ціле - це не матерія, а час. Бергсон стосовно цієї проблеми вказує на зв'язок образу з матерією, а часу з пам'яттю. Це є ще одним підтвердженням співвідношення образу-руху з хроносом, а образу-часу з еоном.

Сенс образу-руху складає подія сприйняття. Дельоз стверджує, що історія кіно - це історія подій сприйняття. Така подія не є чимось сприйманим, скоріше навпаки, - це те, у чому сприйняття знаходиться за межами сприйнятого, поза емпіричним досвідом.

Зафіксувати час в кінематографії можливо ще й завдяки образу-знаку. В даному випадку сам Ж. Дельоз ілюструє образ-знак завдяки фільмографії Тарковського. „Для Тарковського найістотнішим, що є в кадрі та здатне зафіксувати час, це його

---

<sup>28</sup> Pawlikowski P. (2018), *Cold War*.

напруженість [time-pressure] або розрідженість, тобто теж «тиск часу в кадрі». Він з класичної альтернативи - кадр або монтаж - безумовно обрав кадр («кінематографічний образ» існує тільки в кадрі). Але це тільки поверхнєве враження, тому що сила або тиск часу існують за межами кадру або монтажу і самі живуть і працюють в часі. Тарковський називає це словами «в кінематографічному образі», оскільки він вважає, що цей образ висловлює «типове», але висловлюється це в оригінальній формі. Це образ-знак, це справжнє призначення образу-знаку»<sup>29</sup>. І далі продовжує. „Але це тільки тоді, коли образ-знак безпосередньо вказує на час, коли час забезпечує себе якимись ознаками та виявляє себе через них і сам стає типовим (кінематографічний образ дорівнює «типовому»), і збігається з оригінальними рисами, відокремленими від його моторних асоціацій. І саме тоді наміри Тарковського (згадаємо «Сталкера») знаходять правдиве їх втілення: це «кінематографічна удача в фіксуванні часу в його образу-знаках, які сприймаються почуттями»<sup>30</sup>.

Образ-рух має три різновиди: образ-перцепція, образ-дія та образ-емоція. Образ-дія, у свою чергу, має малу та велику форму.

Найкоротшим шляхом для показу трьох різновидів образу-руху є „Фільм”<sup>31</sup>, знятий Б. Кітоном за сценарієм С. Беккета, у якому можна прослідити поступове зникнення усіх трьох форм образу-руху. Спочатку персонаж йде впродовж стіни, потім намагається піднятися по драбині. Це образ-дія – реакція центру на множину. Він пов'язаний з силою та вчинком. Далі персонаж заходить у кімнату і образ-рух зникає. Там він сприймає навколишні предмети, тварин, так само як і себе, суб'єктивно. Це образ-перцепція, він пов'язаний з річчю. Потім персонаж прибирає усі предмети, а дзеркала закриває, щоб могла залишитись лише об'єктивна перцепція. Він уникає камери, проте через деякий час не витримує й дивиться прямо на неї. Тоді стає зрозуміло, що камера є його двійником. Це образ-емоція, перцепція себе самої. Образ-емоція пов'язаний з якістю або можливістю, це те, що знаходиться у проміжку між дією та реакцією, те, що абсорбує зовнішню дію та реагує на неї зсередини. У кінці все зображення поступово темніє, усе згасає й завершується.

Велика форма образу-дії характеризується актуалізацією у різних пластах простору-часу – географічному, історичному, соціальному. Афекти та імпульси проявляються у різних типах поведінки: підтримуючи їх та руйнуючи, активні та

---

<sup>29</sup> Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p. – P. 292.

<sup>30</sup> Там же. P. 293.

<sup>31</sup> Keaton B. (1965). *«Film»*.



реактивні. У великій формі усе індивідуалізовано: і середовище, і ситуації. Цьому різновиду образу-дії властива репрезентація, що розширюється та стискається у всіх напрямках. Є два напрямки великої форми образу-руху: звуження до дії та розширення до нової ситуації. Цей образ має два аспекти – органічний та активний. Перший Дельоз означає як сінсігнум (множина якостей-можливостей актуалізованих у певному середовищі), другий – біном (те, що є активним у образі-рухові).

