

На правах рукописи

Володина Александра Владимировна

**ЭСТЕТИКА ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА:
ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ФИЛОСОФИИ**

Специальность 09.00.04 — Эстетика

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Москва - 2019

Работа выполнена в секторе эстетики Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института философии Российской академии наук

Научный руководитель:

Петровская Елена Владимировна — кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, руководитель сектора эстетики Института философии РАН

Официальные оппоненты:

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

Васильева Виктория Олеговна — кандидат философских наук, доцент Школы культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Ведущая организация:

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, кафедра эстетики философского факультета

Защита состоится «06» июня 2019 г. в 15-00 на заседании Диссертационного совета Д. 002.015.01 Института философии РАН по адресу: 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, Зал заседаний Ученого совета (ком. 313).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Института философии РАН (<https://iphras.ru/page17310864.htm>).

Автореферат разослан « » _____ 2019 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета Д. 002.015.01
кандидат философских наук



Николаичев Б.О.

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования

В данной диссертации раскрывается философское значение и потенциал эстетической теории Ж. Делёза для исследований как искусства в целом, так и отдельных явлений в искусстве XX в. С помощью делёзианского теоретического аппарата можно рассматривать искусство как особый режим реальности, сформированный внеиндивидуальными ощущениями. Этот подход позволяет выявить, каким образом искусство XX в. порождает новые смыслы, которые преодолевают границы художественности и становятся инструментом для философского размышления.

Несмотря на то что философия Ж. Делёза в целом на сегодняшний день хорошо изучена, тем не менее теоретический потенциал его подхода к эстетической проблематике раскрыт фрагментарно — в особенности это касается русскоязычного делёзоведения. Подавляющее большинство работ об эстетической теории Делёза носит историко-философский и описательный характер, в то время как данное исследование являет собой попытку целостной интерпретации делёзовской эстетической теории, что становится возможным благодаря выделению понятия «ощущения» в качестве центрального. В работе также отмечаются концептуальные возможности эстетики Делёза для развития новых подходов к изучению современного искусства и для разработки теоретического инструментария, инспирированного новыми формами чувственного опыта.

Данная работа призвана внести вклад и в расширение возможностей философско-эстетического осмысления современного искусства. Как и другие современные направления в философии и эстетике, делёзианский подход акцентирует телесный и аффективный аспекты чувственного опыта, ранее подвергавшиеся той или иной форме редукции как помеха на пути познания. Такой подход к проблематике своеобразия эстетического опыта и его смыслопорождающего потенциала, способного стать стимулом

философской мысли, является недостаточно разработанным и весьма актуальным для современной зарубежной и отечественной эстетики. В связи с изменившимися условиями существования, переживания и чувствования в сегодняшнем мире категориальный аппарат эстетических теорий прошлого зачастую ставится под вопрос как утративший свою релевантность. Можно сказать, что вплоть до XX в. философия искусства отводит первостепенное значение форме, однако эпоха авангарда открывает перед нами проблему бесформенного, беспредметного, неизобразительного и ставит под вопрос представления о границах искусства и о статусе внехудожественной реальности как таковой. Вслед за этим импульсом искусство XX и XXI вв. «последовательно отказывается от любых форм зрелищности, или представимости»¹ и проблематизирует само определение искусства, переосмысляя свои выразительные средства, а также режим пространства, где разворачивается творческий акт. Это справедливо и для советского и российского искусства XX–XXI вв., которое имеет дело с коллективными переживаниями, ускользающими от представления и изображения. В данном исследовании рассматриваются два явления отечественного искусства середины XX в. — поэзия И.С. Холина и живопись художников «арёфьевского круга», — которым неоправданно редко уделяют внимание теоретики культуры, философы и искусствоведы.

Степень научной разработанности проблемы

Как в отечественной, так и в зарубежной науке на протяжении уже нескольких десятилетий активно осмысляется, интерпретируется и развивается философское наследие Ж. Делёза. Среди научной литературы о философии Делёза, а также его работах совместно с Ф. Гваттари, весьма немного книг, претендующих на систематический обзор делёзовского

¹ Подробнее см.: Володина А. В., Петровская Е. В. Эстетическая мысль в России: глядя в XXI век (на англ. яз.: Petrovsky H., Volodina A. Aesthetics in Russia: looking toward the twenty-first century) // Studies in East European Thought. 2014. Vol. 66. Nos. 3–4. P. 170.

наследия. Это связано как с фактором соавторства, так и со спецификой философского стиля Делёза: в своих работах он касается огромного множества тем, направлений и областей — от онтологической проблематики и истории философии до философии науки и техники и эстетики, не оформляя свои концептуальные наработки в единую систему с чёткой методологией. Делёз совместно с Гваттари разрабатывает уникальный философский язык, заимствующий логику и лексику смежных областей знания и культуры, а также насыщенный новыми понятиями. Поэтому большая часть трудов о философии Делёза носит интерпретативный характер, однако появляются и критические работы, а также самостоятельные философские тексты и концепции, продуктивно развивающие философские принципы Делёза. Это же справедливо и в отношении его эстетической теории. Эстетическая проблематика затрагивается в ряде работ о философии Делёза в целом или о сквозных мотивах делёзовской мысли. Существует также несколько трудов, посвящённых как эстетике Делёза в строго теоретическом аспекте, так и исследованиям в области философии искусства с использованием делёзовских понятий и идей.

Среди важнейших аналитических и интерпретативных исследований, посвящённых философии Делёза в целом, следует в первую очередь отметить книги Ф. Зурабишвили «Deleuze. Une philosophie de l'événement» и «Le vocabulaire de Deleuze», в которых охвачены различные направления мысли Делёза, в том числе и эстетическая проблематика. Философ и исследователь Делёза Б. Массуми также подробно рассматривает ряд вопросов, тесно связанных с эстетической теорией Делёза, и раскрывает онтологическое, этическое и эстетическое измерения проблемы выражения. Ему принадлежит и глубоко проработанная теория аффекта, раскрывающая аффект как трансиндивидуальное, внепсихологическое событие, имеющее телесное измерение и принадлежащее как сфере природы, так и сфере культуры. Сходным образом трактуют аффект в делёзианском ключе такие теоретики,

как Д. Беннетт и Т. Бреннан. Эта интерпретация наследует делёзианской теории аффекта, которая разъясняется в 1-й главе диссертации.

