

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт философии Российской академии наук

*На правах рукописи*

Володина Александра Владимировна

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

Специальность – 09.00.04 – Эстетика

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
кандидат философских наук  
Е.В. Петровская

Москва – 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Эстетическая теория Ж. Делёза</b> .....	20
1.1. Место эстетики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза.....	20
1.2. Специфика искусства как инструмента философии в философии Ж. Делёза.....	41
<b>Глава 2. Делёзианский подход к исследованиям искусства XX века: анализ живописи «арёфьевского круга» и поэзии И. Холина</b> .....	88
2.1. Живопись «арёфьевского круга»: гаптический режим восприятия пространства и проблема новизны.....	88
2.2. Поэзия И. Холина: понятие перцепта как <i>общего места</i> и фрагментация субъективности.....	118
<b>Заключение</b> .....	153
<b>Список литературы</b> .....	157

## Введение

Предметом данной работы является философское значение и потенциал эстетической теории Ж. Делёза для исследования как искусства в целом, так и отдельных явлений в искусстве XX в. в частности. С помощью делёзовской теоретической оптики, которая подробно раскрывается, эксплицируется и развивается в данной работе, возможно рассматривать искусство как сферу внесубъектной аффективности. Это позволяет выявить механику смыслопорождения в области эстетического и раскрыть значимость искусства как инструмента обновлённой философии имманентности. Делёзианский подход к теоретизированию, стилистически и концептуально укоренённый в объекте собственного исследования, открывает возможность такого размышления об искусстве, которое не оставляло бы за скобками ни контекст и специфику его бытования в ситуации современного глобализованного мира, ни частные, конкретные, неповторимые особенности того или иного объекта или акта искусства. Разрабатываемый таким образом теоретический инструментарий благодаря механизмам функционирования самого искусства позволяет осмыслить перцептивно-аффективные конструкты, не поддающиеся схватыванию и анализу с помощью абстракций других эстетических и, шире, философских теорий. 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.

### *Актуальность темы исследования:*

Несмотря на то, что философия Ж. Делёза на сегодняшний день хорошо изучена, тем не менее, теоретический потенциал его подхода к эстетической проблематике раскрыт лишь фрагментарно – особенно ярко это выражено в

русскоязычном делезеведении. Как будет показано далее, подавляющее большинство работ об эстетической теории Делёза носит историко-философский и описательный характер, и данное исследование представляется актуальным, поскольку являет собой попытку целостной и продуктивной интерпретации делёзовской эстетической теории, отмечает её концептуальные возможности для развития новых подходов к изучению современного искусства и для разработки теоретического инструментария, инспирированного новыми формами чувственного опыта. Важно отметить, что поскольку размышления Делёза об эстетической проблематике не представляют собой строгой системы, что обусловлено структурой его работ, языком и стилем философствования, в данной работе не преследуется цель всеобъемлющего и полного изложения всех аспектов философии Делёза, имеющих отношение к эстетике. Фокус внимания в данном исследовании направлен на выявление общей специфики рассмотрения Делёзом эстетической проблематики, а также тех концептуальных находок, которые представляются продуктивными для анализа явлений искусства XX в.

Данная работа также могла бы внести определённый вклад в расширение возможностей философско-эстетического осмысления современного искусства. Как и другие современные направления в философии и в эстетике, делёзианский подход не исключает ни телесный, ни аффективный аспект 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 продуктивным стимулом и содержанием философской мысли, является ещё не 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 внехудожественной реальности. Вслед за этим импульсом искусство XX и XXI вв. «последовательно отказывается от любых форм зрелищности, или представимости»<sup>1</sup> и проблематизирует само определение искусства, переосмысляя и наделяя подрывным потенциалом его выразительные средства и режим пространства, где разворачивается творческий акт. Это справедливо и для советского и российского искусства XX–XXI вв., и в данном исследовании рассматриваются два явления отечественного искусства середины XX в. – поэзия И. С. Холина и живопись художников «арефьевского круга», – которым неоправданно редко уделяют внимание теоретики культуры, философы и искусствоведы.

Сегодня параллельно с упомянутыми общекультурными изменениями возникают новые подходы и дисциплины, стремящиеся переизобрести дискурс размышлений об искусстве, в том числе и в междисциплинарных областях, и данное исследование могло бы внести вклад в междисциплинарные исследования культуры, несомненно актуальные в современном мире, в разработку методологии такого рода исследований.