Ч. Чаплін ввів малу форму образу-руху у кіно. Дельоз вважав, що творчість Чапліна розширює класичне значення малої форми образу-руху. Цей різновид образу-руху характеризується послідовністю дія-ситуація-нова дія, від дії до викриття ситуації, від сінсігнуму до опсігнуму, їй властива не структура, а подія.

Перехідним між образом-рухом та образом-часом є ментальний образ. Він пов'язаний не з відчуттям, а з інтелектуальними відносинами типу відчуттів. Образ репрезентує об'єкти з думки, які існують і поза думкою. Гарним прикладом цього образу є роботи А. Хічкока. У його фільмах важливим стає не суб'єкт дії, а відношення та обставини пов'язані з ним. Система відношень відрізняє ментальний образ від інших. Кожен елемент може інтерпретуватися через інший або випадати з серії, вступати у протиріччя. Відношення тут стають об'єктом образу. Таким чином, він близько підходить до нового образу, адже стверджує взаємодію віртуального з актуальним. Також чудовою ілюстрацією може бути картина Майкла Роу – „Рання зима”<sup>32</sup>. Внутрішня напруга фільму (який, до речі, кінокритики вважають „психологічною війною”), підтримується не так діями, чи окремими персонажами, головними героями, як власне тим бекграундом, який мають головні герої, тими зв'язками, які поєднують їх зі своєю історією. Безперервність розгортання фільму та непідробний драматизм його кінцівки, дають можливість глядачеві, неочікувано для нього самого, збагнути, що той „колишній пияка”, який працює в хоспісі, веде жалюгідне існування та піклується про людей на грані смерті, насправді стражденна, травмована особистість, яка має свій соціальний та культурний бекграунд, свої традиції, звички (які власне є і в головної героїні фільму).

Образ-рух - це час у його емпіричному аспекті, непрямий образ часу, час, підпорядкований руху, потік часу. Це послідовність теперішнього в ситуації, коли минуле є теперішнім, що пройшло, а майбутнє – те, що буде теперішнім. Таким чином, він співвідноситься з першим синтезом та хроносом. Образ-рух - це лише

---

<sup>32</sup> Rowe M. (2015), *Early Winter*.

опосередкована передача часу. Він проявляється у двох аспектах – у якості мінімальної одиниці, як інтервалу часу, та у якості тотальності, як максимуму руху у всесвіті. Такий рух є рухом хроносу - циклічним поверненням минулого, теперішнього й майбутнього.

Дельоз стверджує, що подолання образу-руху потрібно для вивільнення аспектів часу (проєціювання та прозорість), що стримуються ним. Але філософ вказує на те, що це лише засоби, через які проявляється образ-час. Ці аспекти формують образ, що різниться з образом-рухом, він являє собою повільні та керовані рухи, що пов'язані з протиріччями, які вони привносять у рух. У логіці сенсу Дельоз пов'язує протиріччя з сенсом та тріщиною, які проявляються на поверхні Еону. Тому логічно порівняти образ-час з еоном, образ-час - це проєкція еону.

Дельоз говорить, що ще І. Кант здійснив такий онтологічний переворот стосовно часу. У філософії Канта зміщується акцент з космічного руху, що породжує час, до часу, що породжує рух. Таким чином, усе, що рухається, перебуває у часі, але час не змінюється і не являється вічним. Така характеристика близька до проблематики тріадних часових концепцій у зв'язку з еоном, що ми розглядали у першому розділі. Адже час, що не є часом, але й не є вічним – це час, який не має теперішнього, а лише майбутнє й минуле. Отже, образ-час, як встановлення влади часу над рухом, це ствердження Еону. Час - це нерухома форма усього, що рухається; це чиста пам'ять.

Образ-час – це спроба помислити образи за межею руху як певної фіксованої послідовності. На думку Дельоза, образ-час - це прояв нових типів образів – електронних образів, теле- або відео-образів. Новим образам характерний закадровий простір, вони більше не інтерпретуються у цілому. Вони можуть вивертатися, мають зовнішню та внутрішню сторону, можуть реорганізовуватись. Новий образ з'являється з будь-якої точки передуючого образу, адже характеризується ірраціональністю. Саме тому в концепції Ж. Дельоза образ-час визначається, або ж як „інтервал”, або ж як деяка ціла та стала величина. „Коли я думаю про образ-час, мені приходять в голову зелені сміттєві баки. Сині контейнери – для збору старих газет, жовті – для товарних упаковок, білі – для пляшок. А в зелені запишають все інше. Так ми можемо вивести негативне визначення способу-часу: це все, що не відноситься до образу-руху, а вірніше, все, що не підкоряється йому”<sup>33</sup>.