В книге «The Deleuze Connections» и других работах Дж. Райхман предпринимает одну из самых успешных попыток комплексного исследования философии Делёза, уделяя много внимания эстетической проблематике: он указывает на ницшеанские корни делёзовской эстетики, раскрывает понятия знака и образа у Делёза, подробно рассматривает проблему нового и проблему виртуального, полагая, что важнейшей функцией искусства является не мимесис, но способность искусства создавать перцептивные конструкции, реализуя возможности реального, действительного мира. Среди комплексных исследований о философии Делёза следует также упомянуть аналитические обзорные работы К. Колбрук, С. Леклерка, Ж.-Л. Нанси, М. Хардта, Ж.-К. Мартэна, Г. Ламбера, серию сборников статей «Deleuze Connections», сборник под редакцией П. Пэттона, в котором отдельный блок статей отведён эстетике в делёзианском, расширительном её понимании, и «Словарь Делёза», а также труды таких отечественных исследователей, как Я.И. Свирский и В.А. Подорога. Культурологический анализ философии Делёза предпринят в трудах М.Б. Ямпольского и А.В. Дьякова.

Переходя к исследованиям, посвящённым исключительно эстетической проблематике в размышлениях Делёза, следует указать работы Р. Боуга, С. Шавиро и Ж. Рансьера. Эстетической теории Делёза посвящены отдельные фрагменты книг Н.Б. Маньковской, переводчицы ряда трудов французских философов XX в. (в том числе «Различия и повторения» Делёза) и крупного специалиста по постмодернистской эстетике.

Среди работ, исследующих делёзианский подход к той или иной области искусства, отметим книги П. Маррати, которая предлагает тщательный анализ делёзовской теории кино и понятий образа-движения и образа-времени, работы С. Акиллес и С. Зепке, осмысляющие искусство через делёзианское понятие машины, и вступительную статью О.В. Аронсона

к книге Делёза «Кино», где содержится ёмкая и глубокая интерпретация делёзианского подхода. Идеи Делёза в области философии искусства и эстетики были также проинтерпретированы и развиты в сборниках «Deleuze and Contemporary Art» и «Deleuze, Guattari and the Production of the New», авторы которых обращаются к разнообразным областям искусства — от научной фантастики до реди-мейда и джаза, исследуя их в русле делёзианского понимания искусства.

Многие направления в современной философии испытали на себе влияние Делёза и Гваттари. Созданные ими понятия, подходы и логики оказались чрезвычайно продуктивны; критикуя делёзианские направления мысли или, напротив, заимствуя и развивая их в рамках собственных оригинальных концепций, философы и теоретики культуры тем не менее признают их значение в качестве импульса для появления новых философских идей. В той или иной степени философия Делёза получила своё развитие в работах представителей нового материализма, новой теории медиа, современной философии науки и техники, спекулятивном реализме и объектно-ориентированных онтологиях, квир-теории и философии феминизма. Говоря о рецепции Делёза в современной отечественной философии, следует указать работы О.В. Аронсона и Е.В. Петровской, посвященные вопросам теории современного искусства, кино, фотографии и новым медиа.

Цели и задачи исследования: основной целью работы является интерпретация эстетической теории Ж. Делёза и раскрытие её теоретических возможностей для исследования явлений отечественного искусства XX в. на примере поэзии И.С. Холина и живописи художников «арефьевского круга».

Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать место эстетической проблематики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза;
- эксплицировать делёзианское понятие искусства;

- выявить понятие ощущения в качестве ключевого понятия эстетической теории Делёза и предложить его развёрнутую интерпретацию;
- исследовать содержание делёзовской критики субъект-объектной схемы восприятия и охарактеризовать теорию субъективности Делёза;
- раскрыть специфику делёзианского подхода к искусству XX века на примере живописи художников «арёфьевского круга» и поэзии И.С. Холина.

Методология исследования:

В данном исследовании историко-философский подход к интерпретации текстов Ж. Делёза, имеющих отношение к заявленной нами проблематике, совмещен с имманентистской трактовкой эстетики и философии искусства и культуры, а также аффективными моделями понимания эстетического опыта.

Методологической основой для исследования стали работы Ф. Зурабишвили, Дж. Райхмана, Б. Массуми, Е.В. Петровской и О.В. Аронсона, посвящённые как интерпретации философских построений Делёза, так и дальнейшему продуктивному их развитию в области эстетики и исследований культуры XX–XXI вв.

Такие работы Ж. Делёза и Ф. Гваттари, как «Логика смысла», «Что такое философия?», «Различие и повторение», «Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения», «Кино», двухтомник «Капитализм и шизофрения» и ряд других сочинений, служат источниками и материалом исследования, а также основой для разработки его концептуального аппарата. Во 2-й главе данной работы в качестве материала исследования используется также творческое наследие поэта «лианозовской школы» И.С. Холина и художников «арёфьевского круга» (А. Арёфьев, В. Шагин, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Громов).

Научная новизна исследования состоит в следующем:

1. Специфика философских взглядов Ж. Делёза впервые исследуется через обращение к проведенному им анализу явлений искусства.

2. Впервые в отечественном делёзоведении дается целостное изложение и интерпретация эстетики Ж. Делёза, в результате чего в научный оборот вводятся актуальные достижения современного западного делёзоведения.

3. Исследована специфика делёзианского понимания искусства. В этих целях проанализировано ключевое понятие эстетической теории Делёза — «ощущение», включающее в себя как процессуальный аспект, так и пространственное измерение. Тем самым обоснована неразрывная связь онтологической и эстетической проблематики в делёзианской перспективе.