**Объект исследования:** философское наследие Ж. Делёза, имеющее отношение к эстетической проблематике.

**Предмет исследования:** расширительное понимание эстетической проблематики, предложенное Ж. Делёзом, и его теоретические возможности в исследовании явлений искусства XX в.

**Основная цель исследования:** осуществить описание и интерпретацию эстетической теории Ж. Делёза и раскрыть её теоретические возможности в исследовании 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 понимание эстетики и чувственного опыта в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза;

---

<sup>1</sup>Подробнее см.: 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.

- эксплицировать делёзианское понятие искусства и предложить развёрнутую интерпретацию ключевому понятию эстетической теории Делёза – «ощущению»;
- исследовать содержание делёзовской критики бинарной субъект-объектной схемы восприятия и охарактеризовать теорию субъективности Делёза;
- раскрыть специфику делёзианского подхода к исследованиям искусства XX века, осуществив анализ живописи художников «арёфьевского круга» и поэзии И. С. Холина.

***Степень разработанности темы исследования:***

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 полный системный обзор его 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 разрабатывают уникальный философский язык, заимствующий логику и лексику смежных областей знания и культуры, насыщенный новыми понятиями, а также метафорами и аллюзиями. 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 интуиции, намеченные Делёзом. 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, а также существует несколько трудов, посвящённых как эстетике Делёза в строго теоретическом аспекте, так и исследованиям в области философии искусства с обращением к делёзовским понятиям и концепциям.

Среди важнейших аналитических и интерпретативных исследований, посвящённых философии Делёза в целом, следует в первую очередь отметить две книги Ф. Зурабишвили о Делёзе, в которых охвачены различные направления мысли Делёза, в том числе и эстетическая теория<sup>2</sup>. Указывая на анти-онтологическую направленность мысли Делёза и смену фокуса с «бытия» на «ощущение» и «событие», Зурабишвили подробно пишет о делёзовском понимании опыта и образа, об аффективной логике переживания, порождающей способности различия в отдельном конкретном опыте, об условиях возникновения события ощущения, а также о специфической делёзовской трактовке возможного и реального. Интерпретации Зурабишвили оказали формообразующее влияние на структуру и логику данной работы.

Философ и исследователь Делёза Б. Массуми также подробно рассматривает ряд проблем, тесно связанных с эстетической теорией Делёза<sup>3</sup>. Исследуя проблему выражения, он раскрывает онтологическое, этическое и эстетическое её измерения и указывает на возможную интерпретацию его как одного из центральных понятий для философии Делёза – понятия, которое позволяет помыслить возможность связи между объектом и смыслом и на котором Массуми основывает свою теорию субъективности события<sup>4</sup>. В других работах Массуми детально разрабатывает проблему виртуального – в том числе как «реального абстрактного», измерения реальной материальной телесности, что позволяет ему теоретизировать о телесном ощущении, маневрируя между Сциллой наивного реализма и Харибдой субъективизма<sup>5</sup>. Ему также принадлежит глубоко проработанная теория аффекта, раскрывающая аффект как трансиндивидуальное, внепсихологическое событие, имеющее телесное измерение и принадлежащее как сфере природы, так и сфере культуры<sup>6</sup>. Сходным

<sup>2</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. Paris : PUF, 1994. 128 p.; Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. Paris : Ellipses, 2003. 96 p.

<sup>3</sup> Massumi B. Introduction. Like a Thought // A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari. New York, London : Routledge, 2002. P. xiii–xxxix.

<sup>4</sup> Massumi B. Semblance and Event. Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2011. 232 p.

<sup>5</sup> Massumi B. Parables for the Virtual. Durham & London : Duke University Press, 2002. 336 p.

<sup>6</sup> Massumi B. Politics of Affect. Cambridge : Polity Press, 2015. 232 p.; Massumi B. The Autonomy of Affect // Deleuze: A Critical Reader / Patton P. (ed.). Oxford : Blackwell Publishers, 1991. P. 217–239.