Образ-рух при появі образу-часу не зникає, але зміщуються акценти з руху на час. У такій ситуації змішуються поняття вертикалі та горизонталі, новий образ являє

---

<sup>33</sup> Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 83.

собою скоріше певну інформаційну таблицю, поверхню, на якій записуються дані, у результаті чого, інформація заміщає собою природу.

Новий образ стає серією через те, що на відміну від послідовності, що характеризується раціональністю, він є ірраціональним. Образи серії не створюють ланцюга. Не існує вже руху, є лише зіткнення зовнішнього та внутрішнього. Зовнішнє та внутрішнє є автономними. Такий образ проявляється у автономії звукового та візуального образу. Він є думкою за своїми межами, а Дельоз означав сенс як щось, що існує не тільки як прояв у події, тому цей образ пов'язаний з сенсом.

У основі образу-часу лежить воля до мистецтва. Ознаками образу-часу є негативні форми, за допомогою них він встановлює зв'язок з властивим реченню фантазмом. У другому розділі ми зазначали, що вічне повернення повертає тільки фантазми та симулякри. Образ-час, як прояв еону, характеризується у першу чергу вічним поверненням, третім синтезом. У минулому підрозділі ми показали, що Дельоз та Фуко відносили фантазм до сфери віртуального. У „Логіці сенсу” Дельоз визначає фантазм як процес становлення безтілесного, що розподіляє різницю потенціалів. Дельоз говорить про те, що фантазм об'єднує зовнішнє й внутрішнє, а як ми зазначали, це також характеризує і образ-час. Фантазм існує у віртуальному (минулому) та стверджується у вічному поверненні (майбутньому). Він є тим, що лежить у основі образу-часу як прояв еону, третього синтезу.

Образ-час не є ні емпіричним, ні метафізичним, він трансцендентальний. Дельоз посилається на Канта, котрий казав про час, що „сходить з петель” та постає перед нами у чистому вигляді. Образ-час - це не відсутність руху, а протилежність відношень. Адже не час підкоряється в ньому руху, а рух часові.

Післявоєнне кіно формує нові образи, характерні для образу-часу. Вони пов'язані з порушенням сенсомоторики, адже образ-рух пов'язаний з інтервалом та рухом. Так він формував образ-дію. Нові образи, на противагу старим, не протяжні у дії, або реакції. Вони є чистим полем оптичних й звукових ситуацій й характеризуються невизначеністю необхідних наслідків. Проблема суб'єкту зміщується з питання „що буде далі” до питання „що я повинен вбачати у образі”. Ситуація втрачає зв'язок з емоціями, вона означає ізольований сенс.

Опсігнум та сінсігнум - це аспекти оптико-звукового образу (образ-час), що порушує сенсо-моторні зв'язки та близько підходить до образу-часу. У опсігнумі та сінсігнумі дія поставлена під сумнів, вони є сукупністю пустих, розрізнених просторів.

Ці образи характерні неореалізму, новій хвилі та новому американському кіно. Оптико-звуковий образ пов'язаний з подоланням німого кіно.

Образ-час - це корелят опсігнуму та сінігнуму. Пориваючи із сенсомоторикою, образи не тривають у дії. Проте, вони все ще існують у якості послідовності. Роблять вони це через образи-згадування (мнемосігнум) та образи-мрії (онейросігнум). Перший, у певній мірі, усе ще зберігає зв'язок з образом-рухом, адже вбачає у минулому минуле теперішнього, що пов'язує його з хроносом. Досить чітко це можна побачити у фільмі „1917”<sup>34</sup>. Другий відноситься до цілого та розтягує ситуацію до нескінченності – це злиття віртуальних та актуальних образів, коли між ними вже немає різниці. Розглядаючи віртуальне та актуальне у зв'язку з подією, ми вже зазначали такі специфічні відношення, вони реалізуються у події. Вона постійно існує у взаємозв'язку між актуальним та віртуальним, що переходять один в одного.