4. С помощью понятия ощущения раскрыт философский подход Делёза к проблеме воспринимающей субъективности. Теоретические открытия Делёза предлагают альтернативу бинарной субъект-объектной схеме рассмотрения эстетического опыта — способ концептуализировать новые, динамические, внеиндивидуальные формы субъективности и формы жизни, доступные нам благодаря выразительным силам искусства.

5. Предложены собственные интерпретационные ходы с применением инструментария делёзовской философии при анализе явлений советского неофициального искусства. В ходе исследования живописи «арефьевской школы» и поэзии И.С. Холина выделены перцептивные конструкции, позволяющие размышлять о формах коллективной чувственности, нашедших своё проявление в конкретных объектах искусства.

Теоретические положения, выносимые на защиту:

1. В рамках делёзианского подхода к эстетической проблематике искусство выступает как эмпирический опыт, являющийся условием для

порождения теоретических абстракций, зоной экспериментирования и областью реализации принципа различия, ключевого для философии Делёза.

2. Ощущение можно считать стержневым понятием эстетики Делёза: это конгломерация, состоящая из материального измерения образа, действующих сил, воспринимающей субъективности и ситуации их встречи как определенной конфигурации имманентных сил и напряжений.

3. Ощущение в искусстве обеспечивает возможность связи и перехода между двумя режимами реальности — виртуальным и актуальным.

4. Если следовать делёзианскому взгляду на структуру ощущения и отказаться от представлений о целостности и самостоятельности субъекта и объекта восприятия, то можно говорить об общей природе динамической, «блуждающей» субъективности, художественного образа и реальности; эти различные режимы оказываются сопряжёнными в событии ощущения.

5. Делёзианская оптика позволяет осмыслить ускользающие от иных философских подходов перцептивно-аффективные элементы искусства, что продемонстрировано на примере исследования внехудожественных проявлений плотности как условия возникновения нового эстетического опыта (живопись художников «арёфьевского круга»), а также возможностей неуникального поэтического высказывания, когда на смену поэтическим тропам приходит «общее место» (поэзия И.С. Холина).

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что его основные выводы будут способствовать формированию нового, расширительного понимания эстетики, реагирующей на вызовы современного глобализирующегося мира. Данное направление работы соответствует наблюдаемой в современной гуманитарной мысли тенденции к пересмотру категориального аппарата и предметного поля эстетики и может внести свой вклад в более полное и комплексное осмысление современных культурных процессов и трансформаций форм чувственного опыта. Полученные выводы позволяют сформировать

целостное представление о делёзовской эстетической теории и её потенциале для выработки новых подходов к изучению современного искусства. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейшем изучении новейших направлений эстетической теории, а также для подготовки лекционных курсов и научных пособий, посвящённых современной западной философии и эстетике, для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей.

Основное содержание работы

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во **Введении** даётся общая характеристика проблематики, рассматриваемой в данной работе, и кратко излагается специфика делёзианского подхода к философии и эстетике. Приводится обоснование актуальности темы исследования, подробно освещается степень ее разработанности. Формулируются цель и задачи исследования, научная новизна и методологические основания работы, приводятся основные положения, выносимые на защиту, раскрывается теоретическая и практическая значимость исследования.

Глава 1 «Эстетическая теория Ж. Делёза» посвящена исследованию и структурированному изложению делёзианской теоретической позиции в её связи с эстетической проблематикой. Невзирая на то, что тема данной работы предполагает фокусирование исследовательского внимания на эстетической теории Делёза, диссертант, однако, обращается также к ряду других сюжетов его философии и к специфике делёзианского философского подхода в целом. Это объясняется тем, что теоретический анализ своеобразия искусства и способов его восприятия никогда специально не интересовал Делёза. Он уделял много внимания размышлениям об отдельных произведениях

искусства и художественных стратегиях, а также о структурных особенностях искусства. Искусство рассматривается Делёзом как неспецифическая реальность, т.е. не наделяется особым сущностным статусом и исследуется наравне с другими составляющими действительности, что подробно раскрывается в параграфе 1.2 диссертации. Следовательно, не представляется возможным говорить о делёзианской эстетике в строгом смысле слова: соответствующие теоретические наработки невозможно эксплицировать как некое систематическое целое (его можно только сконструировать, не претендуя на полноту охвата всего теоретического аппарата, имеющего отношение к эстетике). Эти размышления продуктивно рассматривать в связке с онтологической проблематикой, поскольку делёзианский способ философствования не предполагает принципиальной границы между ними. Философия трансцендентального эмпиризма позволяет работать с новыми практиками осмысления эстетической проблематики, отказываясь от инструментария эстетических категорий и рассматривая искусство не столько как объект, сколько как материал философии. С другой стороны, с помощью неспецифически и расширительно трактуемого искусства она предлагает обогатить инструментарий самой философии.

В параграфе 1.1 «Место эстетики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза» рассматривается специфика делёзианского подхода к идее имманентности, в непосредственной связи с которой разворачиваются и его размышления об эстетических проблемах. Пересматривая кантианское понятие трансцендентального, Делёз рассуждает о трансцендентальном, не являющимся чем-то внешним опыту, и обнаруживает его в ситуации особого типа ощущений — ощущений-встреч, произвольных соприкосновений с качествами и интенсивностями, позволяющих актуализироваться «бытию чувственного» и принципиально отличных от восприятия как узнавания. Чувственное познание, таким образом, рассматривается как находящееся вне власти универсальных форм и

условий познания, и механика сингулярного события ощущения раскрывается через исследование действия принципа различия, ключевого для философии Делёза. Обнаруживаемое в реальном опыте различие, несводимое к тождеству с рационалистических позиций, позволяет заключить, что имманентная реальность в ситуации каждого конкретного события является условием познания.