образом трактуют аффект в делёзианском ключе такие теоретики, как Д. Беннетт<sup>7</sup> и Т. Бреннан<sup>8</sup>. Упомянутые подходы следует отличать от теорий аффекта, не делающих принципиального отличия между аффектами и чувствами или эмоциями и истолковывая все их как различные психологические феномены. Интерпретация Массуми, Беннетт и Треннан предполагает, что аффект, в отличие от эмоции или чувства, явление коллективного, внеличного порядка, и является не эффектом психики, но внепсихической интенсивностью. Эта интерпретация наследует делёзианской теории аффекта, которая разъясняется в 1 главе данной научно-квалификационной работы.

В книге «The Deleuze Connections»<sup>9</sup> 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. В других работах Райхман также предлагает продуктивный сравнительный анализ эстетической теории Лиотара и Делёза<sup>10</sup> и, следуя делёзианскому подходу к исследованиям искусства, разрабатывает собственный концептуальный аппарат, основанный на понятиях складки, света, земли и др., чтобы сконструировать новое пространство для размышлений о современной архитектуре. Он затрагивает такие проблемные поля, как новая абстракция, глобализация, новые технологии, виртуальность и т. д.<sup>11</sup>, а также пишет о размышлении как одной из нередуцируемых составляющих

---

<sup>7</sup> Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford : Stanford University Press, 2005. 208 p.

<sup>8</sup> Brennan T. *The Transmission of Affect*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 2004. 240 p.

<sup>9</sup> Rajchman J. *The Deleuze Connections*. Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2000. 176 p.

<sup>10</sup> Rajchman J. Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics // *October*. 1998. Vol. 86. P. 3–18.

<sup>11</sup> Rajchman J. *Constructions*. Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 1998. 156 p.



современного искусства, тем самым обозначая ещё один способ помыслить соположенность искусства и философии<sup>12</sup>.

Среди комплексных исследований о философии Делёза следует упомянуть аналитические обзорные работы К. Колбрук<sup>13</sup>, С. Леклерка<sup>14</sup>, Ж.-Л. Нанси<sup>15</sup>, Ж.-К. Мартэна, раскрывающего эстетическую проблематику через призму множественности<sup>16</sup>, М. Хардта, предлагающего подробный анализ взаимосвязи философских подходов Спинозы, Бергсона, Ницше и Делёза<sup>17</sup>, а также труды таких отечественных исследователей, как Я. Свирский<sup>18</sup>, В. Подорога<sup>19</sup>. Культурологический анализ философии Делёза осуществлён в трудах М. Ямпольского,<sup>20</sup> А. Дьякова<sup>21</sup>.

Не менее глубокие исследования философии Делёза также принадлежат перу Г. Ламбера, который подробно рассматривает проект «Капитализм и шизофрения»<sup>22</sup>, а в разделе «On the powers of the false» своей книги «The Non-Philosophy of Gilles Deleuze» раскрывает на конкретных кейсах тезис о том, что лишь преодолевая свои пределы и выходя в область не-философии (и в область искусства), философия действительно способна создавать новые понятия<sup>23</sup>.

<sup>12</sup> Rajchman J. Futures. Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art // Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy / Rodowick D. N. (eds.). Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009. P. 283–306.

<sup>13</sup> Colebrook C. Gilles Deleuze. New York, London : Routledge, 2002. 192 p.

<sup>14</sup> Leclercq S. Gilles Deleuze. Immanence, Univocite et Transcendental. Mons : Sils Maria, 2003. 206 p.

<sup>15</sup> Нанси Ж.-Л. Складка мысли Делёза // Vita cogitans. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. № 5. С. 149–156.

<sup>16</sup> Martin J.-C. Variations. La philosophie de Gilles Deleuze. Paris : Editions Payot & Rivages, 1993. 262 p.

<sup>17</sup> Hardt M. Gilles Deleuze : an Apprenticeship in Philosophy. Minneapolis ; L. : University of Minnesota Press, 1993. 161 p.

<sup>18</sup> Свирский Я. И. Самоорганизация смысла: опыт синергетической онтологии. М. : ИФ РАН, 2001. 181 с.; Свирский Я. И. Вычислительный эксперимент и трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза. URL: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1151.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1151.htm) (дата обращения: 31.10.2018); Свирский Я. И. От управления аффектами к сложностному мышлению // Делёз Ж. Спиноза и проблема выражения. М. : Институт общегуманитарных исследований, 2014. С. 299–314.