Для формування образу-часу необхідно відношення образу до самого себе. Таким чином, образ-час стає ізольованим та безпідставним, тобто стверджує вічне повернення, третій синтез. Для цього потрібно, щоб актуальне вступило у відношення з актуальним, й у результаті виникло роздвоєння та протиріччя образу відносно себе. Протиріччя та роздвоєння - це характеристики сенсу, що проявляється у події. Тому образ-час - це образ події. Він одночасно віртуальний та актуальний. Актуальний образ-час співвідноситься з власним віртуальним образом, тому актуальне та віртуальне співвідносяться на рівних, втрачають відмінності.

Роздвоєння та взаємообмін між образами забезпечує кристал. Кристалічний образ або гілосігнум, це зв'язок віртуальних та актуальних образів, що не перестають бути розрізненими. Кристал - це багатогранність, що характеризується чистотою та ясністю. Він пов'язаний з фрагментарністю та позиціонується галопом й рітунелем. Галоп - це прискорення зникаючих теперішніх, а рітунель - підйом чи падіння зберігаючих минулих. Кристал виходить за рамки згадування та мрій, це вже не емпіричний час (як у образі-русі) та не опосередкована інтерпретація (як у мнемосігнумі та оніросігнумі), а пряма репрезентація теперішнього, що минає, та неперехідне минуле, чисте минуле, співіснування минулого теперішньому. Таким чином, це ствердження події, як того, що постійно знаходиться на перетині віртуального й актуального.

---

<sup>34</sup> Mendes S. (2019), „1917”.

Наслідком формування кристалу є виникнення хроносігнумів, що являють собою засоби репрезентації образу-часу. Хроносігнум пов'язаний з точкою, або полотном. „Хроносігнум (точка або полотно): образ, в якому час перестає бути підлеглим руху і проявляється саме по собі”<sup>35</sup>.

Перший хроносігнум відноситься до внутрішнього порядку часу. Це або співіснування усіх полотнищ минулого (віртуальне), або одночасність вістря теперішнього (актуальне). У основі хроносігнуму лежить вже не проблематика реального та уяви, а проблематика істини й хиби. Проте, існує ще один різновид хроносігнуму. „До” та „після” відносяться у ньому не до емпіричної послідовності, а є внутрішньою ознакою. Він формує з емпіричної послідовності серію. Серія являє собою специфічну послідовність, де кожний елемент (образ) спрямований до межі, що орієнтує послідовність „до” передавати імпульс іншій послідовності, що спрямована у сферу „після”. Таким чином, „до” та „після” є не частиною послідовності, а його двома гранями. Образ-час проявляється тут у становленні. Це генесігнум, він ставить під сумнів поняття істини. Адже хиба перестає бути протилежністю істини і стає фантазмом. Образи шикуються у серії й ділять один одного через протиставлення, асоціації, суміжності, подобу, контраст або проявляються у певному цілому. Тому ціле відкрите та змінюється, а множина завжди фундована більшою множиною. У „Логіці сенсу” Дельоз говорить про сенс, як щось відмінне від значення, певну випадковість. Другий вид хроносігнуму ілюструє, таким чином, перехід від значення до сенсу. Сенс визначає події еону, впливаючи на них разом з нонсенсом. Другий тип хроносігнуму - це явний образ еону, котрий розтягується на „до” та „після”, що не є послідовністю, а двома гранями.

Образи-кристали відсилають до чотирьох кристалічних станів, а кристалічні стани до трьох ознак.

Дельоз розглядає ідеальний образ кристалу як відправну точку для розгляду чотирьох кристалічних станів. Ідеальний кристал - це завершений кристал. Він формує час у якості двостороннього віддзеркалення. Його грані - це викривлені дзеркала. Вони не тільки відображають актуальне, але й формують направленість подвійного образу на самого себе. Не існує нічого зовнішнього. Актуальне та віртуальне співіснують. Глибина кадру робить з образу кристал та зрівнює віртуальне з актуальним. Минуле вже не є минулим теперішнього. Стверджується розщеплений час, у якому співіснують

---

<sup>35</sup> Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 12.