Трансцендентальный эмпиризм Делёза отталкивается от радикальной имманентности, подразумевающей отсутствие внеположной ей данности, трансцендентной первопричины или производительного импульса; производство смыслов инициируют силы самой материи жизни. Трансцендентальное поле составляют не индивидуальности и не целостные образы, а события — безличные и доиндивидуальные единичности. В этом поле, формируемом движениями событий, отсутствуют предзаданные условия и структуры. Необходимость в них не возникает, поскольку перед философом уже не стоит задачи преодолеть раздвоенность мышления и его коррелята, восприятия и его объекта. Событие опытного восприятия порождается и осуществляется теми же силами-движениями, которые конструируют план имманенции. Разрабатывая язык философствования об имманентности, Делёз обращается к искусству, находя в нём подходящую для этого основу. Начиная рассуждение с обнаружения следов действия сил виртуального в поле искусства, Делёз выявляет иные действия этих же сил, которые не присущи исключительно сфере эстетического. Поэтому продуктивным оказывается взаимная поддержка мыслительных стратегий и критического аппарата искусства и философии (это утверждение основано на том, что процессы, происходящие в событии искусства, связываются Делёзом именно с порождением смыслов).

В параграфе подробно проанализирован критический характер размышлений Делёза об онтологических и эстетических проблемах, а именно антимиметический пафос и антиплатоническая направленность делёзианской философии, и развёрнуто изложена альтернативная стратегия, позволяющая

рассуждать о производстве реального (в том числе и в искусстве) как о процессе утверждения различия. Динамика производящего хаоса имманентности может быть концептуализирована через понятие интенсивности, которое мы вслед за Б. Массуми считаем правомерным отождествлять с понятием аффекта как внеиндивидуального телесного воздействия и его претерпевания. Аффекты, появляясь в зоне доиндивидуального, оказываются непосредственно соотнесёнными как с силами, так и с субъективностями, и их действие может быть проявлено и показано средствами искусства. Рассуждая об искусстве и его действии в координатах аффекта, т.е. эксплицируя аффективное измерение образа, мы получаем возможность говорить и о действии смыслов и сил, и о материальной конкретности; о виртуальном и об актуальном. Аффект можно рассматривать как переживание явления искусства и в то же время как переживание изменившегося субъекта (т.е. как моторную составляющую процесса становления), поэтому аффективный образ не ограничивается только изображением (и не является им в строгом смысле слова): это — место ощущения. Оно возникает в зоне виртуального, в делёзианской трактовке представляющего собой среду, где могут сопологаться различающиеся единичности и обнаруживаться возможности взаимодействий между ними. «Виртуальное» в отличие от «возможного» является реальным исходя из своих собственных оснований, и производство искусства может быть полем его актуализации: согласно делёзианской теории виртуального, все возможности реальны и материальны².

В параграфе **1.2 «Специфика искусства как инструмента философии в философии Ж. Делёза»** раскрывается делёзовская интерпретация искусства, которая основывается на отказе от представлений об изобразительности как основе искусства и на критике традиционной концепции мимесиса. Делёз предлагает оттолкнуться в своих размышлениях

² DeLanda M. Deleuze: History and Science. New York: Atropos, 2010. P. 128.

от того, что искусство не изображает и не удваивает мир-объект, а напротив, является столь же реальным и самостоятельным в своей реальности, как и окружающий мир. Он обращается к материальности произведения искусства, имеющей одновременно и внехудожественную, и художественную природу, и полагает, что искусство не обладает «никакими особыми духовными преимуществами по отношению к другим типам образов»³. Подобный подход, безусловно, имеет свою собственную традицию — сущностная специфичность и границы искусства осознаются как теоретическая проблема в эпоху импрессионизма, сопряжённую с упадком академической системы, а в дальнейшем эта проблема разрабатывается такими философами, как, например, А. Данто. Искусство постоянно переопределяется, и это определение границ и их последующее преодоление зависят от события ощущения, происходящего в том или ином месте, которое мы можем считать местом искусства.

Отказываясь от определения искусства через подражание, Делёз вместо этого говорит о повторении: «Даже наиболее механическое, повседневное, привычное, стереотипное повторение находит себе место в произведении искусства, так как всегда смещено по отношению к другим повторениям, если уметь извлечь из них различие»⁴. Так, повторение, самостоятельное производство и воспроизводство, основанное на принципе различия, противопоставляется репрезентации, ориентированной на соответствие, тождество образцу. В философии Делёза повторение есть утверждение различающейся множественности. Искусство, таким образом, имеет дело и с актуальной, и с виртуальной множественностью, являясь одним из способов их взаимосвязи, режимом функционирования пространства, дающим место изменению и ощущению. При этом искусство автономно, но его автономия

³ Сованьярг А. Экология образов и машины искусства // Философский журнал. Т. 9. №4. 2016. С. 49.

⁴ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 351.

заключается не в самостоятельной целостности, подобной живому организму, а в способности напрямую участвовать в возникновении события ощущения, не нуждаясь для этого в дополнительном внешнем импульсе. Образ в искусстве обретает существование и смысл в ощущении, вслед за влияющей на него аффективной силой, т.е. благодаря тому, что является действием этой силы и её выражением.

Ощущение относится, с одной стороны, к порядку материального (оно является выразительным пространством материала и захватывает конкретные вещественные условия и составляющие акта искусства), а с другой стороны, к смысловому порядку (пространство ощущения включает в себя и само ощущение как событие, и то, что сделало его возможным, и возникшую в этом чувственном акте воспринимающую субъективность). Процесс выражения в ощущении локализован в пространстве «между», в пространстве отношения, и актуализируется в становлении, всегда нестабильном, динамичном и незавершимом. В объекте искусства Делёза всегда в первую очередь интересует внехудожественная составляющая, порождённая движениями сил имманентности. В этом смысле отдельный объект искусства не самостоятелен и не целостен — самостоятельны, напротив, действующие в его «месте» перцепты и аффективные силы. Поэтому в делёзианской логике рассуждения понятие ощущения представляется более продуктивным, чем другие возможные «единицы эстетического», такие как знак, символ, образ и произведение искусства.