<sup>19</sup> Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992–1994 годов). М. : Ad Marginem, 1995. 340 с.; Подорога В. А. Послесловие. Ж. Делёз и линия Внешнего // Складка. Лейбниц и барокко. М. : Логос, 1997. С. 245–262.

<sup>20</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М. : Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.; Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.

<sup>21</sup> Дьяков А. Жиль Делёз. Философия различия. СПб. : Алетейя, 2013. 504 с.

<sup>22</sup> Lambert G. Who's Afraid of Deleuze and Guattari? An Introduction to Political Pragmatics. New York, London : Continuum, 2006. 180 p.

<sup>23</sup> Lambert G. The Non-Philosophy of Gilles Deleuze. New York, London : Continuum, 2002. 182 p.

Следует упомянуть серию сборников статей «Deleuze Connections», составители которой избрали весьма продуктивный подход к делезоведению и представляют философа через развитие его идей и понятий в связи с кейс-исследованиями различных тем и областей знания, как то политика, история, секс, кино, современное искусство и т. д.<sup>24</sup> Из других изданий коллектива авторов упомянем также сборник под редакцией П. Пэттона, в котором отдельный блок статей отведён эстетике в делёзианском, расширительном её понимании<sup>25</sup>, и «Словарь Делёза»<sup>26</sup>, содержащий статьи об искусстве, становлении, аффекте, различии и других понятиях, важных для осуществления данного исследования.

Переходя к исследованиям, посвящённым исключительно эстетической проблематике в размышлениях Делёза, следует указать трёхтомный труд Р. Боуга<sup>27</sup>, фокусирующий внимание на философии литературы, кино, музыки и живописи, а также характеризующий взгляд Делёза на искусство в целом в его неразрывной связи с философией. Внимания заслуживает работа Боуга о фабуляции, где он основывается на интерпретации делёзианской философии истории, предложенной Д. Лампертом и подразумевавшей интегрирование двух делёзовских теорий времени (три пассивных синтеза времени из «Различия и повторения» и время как Хронос и Эон из «Логики смысла»). Боуг полагает, что литературные тексты, всегда так или иначе имеющие дело с историей, можно анализировать с помощью делёзианской теории времени, поскольку они заняты

---

<sup>24</sup> Bonta M., Protevi J. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004. 256 p.; *Deleuze and Space* / Buchanan I., Lambert G. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. 245 p.; *Deleuze and the Contemporary World* / Buchanan I., Parr A. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. 256 p.; *Deleuze and Politics* / Buchanan I., Thoburn N. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. 272 p.; *Deleuze and History* / Bell J. A., Colebrook C. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 248 p.; *Deleuze and New Technology* / Poster M., Savat D. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 288 p.; *Deleuze and the Postcolonial* / Bignall S., Patton P. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. 320 p.; *Deleuze and Film* / Martin-Jones D., Brown W. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. 248 p.; *Deleuze and the Animal* / Gardner C., MacCormack P. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. 348 p.

<sup>25</sup> *Deleuze: A Critical Reader* / Patton P. (ed.). Massachusetts : Blackwell Publishers Ltd, 1996. 332 p.

<sup>26</sup> *The Deleuze Dictionary* / Parr A. (ed.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. 336 p.

<sup>27</sup> Bogue R. *Deleuze on Literature*. New York, London : Routledge, 2003. 224 p.; Bogue R. *Deleuze on Cinema*. New York, London : Routledge, 2003. 242 p.; Bogue R. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York, London : Routledge, 2003. xii + 221 p.

поисками «продуктивного прошлого» – прошлого, которое уже свершилось, и в то же время способно порождать новые возможности<sup>28</sup>.

Эстетической теории Делёза также посвящены отдельные фрагменты книг Н.Б. Маньковской, переводчицы ряда трудов французских философов XX в. (в т. ч. «Различия и повторения» Делёза) и крупного специалиста по постмодернистской эстетике; исследуя имплицитную эстетику постмодернизма, она подробно рассматривает шизоаналитический подход к искусству<sup>29</sup>.

Философ С. Шавиро избирает эстетику в качестве критического инструмента, направленного на метафизику, и с помощью открытий Делёза и А. Уайтхеда предпринимает попытку развить нераскрытый потенциал кантовского понятия эстетического суждения, каковое в этой интерпретации становится основой опыта и особым режимом реальности<sup>30</sup>.