множини теперішнього. А усі образи минулого співіснують у якості віртуального. Таким чином, ідеальний кристал показує механіку становлення події, аспекти впливу на неї актуального й віртуального.

Перший кристалічний стан пов'язаний з творчістю П. Ренуара. Його кристали не є ідеальними, вони завжди мають дефект, завжди з тріщиною, що характерна еонові. Кристал зберігає лише смерть, життя існує за його межами. Отже, він є ствердженням вічного повернення, як волі до смерті. Ствердженням третього синтезу.

Другий кристал - це кристал М. Офюльса. Час існує у ньому в двох напрямках. В одному випадку - це сукупність теперішніх, що змінюють один одного, в іншому - це рух у майбутнє, зберігаючи минуле, але залишаючи його в глибині. Це поділ та диференціація у глибині кристалу за двома напрямками. Цей кристал показує механіку еону як взаємодію другого та третього синтезу, де події розтягуються, з одного боку, у чисте минуле, а з іншого, у ствердження майбутнього, через вічне повернення.

Третій кристал - це кристал, що може бути досягнутий у процесі свого розвитку. Тут питання не в тому, як вийти з кристалу, а як у нього ввійти. Цей кристал характеризує фільми Ф. Фелліні. В них відбуваються два феномени одночасно: кристалізуються оптичні та звукові образи. Вони поглинають зміст й формують кристали з актуального та віртуального. У кристалі Фелліні немає тріщини. Це той кристал, що постійно розвивається, є становленням. Множина теперішніх формує ствердження смерті, вони спрямовані до смерті. А зберігаюче минуле містить у собі зачатки життя. Акцент на процесуальність у цьому кристалі показує специфічний зв'язок третього синтезу та актуального, тому він знаходиться у теперішньому. Але це не те теперішнє, що постійно ділиться, а живе теперішнє.

Четвертий стан кристалу пов'язаний з розкладом, гниттям. Він проявляється у роботах Л. Вісконті. Режисер використовує чотири елементи у різних відношеннях. Перший елемент - це елемент багатіїв, що означає відокремленість від реальності, ізолюваний світ. Другий елемент - розклад, гниття. Він пов'язаний з огидним, смертю, самогубством. Минуле зникає, залишається лише порожнеча й вона втягує у себе персонажів фільму. Третім елементом є історія. Вона повторює розпад, прискорюючи та виправдовуючи його. Четвертий елемент забезпечує єдність інших. Це те, що відбулося занадто пізно. Це не випадковість, а один з вимірів часу. Він протиставляє себе чистому минулому та пов'язаний з єдністю, але єдністю особистісною. За характеристиками цей кристал пов'язаний з метафорою „тріщини”. У „Логіці сенсу” Дельоз пов'язує її з ситуацією, коли щось відбулося занадто пізно. Це такий ефект на

поверхні еону, що не існує ні всередині, ні зовні. Тріщина з'являється нізвідки та впливає на подію, є суцільно особистим феноменом. Чимось, що зачіпає саме тебе. Досить вдало четвертий стан кристалу зображено у фільмі Роберта Еггера „Маяк”<sup>36</sup>. За сюжетом, два наглядачі маяка поступово втрачають здоровий глузд під впливом надмірної кількості алкоголю та ізоляції. Даний фільм має, не лише сильне ідейне наповнення, але й сповнений низкою цікавих кінематографічних засобів. Насамперед, цікавість становлять ті кадри де задіяно „ефект додаткового освітлення”, що був створений за рахунок димлячих керосинових ламп. При перегляді фільму, впадає в очі близьке та прискіпливе „портретування” облич головних героїв на яких просвічують всі пори, всі тріщинки шкіри, яке в кінцевому результаті призводить до того, що всі ці елементи облич загальним планом стирають з них все людське. Позбавляючись здорового глузду та людського образу, головні герої поєднуються в обіймах та перетворюються на одного, безстатевого монстра, що опинився на дні відчаю, безумства та власних нечистот.

Таким чином, ми спробували окреслити траєкторію в межах якої образ-час стає проявом еону, а образ-рух – хроносу. Розглядаючи феномен кіно, Дельоз розставляє акценти на образах, базуючись на своїх попередніх ідеях, хоча він майже не використовує старої термінології. Розгляд часу, що Дельоз формує у „Кіно”, безпосередньо пов'язаний з іншими його концепціями, уточнює їх та формує цілісну часову концепцію.