Образ-ощущение можно охарактеризовать как конгломерацию, состоящую из материального измерения образа, действующих сил, воспринимающей точки и ситуации их встречи как определенной конфигурации токов и напряжений. Делёз говорит о нём как об осязаемой форме, обладающей самостоятельностью и не нуждающейся во внеположных основаниях для того, чтобы существовать. Делёз и Гваттари обращаются, с одной стороны, к бергсоновскому пониманию перцепции как действия схватывания, затрагивающего не только субъекта; а с другой

стороны, к пятой части «Этики» Спинозы, разрабатывая собственное понятие перцепта, который можно определить как составляющую ощущения — конкретную актуализацию действия ощущения, опорную конструкцию, явленную в объекте или акте искусства. Перцепт обладает самостоятельностью, важен сам по себе, вне индивидуального опыта, и способен конституировать субъективность, затронув или захватив воспринимающего. Субъективность, по Делёзу и Гваттари, «представляет собой составное целое перцептов и аффектов»⁵, к которым она становится причастной, и перцепты формируются как некий дочеловеческий пейзаж, в котором человек может оказаться. Частным случаем перцептивной конструкции является Фигура; она концептуализируется через пространственное измерение как персонаж, существующий в принципиальной связке с местом, где он располагается, т.е. контуром или формой, которые отличны от фона и которые Фигура заполняет. При этом Фигура не участвует в процессе «фигурации», а существует как след аффективных сил, отпечаток их взаимодействий. Отказ от движения к фигуративности принципиально важен, поскольку открывает для искусства новые возможности: способ ухватить и показать иное и виртуальное, дать место становлению.

Возвращаясь к процессуальному и пространственно-телесному аспектам ощущения, можно заключить, что искусство одновременно является событием ощущения и предоставляет этому событию «место». Делёз, подчёркивая активность не воспринимающей, а воспринимаемой составляющей ощущения, развивает собственную концепцию субъективности. В отличие от «метафизического» субъекта (как умозрительной конструкции, основанной на принципе самотождественности), субъективность в делёзовской философии лишена внутренней связности и целостности. Она является местом актуализации

⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: «Алетейя», 1998. С. 208.

множественности, смещения, различия: субъект здесь возникает в тот момент, когда «свободная, анонимная и номадическая сингулярность» захватывает человека (или даже растение и животное) «независимо от материи их индивидуальности и форм их личности»⁶. В работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» Делёз и Гваттари определяют такой тип субъективности как «странный субъект, без фиксированной идентичности», «блуждающий»⁷ (что близко к концепции индивидуации, предложенной Ж. Симондоном).

Взаимосвязь искусства и философии в процессе производства смыслов обеспечивается причастностью эстетического ощущения порядку виртуального — в той же мере, в какой философия как создание концептов тоже оказывается причастной виртуальному режиму реальности благодаря своему внефилософскому измерению. Внефилософское не предшествует философии и не внеположно ей — оно так же причастно реальной имманентности жизни и подвижной среде движения мысли: по выражению Делёза и Гваттари, внефилософское, «возможно, располагается в самом сердце философии, еще глубже, чем сама философия, и означает, что философия не может быть понята одним лишь понятийным способом»⁸. Дополнительные способы понимания предлагают искусство и наука, дающие доступ к иным режимам функционирования реальности. В этом отношении искусство может выступать как «место» философии.

В данной главе формулируется и обосновывается вывод о том, что ощущение в делёзианской трактовке может служить ключевым понятием эстетической теории Делёза, центрирующим вокруг себя весь спектр наиболее важных тем, мотивов и положений, которые разработаны Делёзом в

⁶ Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. С. 151.

⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 34.

⁸ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 56. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Les Éditions de Minuit, 1991. P. 43.

ходе его философской работы с проблематикой искусства. В рассмотрении этого понятия необходимо ставить акцент на неизобразительном и телесно-моторном аспектах ощущения, что позволяет расширить инструментарий философского анализа и мыслить, отталкиваясь от конкретного в искусстве, а не от внешней концептуальной сетки и теоретических абстракций. Искусство выступает инструментом философии имманентизма, увеличивая спектр её возможностей в осмыслении реальности, поскольку предлагает внеиндивидуальное, внеэмоциональное пространство для становления субъекта. Механика образа-ощущения разворачивается в сфере доиндивидуального, до всякого означивания и семиотического кодирования. Таким образом, искусство позволяет приобщиться к опыту, который иначе не доступен зрителю-индивиду, поскольку выходит за границы субъективного и превышает возможности индивидуального восприятия.

Глава 2 «Делёзианский подход к исследованиям искусства XX века: анализ живописи “арефьевского круга” и поэзии И. Холина» посвящена анализу конкретных художественных практик, которым ранее уделялось недостаточно внимания в научной и критической литературе. Творчество поэта «лианозовской школы» И. Холина и художников «арефьевского круга» роднит между собой тяготение к минимизации собственно художественных выразительных средств и внимание к ситуациям общего, коллективного переживания. Цель исследования состоит не только в анализе специфики этих практик, но и в попытке разработать инструменты, позволяющие размышлять о формах коллективной чувственности, нашедших своё проявление в конкретных объектах и актах искусства. При разработке данного инструментария приоритетное внимание уделено внехудожественным и неизобразительным аспектам образа-ощущения в искусстве.