Статья Ж. Рансьера об эстетике Делёза<sup>31</sup> представляет большую важность, так как интерпретирует эстетику расширительно, не как дисциплину, а как направление мысли, развивающееся вокруг произведений искусства и имеющее дело с чувственным и со свойственной ему силой, которая первична по отношению к мысли. Согласно Рансьеру, в делёзовском понимании произведение искусства ничего не представляет и не изображает, и не содержит аффект чистого оощуаемого – оно является аллегорией аффекта: художественные элементы и принципы должны вызывать тот же аффект, что и чистое воспринимаемое, но встроенный в структуру слов или красок; тем самым Рансьер предлагает иначе взглянуть на проблему онтологических оснований искусства и его отношений с реальностью.

---

<sup>28</sup>Bogue R. Deleuze and Guattari. New York, London : Routledge, 1989. 212 p.; Bogue R. Deleuzian Fabulation and the Scars of History. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. 256 p.; Bogue R. Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics. New York, London : Routledge, 2007. 186 p.

<sup>29</sup>Маньковская Н. Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма). М. : ИФ РАН, 1995. 220 с.; Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.

<sup>30</sup>Shaviro S. Cinematic Body. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993. 292 p.; Shaviro S. Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Technologies of Lived Abstraction. Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2009. xvi + 174 p.

<sup>31</sup>Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? // Qui Parle. 2004. Vol. 14. № 2. P. 1–14.

Среди работ, посвящённых делёзианскому подходу к той или иной области искусства, отметим книгу П. Маррати<sup>32</sup>, которая предлагает тщательный анализ делёзовской теории кино и понятий образа-движения и образа-времени, и вступительную статью О. Аронсона к книге Делёза «Кино»<sup>33</sup>, где содержится ёмкая и глубокая интерпретация делёзианского подхода. С. Акиллес<sup>34</sup> в своей книге развивает делёзовские понятия ассамбляжа, машины и др. в анализе современной литературы с целью разработать подход, альтернативный теории мимесиса и репрезентации, господствовавшей в традиционной эстетике - перейти от «структуры» к «машине». С. Зепке<sup>35</sup> также интерпретирует акты искусства как абстрактные машины создания нового; он исследует условия возникновения и функционирования этих машин, неизбежно вовлекая в рассуждение и иные понятийные и логические ходы Делёза. Сходный подход мы и избрали в данной работе, поскольку эстетическую проблематику в расширенном понимании невозможно раскрыть, не обращаясь к проблемам онтологии и не предпринимая необходимого их переосмысления.

Идеи Делёза в области философии искусства и эстетики получили также свою интерпретацию и развитие в сборниках «Deleuze and Contemporary Art»<sup>36</sup> и «Deleuze, Guattari and the Production of the New»<sup>37</sup>, авторы которых обращаются к разнообразным областям искусства, от научной фантастики до реди-мейда и джаза, исследуя их в русле делёзианского подхода к искусству. Фокусируясь в основном на проблематике новизны и становления, авторы принимают во внимание как эстетический, так и политический заряд этой проблематики и стремятся ответить на вопрос, возможно ли утверждать различие (как производство нового) и сопротивляться инерции репрезентации и узнавания.

---

<sup>32</sup> Marrati P. Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008. 160 p.

<sup>33</sup> Аронсон О. Язык времени // Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2003. С. 11–38.

<sup>34</sup> Achilles S. Literature, Ethics, and Aesthetics. Applied Deleuze and Guattari. New York : Palgrave Macmillan, 2012. 213 p.

<sup>35</sup> Zepke S. Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York, London : Routledge, 2005. 320 p.

<sup>36</sup> Deleuze and Contemporary Art / Zepke S., O'Sullivan S. (eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. 336 p.

<sup>37</sup> Deleuze, Guattari and the Production of the New / Zepke S., O'Sullivan S. (eds.). New York, London : Continuum, 2008. 256 p.