**Висновок.** Таким чином, ми на теоретичному рівні ми спробували проаналізувати часовість, яка в концептосфері Ж. Дельоза складається з образу-руху та образу-часу у її зв'язку з пам'яттю, як віртуальним, та подією, як актуальним. Також було розглянуто топологію актуальне-віртуальне Ж. Дельоза для того, щоб сформулювати об'єктивне уявлення про поняття, у зв'язку з якими розглядається пам'ять та подія. Відповідно, на основі цього теоретичного загалу ми спробували донести меседж, який, власне, простежується у воєнному кіно та пронизує кожен фільм проблематикою війни. Для воєнного кіно сама війна завжди є свідченням наявного співіснування актуального з віртуальним на основі встановленої тотожності актуального й теперішнього та віртуального й минулого. Відношення віртуального, як минулого до еону, а актуального, як теперішнього до хроносу, що засвідчує тотожність віртуального

---

<sup>36</sup> Eggers R. (2019), „*The Lighthouse*”.

минулому еону, а вічне повернення – майбутньому еону, дає змогу нам говорити про те, що будь-яка екранізована війна – це завжди те, що відбувається в теперішньому.

Також було проведено аналіз феномену пам'яті у його зв'язку з віртуальним. Відповідно, на основі цього ми приходимо висновку, що віртуальне фундоване тривалістю, а пам'ять є співіснуванням розрізнення у віртуальному. Оскільки пам'ять є тривалістю у цілісності, а тривалість тим, у чому існує рух, то ми можемо стверджувати й те, що тема війни завжди допускає варіації, допускає реалізацію її множинного потенціалу, адже зв'язок пам'яті з минулим та віртуальним ґрунтується на спільній для цих понять множинності, хоча й поєднаної пам'яттю в єдину матерію. Минуле пов'язане з пам'яттю та другим синтезом.

Аналіз феномену події, у його зв'язку з актуальним, показує нам, що окрім розтягнення на минуле й майбутнє, подія існує під впливом актуального та віртуального, між другим та першим синтезом, як ствердження третього синтезу. Кожна воєнна подія, яка зображується у фільмах, має відголоски як минулого, так і посиляє меседж в майбутнє, знаходячись при цьому тут і зараз (момент зйомки, момент перегляду). Адже головним аспектом події є актуалізація тіл, але завважимо, що актуальна подія - це не актуальний стан речей. Не потрібно проводити реальні військові дії на знімальному майданчику чи в кінотеатрі для того, аби та чи інша військова ситуація стала для нас актуальною. Подія співвідноситься з актуальним, як проявом хроносу та першого синтезу в моменті „тепер” її актуалізації. Зв'язок події з проблематичним, та відповідно з третім синтезом й вічним поверненням, як феноменами, що характеризуються розрізненням дає нам змогу проводити маркувальні лінії відмінностей, які транслює кінематограф, зокрема, щодо однієї й тієї події.

Структурування часової концепції, запропонованої Ж. Дельозом у книзі „Кіно”, викристалізовує поняття образу-часу та образу-руху, завдяки яким ми фіксуємо тривалість, як характеристику чистого минулого. Тривалість як така, має два аспекти: з одного боку, вона зумовлює чисте минуле, віртуальність, а з іншого – нескінченне теперішнє, актуальність, хронос. Образ-рух - це реальний рух, як характеристика речей хроносу разом з абстрактною тривалістю, а образ-час - це нерухомі зрізи, як чисте минуле разом з абстрактним часом, що є еоном. Ментальний образ є проявом взаємодії віртуального з актуальним. Адже він базується на відношенні та пов'язаний з інтерпретацією його елементів один через одного.

Виявлений зв'язок тотального руху, образу-руху та циклічного вічного повернення хроносу вказує не лише на зв'язок образу-часу з його актуалізацією сенсу



через „тріщину”, але й дає змогу нам стверджувати, що сенс кожного воєнного фільму відкриває глядачу саму війну через тріщину, надлом, розрив, але не інакше. Всі ті зовнішні виразники, які даються нам через візуальну картинку, це далеко не війна, це всього лише відбиток, фантазм образу війни. Поняття фантазму, як феномену, що лежить у основі образу-часу та його зв'язок з еоном, фіксує наявність існування фантазму у віртуальному (минулому) та його ствердженні у вічному поверненні (майбутньому).