В параграфе **2.1 «Живопись “арефьевского круга”: гаптический режим восприятия пространства и проблема новизны»** рассматривается живопись представителей объединения независимых ленинградских

художников, возникшего в 1945–1948 гг. вокруг фигуры А. Арёфьева. Следует отметить, что произведения названных художников тематически и стилистически кардинально отличались от «парадного» искусства того времени, а почерки художников различались также и между собой. Несмотря на очевидные различия, живописцев объединяет способ функционирования в качестве неформальной группы и обусловленное повседневным окружающим контекстом внимание к стёртым, символически обедненным «меткам» общих форм советской коллективной жизни. Сюжеты большинства произведений художников «арёфьевского круга» ограничиваются несколькими основными мотивами — нас особенно интересовали городские пейзажи, сценки из повседневной жизни, а также (в серии гуашей Арёфьева) картины, изображающие ситуации агрессии и насилия в «подпольной», маргинальной жизни. В этих картинах, далёких от реализма, пространства, где актуализировались общие формы жизни, не изображаются, а возникают благодаря аффективному действию узнавания. Фигуративный принцип здесь минимизирован до предела и граничит с нефигуративностью. Тем самым внехудожественная материальность служит отправной точкой для создания конструкции эстетического переживания. Это становится возможным благодаря иному типу наблюдающей субъективности: точка, из которой конструируется взгляд на представленный в картинах мир, не выделена из живой материи повседневной жизни — это взгляд изнутри действительности, максимально близкое зрение, фокусирующееся на самой материальной поверхности окружающего (об этом свидетельствуют плоскостные художественные решения, упрощение и/или искажение принципов перспективного сокращения, густота красочного слоя, создающая эффект плотности всех пространственных планов и за счет этого «приближающая» к нам дальний план). Специфика этой материальной поверхности, порождающая структуру субъективности и её опыт, анализируется с помощью понятия гаптического зрения, которое мы, основываясь на интерпретациях А. Ригля и Ж. Делёза, определяем как дизъюнктивный

синтез оптического и тактильного восприятия, возможность переключения между двумя этими режимами. Точка зрения субъекта складывается из множества взглядов-«прикосновений», совершаемых в максимальном приближении, и включает в себя целый комплекс точек обозрения.

Важно, что режим видения в данном случае не соотнесён с конкретным взглядом из конкретной точки, — видение и восприятие искусства расширяются в область невидимого, по направлению к чистой виртуальности возможных материальных изменений. Выход за пределы фигурации в этих произведениях, с формальной точки зрения фигуративных, обеспечивается за счёт действия внехудожественных элементов в пространстве картины. Плотность и фактура краски используются в их осязаемой буквальности и способности к самостоятельному смыслопорождению: они складываются в перцептивные конструкции и становятся местом столкновения живописных аффектов. Это позволяет сформироваться ощущению изменчивой интенсивности самой жизни, рассматриваемой со столь близкого расстояния. Делёз полагает, что пространство, которое создаётся в соответствии с гаптическим видением, характеризуется постоянным изменением направлений, т.е. обладает особой уплотнённой. На сближенных плоскостях передних и дальних планов картины разворачивается процесс колебания между гаптическим и оптическим, гладким и рифлёным — параллельно колебаниям взгляда зрителя между восприятием означаемого картины (например, схематично-обобщённого образа ровной стены дома) и конкретной плотной, напряжённой поверхности краски.

Материальность жизни создает воспринимающего как точку зрения практически внутри себя, на непосредственной поверхности красочного слоя, внутри живописной рамы. Это нечеловеческий взгляд на материю реальности, взгляд материи на саму себя. Рождающееся здесь ощущение объединяет в общем движении воспринимаемое и воспринимающего. Благодаря этому напряжения и силы, организующие событийность материальной жизни, организуют и воспринимающую субъективность, тем

самым давая ей возможность познать их, испытав на себе их влияние. Зритель, таким образом, воспринимает следы внехудожественных жизненных событий, не опосредованные переводом в знаковый режим, т.е. следы самой материальности, имманентности жизни. Художественный подход «арефьевцев» не ориентирован на отражение природы в духе традиционного реализма, так как в этом случае подобный реализм несостоятелен — используя средства выражения как идеологически нагруженный метаязык, он бесконечно удалялся бы от своего объекта, от плотности жизни, которую нельзя увидеть и изобразить иначе как в предельной близости. Специфика этой насыщенной, плотной, но неяркой и опустевшей реальности схватывается гаптическим взглядом.

Так, густота и плотность, варьирующиеся от картины к картине, но никогда не исчезающие, позволяют зрителю воспринять особый тип пространства, лишённого пустот и испещрённого изменениями и напряжениями материальной поверхности. Эта поверхность написана смело и небрежно, удерживая в себе несемантические и неинтерпретируемые, лишённые значения следы. Смещение столь плотное, что близко к совмещению, даёт нам представление о пределах возможности кодирования: в отсутствие пустотной среды и пространства для дистанцирования оно влечёт за собой нарушение порядка означивания, поскольку исчезает возможность для разделяющей дистанции между означаемым и означающим. Так, произведение выражает отказ от референциальных отношений с реальностью (т.е. оно стремится избежать того, чтобы выступать посредником в восприятии реальности), а также не предлагает никакого определённого места для воспринимающего субъекта как своего толкователя. Оно предлагает лишь пространство для ощущения, где воспринимаемая и воспринимающая силы разворачиваются на одной поверхности виртуального. Такой режим функционирования искусства позволяет помыслить пространство, в котором для нас нет места, неозначенное

пространство, существующее вне рамок индивидуальной или коллективной историчности.

В параграфе концептуализируются как изменения, возможные в таком неоформленном пространстве, так и механизм их действия, на основании чего предпринимается попытка предложить собственную интерпретацию понятия новизны в искусстве. В делёзианской логике новое задаётся принципом различия, но мы не можем здесь говорить о каком-либо сущностном или ценностном отличии — поскольку образец или оригинал, от которого новое должно было бы отличаться или не отличаться, не имеет приоритетного положения и какой-либо сущностной специфики. В качестве конституирующего принципа здесь выступает не тождество и сходство с оригиналом, а утверждение, продуктивность, активная реализация сил. Всякое возникающее новое, с одной стороны, является повторением действия производящей силы различия. С другой стороны, его возникновение управляется помехами, смещениями, отклонениями и не соотносимо с известными образцами. Делёзовская интерпретация нового сохраняет его двойственную природу, которая предстаёт в качестве дизъюнктивного синтеза и позволяет продуктивно расширить интерпретацию данного понятия в эстетическом и онтологическом измерениях. Можно утверждать, что искусство имеет дело с новизной, так как не воспроизводит и не изображает известное, а создаёт условия для возникновения нового в каждом очередном перцепте-ощущении.