Многие направления в современной философии были вдохновлены трудами Делёза и Гваттари. Созданные ими понятия, подходы и логики оказались чрезвычайно продуктивны; критикуя и переосмысляя делёзианские направления мысли или развивая их в рамках собственных оригинальных концепций, философы и теоретики культуры неизменно признают их значение в качестве импульса для появления новых философских идей. Среди критиков упомянем труды Э. Калпа<sup>38</sup> и других представителей «негативного» направления в интерпретации Делёза – Б. Нойза<sup>39</sup> и Д. Барбера<sup>40</sup>. Стоя на антикапиталистических позициях, они последовательно подвергают сомнению освободительную и продуктивную направленность делёзианского номадизма, его идей о детерриторизации и коннективности, усматривая в логике Делёза скрытое возвращение к дуализму, однако при этом развивают, переинтерпретируя и смещая акценты, иные аспекты и мотивы делёзианской философии. Что же касается аффирмативной рецепции Делёза, то в той или иной степени его философия 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 Е. Петровской<sup>41</sup>, чьи обращения к концепциям и подходам Делёза связаны как с изучением конкретных явлений современной культуры, так и с разработкой несемiotической концепции образа: образ понимается как явление в своей основе предсознательное, то место без места, в котором зарождается любая фигурация; как выражение изначальной связанности и разделяемости опыта существования в современном мире, включая опыт, традиционно определяемый как эстетический. Работы О. Аронсона, посвященные теории кино и медиа, в которых он также основывается на

---

<sup>38</sup> Culp A. Dark Deleuze. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016. 79 p.

<sup>39</sup> Noys B. The Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. 208 p.

<sup>40</sup> Barber D. C. The Creation of Non-Being // Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge. № 29. URL: <http://rhizomes.net/issue29/pdf/barber.pdf> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>41</sup> Петровская Е. В. Что остается от искусства (в соавт. с О. В. Аронсоном). М. : Институт проблем современного искусства, 2015. 344 с.; Петровская Е. В. Антифотография 2. 2-е изд., доп. М. : Три квадрата, 2015. 184 с.

философском подходе Делёза и его философии кино, можно назвать одними из самых авторитетных исследований в этой области<sup>42</sup>. В своих текстах он предлагает как глубокую интерпретацию делёзианского подхода к теории аффекта, так и дальнейшее её развитие в рамках собственных проектов<sup>43</sup>.

Одни из наиболее известных зарубежных теоретиков, размышляющих в делёзианской традиции, – Р. Брайдотти и М. Деланда. Первой из них, работающей в русле феминистской теории и философии постгуманизма, принадлежат тексты, посвящённые анализу культуры с позиций переосмысления дуализма культурного и природного, человеческого и нечеловеческого, материи и мысли; используя делёзианский инструментарий, она подробно исследует материальность и процессы материализации<sup>44</sup>. М. Деланда в своих работах следует имманентистской логике позднего Делёза, руководствуясь делёзианскими интуициями и понятиями в философском анализе естественнонаучных и социальных проблем, в частности, размышляя об искусственном интеллекте, самоорганизующейся материи, современной архитектуре, теории хаоса и др. Он обращается к антиэссенциалистской делёзианской теории ассамбляжа, понимаемого как сгусток динамических отношений, и анализирует с её помощью социокультурные и экономические процессы, не обходя вниманием и вопросы эстетики<sup>45</sup>. Раскрывая понятия доиндивидуального континуума и индивидуации, он подробно прорабатывает делёзианскую теорию виртуального и указывает на его неизобразимость<sup>46</sup>.

***Научная новизна исследования*** заключается в том, что базовые принципы философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза впервые исследуются

<sup>42</sup> Аронсон О. В. Метакино. М. : Ad Marginem, 2003. 264 с.; Аронсон О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М. : Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.; Аронсон О. В. Силы ложного. Опыты неполитической демократии. М. : Фаланстер, 2017. 446 с.; Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М. : ИФ РАН, 2018. 109 с.

<sup>43</sup> Аронсон О. В. Аффект в координатах нефилософии // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 1. С. 33–46.

<sup>44</sup> Braidotti R. Identity, Subjectivity, Difference: A Critical Genealogy // Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies / Griffin G., Braidotti R. (eds.). New York, London: Zed Books, 2002. P. 158–180; Braidotti R. Teratologies // Deleuze and Feminist Theory / Buchanan I., Colebrook C. (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. P. 156–172.

<sup>45</sup> DeLanda M. Material Complexity // Digital Tectonics / Leach N., Turnbull D., Williams C. (eds.). London: Wiley, 2004. P. 14–21.