Розгляд часу, який Дельоз пропонує у книзі „Кіно”, є наслідком специфічної нової темпоральності, що формується кінематографом. Проте, як ми побачили, образ-час та образ-рух продовжують проблематику закладену Дельозом ще у „Логіці сенсу”. Образ-рух є проявом хроносу, а образ-час – еону. Більшість образів, які розглядає Дельоз, пов'язані з конкретними аспектами онтологічної еоно-хроносової структури, на яку, відповідно, можна накласти для аналізу не лише явища кінематографу.

#### **Література та посилання:**

Bergson H. (2013), *L'évolution créatrice*, Paris, 498 p.

Deleuze G. (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. „Critique”, 392 p.

Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p.

Deleuze G. (1993), *Empirisme et subjectivité*, Paris: Presses, P. 5-14.

Deleuze G. et Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, les Éditions de Minuit, septembre, pp. 207.

Deleuze G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 384 p.

Eggers R. (2019), „*The Lighthouse*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7984734/>

Fukunaga C.-J. (2015), „*Beasts of No Nation*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1365050/>

Keaton B. (1965), „*Film*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000036/>

Kuosmanen J. (2016), „*The Happiest Day in the Life of Olli Maki*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt4771932/>

Loznitsa S. (2016), „*Austerlitz*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6042860/>

Mendes S. (2019), „1917”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt8579674/>

Mikhailov B. (1999), Unfinished Dissertation, Switzerland.

Mundruczó K. (2014), „White God”, [Electronic resource]. URL: [https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref_=fn_al_tt_1)

Muratova K. (1989), „The Asthenic Syndrome”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0096841/>

Pallaoro A. (2013), „Medeas”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2390630/>

Pawlikowski P. (2018), „Cold War”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6543652/>

Rowe M. (2015), „Early Winter”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2625968/>

TV Movie. (2008), „God on Trial”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1173494/releaseinfo>

### **Bibliography:**

*Bergson Henri. L'évolution créatrice.* Paris, 2013, 498 p.

*Deleuze Gilles et Guattari Pierre-Félix. Qu'est-ce que la philosophie.* Paris, les Éditions de Minuit, septembre, 1991, pp. 207.

*Deleuze Gilles. Cinéma 1. L'Image-Mouvement.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 296 p.

*Deleuze Gilles. Cinéma 2. L'Image-Temps.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 384 p.

*Deleuze Gilles. Différence et répétition.* Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 384 p.

*Deleuze Gilles. Empirisme et subjectivité.* Paris: Presses, 1993, P. 5-14.

*Deleuze Gilles. Logique du sens.* Paris, Les Editions de Minuit, coll. „Critique”, 1969, 392 p.

*Eggers Robert. „The Lighthouse”,* (2019) [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7984734/>

*Fukunaga Cary Joji. „Beasts of No Nation”,* (2015). [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1365050/>

*Keaton Buster. „Film”,* (1965). [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000036/>

*Kuosmanen Juho. „The Happiest Day in the Life of Olli Maki”,* (2016). [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt4771932/>

*Loznitsa Sergei* „Austerlitz”, (2016). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt6042860/>

*Mendes Sam* „1917”, (2019). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt8579674/>

*Mikhailov Boris*. *Unfinished Dissertation*. Switzerland, 1999.

*Mundruczó Kornél* „White God”, (2014). [Electronic resource]. URL:  
[https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref_=fn_al_tt_1)

*Muratova Kira* „The Asthenic Syndrome”, (1989). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt0096841/>

*Pallaoro Andrea* „Medeas”, (2013). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt2390630/>

*Pawlikowski Pawel* „Cold War”, (2018). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt6543652/>

*Rowe Chris* „Early Winter”, (2015). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt2625968/>

*TV Movie* „God on Trial”, (2008). [Electronic resource]. URL:  
<https://www.imdb.com/title/tt1173494/releaseinfo>