Возвращаясь к живописи художников «арёфьевского круга», следует отметить, что усмотренный нами в их картинах режим пространства является местом нового ощущения (присутствия в неозначенном пространстве), локализованного внутри материальной плотности. Этот режим пространства может быть схвачен и явлен для живого наблюдения и философского размышления именно в эстетическом ощущении, средствами искусства. Вибрирующее, насыщенное, сгущённое пространство в картинах художников «арёфьевского круга» — один из способов уловить специфическую,

коллективную «советскую» субъективность, избегая при этом обобщающей риторики и сухости документальных данных и в то же время выходя за пределы частных эмоций и личной истории.

В параграфе 2.2 «Поэзия И. Холина: понятие перцепта как общего места и фрагментация субъективности» разрабатывается понятие *общего места* как особой перцептивной конструкции — как того, что воспроизводится в результате повторения пространства общей, «коммунальной» жизни, общих речевых практик, банальности, клише. Такая специфика поэтической практики характерна для Игоря Холина, представителя «лианозовской школы» — объединения поэтов и художников, возникшего в 1950-е гг. и, подобно «арэфьевскому кругу», функционировавшего как неформальное сообщество. Будучи в определённой оппозиции к официальной советской культуре, оно при этом осознанно действовало в общем контексте советской действительности. Этот контекст является средой для любого высказывания, и поэт, существуя в контексте (в том числе и на правах персонажа), не дистанцируется от жизненного опыта *общего* так, чтобы охватить его в качестве некоего единства. Поэтому поле *общего*, складывающееся в текстах, никогда не предстаёт тотальным. Клишированные речевые формы служат не передаче некоего осмысленного сообщения, а скорее в качестве сигнала, знака-индекса, отмечающего ситуацию-ощущение «советского», вовлекая в него читателя.

Речевые ситуации *общего* в стихах Холина обычно многократно повторяются:

С к р о м у л и

Чтобы бежать к морю

Необходим пропуск

Чтобы лежать у моря

Необходим пропуск

Чтобы убить пламя

Необходим пропуск⁹

<...>

Принципиальна неполнота такого рода списков, построенных на повторах — они могут продолжаться бесконечно, все элементы списка равноправны, и концовка стихотворения представляется в большой мере произвольной. Конкретные речевые или сюжетные ситуации могут (с помощью повторов) разворачиваться в максимально *общий*, открытый проект. Композиция и структура стихотворения позволяют рассматривать его не как отдельное цельное произведение, а как набросок серии, который потенциально может быть продолжен. Как и во многих других стихотворениях Холина, повтор чётных строк в двестишестидесяти задаёт ритм повтора со смещением, ритм серии, каждый следующий элемент которой не связан с предыдущим содержательно или формально. Единственное, что их объединяет, — это само действие повторения. Производство серии продолжается благодаря механизму дизъюнкции, и вся виртуальная серия остаётся непредставимой в своей целостности, поскольку, не будучи лишь простой совокупностью элементов, этой целостностью не обладает.

Таким образом, не отдельные единичные элементы составляют эту серию, а действие производства новых элементов — само по себе имеющее внехудожественный характер и не только повторяющее конкретное высказывание, но повторением утверждающее неизбежность ограничения такового. Как для перечисляемых занятий необходим пропуск, так и для речевых актов необходимо находиться в режиме *общего места*. Только оно даёт возможность высказыванию состояться, и оно же его ограничивает. Поэтому можно предположить, что узнавание и признание этого пространства как *общего* является одновременно и условием производства поэтического текста, и эффектом, порождённым действием

⁹ Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 257.

разворачивающейся серии. Неуникальность каждого речевого акта, входящего в серию, позволяет увидеть зону неразличимости между «тем же самым» и «иным», между одинаковым (клишированным) и индивидуальным (фактом высказывания конкретного индивида — поэта), которая и становится местом совершенно нового ощущения, ощущения *общего* — не своего и не чужого.

Субъективность, возникающая и действующая в этих *общих* пространствах, едва ли может быть соотнесена с такими традиционными понятиями, как «лирический герой», «автор-повествователь», «ролевой герой» и «коллективный субъект»; в параграфе предлагается анализировать характер этой поэтической субъективности на основе делёзовской концепции субъекта. В стихотворениях Холина мы не встречаем в полной мере личностного, интимного высказывания, высказывания об уникальном — оно невозможно, так как личное всегда оказывается вовлечённым в *общее место*. Субъект, попадая в это поле общего, включается в каркас ощущения и может говорить о нём постольку, поскольку оно его «захватывает», оставаясь при этом гораздо более широким, чем индивидуальное человеческое переживание. Так, субъект конструируется, возникая в поле общего: формально сохраняя форму личного высказывания, он тем не менее остаётся в сфере имперсонального, внеиндивидуального. Начало текста может быть маркировано как прямое личное высказывание («Я утверждаю...», «Надо мною...»), однако в следующих строках синтаксические структуры и отдельные слова распадаются, и соответственно смещается сам субъект речи; уже непонятно, кто говорит и каков референт высказывания:

* * *

Я итал на Ипару

Чачара

Чачара

А вы говорите

Что не было

Светлых

Минут¹⁰

В связи с приведённым текстом нужно отметить, что для «лианозовцев» игра с языком, напоминающим «заумный», часто является равноправной составной частью дискурса *общего*, и такая работа с отдельными звуковыми единицами не имеет своей целью раскрытие их образного и символического потенциала; для Холина поэтическое творчество постоянно сохраняет свою «непоэтическую» природу, зачастую находясь на грани found poetry — прямых заимствований фраз или фрагментов текста из непоэтических источников. Эта позиция аргументируется благодаря сопоставлению поэзии И. Холина и А. Введенского.