<sup>46</sup> DeLanda M. Intensive Science and Virtual Philosophy. London: Continuum, 2002. 242 p.

через обращение к делёзовскому анализу искусства, а также впервые в отечественном делёзоведении предлагается системное изучение и интерпретация эстетики Ж. Делёза. В качестве аналитического материала привлекаются поэтические и живописные произведения, рассмотрение которых с помощью делёзовской оптики подтвердит актуальность и научную значимость данного типа анализа.

***Теоретическая и научно-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 своё вклад в более полное и комплексное осмысление современных культурных процессов и трансформаций форм чувственного опыта. 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.

***Теоретико-методологическая основа исследования:***

Данное исследование совмещает историко-философский подход в решении задачи интерпретации текстов Ж. Делёза, имеющих отношение к заявленной нами проблематике, а также делёзианский имманентистский подход к эстетике и философии искусства и культуры и аффективные модели понимания эстетического опыта.

Методологической основой для исследования в данной научно-квалификационной работе стали труды Ф. Зурабишвили, Дж. Райхмана, Б. Массуми, Е. Петровской и О. 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», проект «Капитализм и шизофрения» и ряд других текстов служат источниками и материалом исследования, а также опорой для разработки концептуального аппарата данного исследования. Также во 2 главе данной работы в качестве материала исследования мы обращаемся к творческому наследию поэта «лианозовской школы» И. С. Холина и художников «арефьевского круга» (А. Арефьев, В. Шагин, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Громов). Методика данного исследования представляет собой осмысление упомянутых явлений искусства на основе положений и понятий эстетической теории Делёза, а также попытку разработки в делёзианском ключе самостоятельных аналитических построений, укоренённых в специфике конкретного материала искусства, и рассмотрения и концептуализации перцептивных конструкций, эксплицированных из этого конкретного материала.

Невзирая на то, что тема данной работы предполагает фокусирование исследовательского внимания на эстетической теории Делёза, мы, однако, обращаемся также к ряду других сюжетов его философии и к специфике делёзианского философского подхода в целом. Это объясняется тем, что традиционно эстетическая проблематика (а именно теоретический анализ своеобразия искусства и способов его восприятия) никогда специально не занимала Делёза. Он уделяет много внимания размышлениям об отдельных произведениях искусства и художественных стратегиях, а также о структурных особенностях искусства (особое место этому отводится в работе «Что такое философия»), однако искусство рассматривается Делёзом как неспецифическая реальность, т.е. не наделяется особым сущностным статусом и исследуется наравне с другими составляющими действительности, о чём будет подробнее сказано в параграфе 1.2. Мы, следовательно, не можем говорить о делёзианской эстетике в строгом смысле: соответствующие теоретические наработки невозможно эксплицировать как некое системное целое (его можно только сконструировать), и они работают лишь 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 непродуктивного инструментария эстетических категорий и рассматривая искусство не как объект, а как материал философии, и, с другой стороны, предлагает с помощью искусства обогатить инструментарий философии. Неспецифически и расширительно понятое искусство подсказывает философу не способ его (искусства) осмысления, а способы мысли вообще, новые практики философствования.

*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 «арефьевского круга»), а также возможностей неуникального

поэтического высказывания, когда на смену поэтическим тропам приходит «общее место» (поэзия И.С. Холина).

***Степень достоверности и апробация результатов работы:***

Достоверность результатов диссертационного исследования обеспечивается серьезной теоретической базой и глубоким исследованием научной литературы по изучаемой проблеме. Сосредоточив свое внимание на интерпретации и развитии философского подхода Ж. Делёза к эстетическим вопросам, соискательница уверенно использует разнообразные инструменты, способы и приемы научного исследования, философские и общенаучные методы познания (анализ, синтез, обобщение, аналогия), которые соответствуют поставленным в работе целям и задачам.

Основные положения и выводы научно-квалификационной работы обсуждались на семинаре и заседаниях сектора эстетики Института философии Российской академии наук; в рамках секции «Философия. Культурология. Религиоведение» (подсекция «Эстетика») Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2015» с докладом на тему: «Искусство как инструмент философии: живопись “арефьевского круга”» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 16 апреля 2015 г.); на XII межвузовской научной конференции «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» с докладом на тему «Перцепт и поверхность: живопись “арефьевского круга”» (РГГУ, 20 мая 2015 г.); на XIX Апрельской международной научной конференции по проблемам развития экономики и общества, секция «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты» с докладом «Искусство как эксперимент: к истории вопроса» (НИУ ВШЭ, 12 апреля 2018 г.).