Язык поэзии, таким образом, — это язык общий, высказывающийся об *общем*, минимизированный и почти не обладающий собственно поэтическими средствами. Невозможность выйти из *общей* ситуации становится причиной иронического отношения к трансцендентным сущностям и метафизическим категориям — божеству, истине, культурным и моральным ценностям («Главбух Иванов / Сидит / Как Бог Саваоф»¹¹). Попытки вновь утвердить связи между мышлением и опытом принимают форму поэтического исследования *общего* языка, которое всё-таки должно дать субъекту возможность говорить. Однако приходится признать, что для Холина ирония как прием оказывается невозможной, поскольку ироническое высказывание подразумевает наличие «внешнего взгляда», т.е. выход за пределы дискурса, подвергаемого осмеянию, в то время как стратегия Холина выхода из дискурса *общего* в принципе не предполагает. Так как использовать этот дискурс для прямого высказывания невозможно, а

¹⁰ Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 168.

¹¹ Там же. С. 215.

ироническая дистанция тоже недоступна, необходима третья альтернатива — поиск возможности неуникального поэтического высказывания. Эта возможность обеспечивается механикой возникновения перцептивного «места» — механикой, подрывающей традиционную субъект-объектную схему. В параграфе понятие перцепта, рассмотренное в первой главе, углубляется и развивается благодаря обращению к конкретному стихотворному материалу; раскрывается значение перцепта как пространства общих аффектов.

В месте *общего* не разрешается парадокс «общего/частного» и «уникального/неуникального» — он утверждается и воспроизводится в каждой новой ситуации узнавания. *Общее* становится доступным воспринимающему субъекту в ощущении лишь тогда, когда субъект попадает в ситуацию этого ощущения, которое не предзадано и в то же время не является лишь психическим феноменом, поскольку предполагает общий характер самого переживания. Важно подчеркнуть парадоксальный характер этого ощущения узнавания *общего* — оно предстаёт для субъекта и новым, и не новым одновременно. Встречаясь с такими «текстами общего», мы получаем доступ к неуникальному поэтическому высказыванию, которое одновременно и ново, и уже известно. Тексты Холина позволяют увидеть, каким образом возможно неуникальное высказывание, не принадлежащее никому и в то же время принадлежащее неуловимой общности, складывающейся в ощущении. Возникновение этой общности становится условием возможности поэтического измерения текста — т.е. поэтическое можно интерпретировать как эффект *общего места*.

Из проведенного в главе анализа конкретного материала делаются следующие выводы. Делёзианская логика обращения к внехудожественным и неизобразительным аспектам образа-ощущения позволяет выработать инструменты для исследования тех явлений искусства, в которых собственно художественная выразительность минимизирована или окончательно поставлена под вопрос. Эти художественные практики работают с

неуникальным, выступающим определяющим мотивом на всех уровнях их функционирования: режим неуникального высказывания обеспечивает соположение в «месте» искусства конкретной материальности и аффективной логики переживания *общего*.

В **Заключении** излагаются выводы, полученные в результате проведённого анализа, и намечаются перспективы для дальнейших исследований в области эстетической теории. Формулируется вывод о том, что делёзианский подход к теоретизированию, концептуально укоренённый в объекте исследования, благодаря механизмам функционирования самого искусства позволяет осмыслить перцептивно-аффективные конструкции, не поддающиеся схватыванию и анализу с помощью абстракций и/или других эстетических теорий. В этом отношении делёзианская эстетика следует не за кантианской, а за ницшеанской: эстетическое берёт своё начало не в суждении, а в эксперименте и творчестве¹², и искусство представляет собой сразу место эксперимента и место события мысли (а также в некотором роде и место философии). Одновременно оно маркирует специфический режим пространства, предназначенный для экспериментирования со смыслом, и становится его действующей силой. Это позволяет искусству выступать орудием производства ощущения и его же схватывания.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

В ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых журналов и изданий, рекомендуемых ВАК, а также входящих в международные реферативные базы данных и системы цитирования (Web of Science, Scopus), опубликованы следующие статьи:

1) Володина А. В., Петровская Е. В. Эстетическая мысль в России: глядя в XXI век (на англ. яз.: Petrovsky H., Volodina A. Aesthetics in Russia:

¹² Rajchman J. The Deleuze Connections. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2000. P. 114.

looking toward the twenty-first century) // Studies in East European Thought. 2014. Vol. 66. Nos. 3–4. DOI: 10.1007/s11212-014-9207-0. URL:

[http://link.springer.com/article/10.1007/s11212-014-9207-](http://link.springer.com/article/10.1007/s11212-014-9207-0)

[0?sa_campaign=email/event/articleAuthor/onlineFirst](http://link.springer.com/article/10.1007/s11212-014-9207-0?sa_campaign=email/event/articleAuthor/onlineFirst) (Web of Science, Scopus).

2) Володина А. В. Живопись «арефьевского круга»: делёзианский подход к исследованию искусства // Культура и искусство. 2017. № 5. С. 94–104. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.5.19539. URL: http://e-notabene.ru/pki/article_19539.html (ВАК, РИНЦ).

3) Володина А. В. Эстетика Жюль Делёза: к имманентистской философии искусства // Философия и культура. 2018. № 3. С. 49–63. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.3.24571. URL: http://e-notabene.ru/pfk/article_24571.html (ВАК, РИНЦ).

В других изданиях опубликованы следующие статьи по теме исследования:

1) Володина А. В. Имманентность жизни: Жиль Делёз и нефилософия // Синий диван. 2013. № 18. С. 76–90.

2) Володина А. В. Поэтика «общего места» и проблема поэтической субъективности: поэзия И. Холина // Труды Русской антропологической школы. 2013. № 12. С. 203–224.

URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_18998432_59428536.pdf (РИНЦ).

3) Володина А. В. Мысль — это насилие. Делёзианский взгляд на искусство // Синий диван. 2015. № 20. С. 151–170.

4) Сеятель Арето управляет колесом, или О социальной функции современного искусства (круглый стол) // Синий диван. 2016. № 21. С. 83–113.

5) Володина А. В. Делёзовский взгляд: искусство как нарушение привычных механизмов восприятия и устойчивости воспринимающего субъекта // Гендерные исследования. 2018. № 23. С. 193–201.