В журналах из списка ВАК РФ, а также входящих в международные реферативные базы данных и системы цитирования (Web of Science, Scopus) по теме исследования опубликованы следующие статьи:

1) Володина А.В., Петровская Е.В. Эстетическая мысль в России: глядя в XXI век (на англ. яз.) // *Studies in East European Thought*. 2014. Vol. 66. Nos. 3–4. P.

165–179. DOI 10.1007/s11212-014-9207-0. URL: [http://link.springer.com/article/10.1007/s11212-014-9207-0?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](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](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: Жюль Делёз и нефилософия // Синий диван. 2013. № 18. С. 76–90. (ISBN 978-5-94607-183-3).

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](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. (ISBN 978-5-94607-183-3).

4) Сеятель Арепо управляет колесом, или О социальной функции современного искусства (круглый стол) // Синий диван. 2016. № 21. С. 83–113. (ISBN 978-5-94607-183-3).

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

### ***Структура научно-квалификационной работы:***

Данная научно-квалификационная работа состоит из введения, двух глав, четырёх параграфов, заключения, списка литературы. Общий объем составляет 170 стр. (8,5 а.л.). Список литературы включает в себя 167 наименований.

## Глава 1. Эстетическая теория Ж. Делёза

### §1.1. Место эстетики в философии трансцендентального эмпиризма

#### Ж. Делёза

Имманентизм Делёза в первую очередь является критической философией (где мишенью критики выступает метафизика классической эпохи с её идеей трансцендентного как высшей ступени бытия, находящейся за пределами субъективного опыта). Этот критический подход во многом наследует ницшеанскому проекту подрыва метафизических схем, и подобно ницшеанской философии, размышления Делёза также не представляют собой строгой системы. Её не предполагают ни структура книг, которые могут быть посвящены как общим вопросам, так и фигуре из истории философии или же какой-то узкой внефилософской проблеме, ни свободный язык философствования, апроприрующий терминологию естественных наук и художественной литературы, ни общая критическая интенция мысли, отказывающаяся от системности и схематизма как упрощающих и обманчивых механизмов мысли. Принцип его работы сформирован идеей философии как открытия нового: Делёз создаёт собственный разветвлённый и сложный терминологический аппарат, порой не предлагая чётких и однозначных определений понятиям и переозначивая их. Это также позволяет Делёзу самостоятельно сконструировать линию преемственности вместо того, чтобы встроиться в уже существующие «направляющие» развития философии: он работает с трудами Спинозы, Лейбница, Ницше, Бергсона, у каждого из них обращает внимание на определённые темы, зачастую ранее остававшиеся незамеченными другими теоретиками, и углубляет их, радикализирует и трансформирует. Этот поиск преемственности (а также обусловленные им интерпретативные схемы) возникает вокруг идеи имманенции и направлен на выявление её возможностей.

В эссе «L'immanence: une vie...» короткое рассуждение о том, как в истории философии изменялись концепции трансцендентного и имманентного, Делёз

завершает упоминанием не мыслителя, а писателя: именно Диккенсу удалось точнее всех ухватить специфику чистой имманентности жизни<sup>47</sup>. В других своих работах, раскрывая понятие имманентности, Делёз также обращается к искусству, именно в нём находя основу для формирования того языка, который даёт возможность приблизиться к «чистой имманентности», при этом избежав попадания в искажающую сетку бинарных оппозиций и заданных ранее понятийных рамок. Начиная рассуждение с обнаружения следов действия сил виртуального в поле искусства, он открывает возможности для обнаружения иных действий этих же сил, которые не присущи исключительно сфере эстетического. Искусство, таким образом, оказывается соединено общими структурными принципами с иными областями действительности. Поэтому для того, чтобы описать и исследовать возможности той области знания, которую мы весьма условно можем обозначить как «эстетика Делёза» (в расширительном понимании эстетической проблематики), а также чтобы обосновать своё право на такое расширительное понимание, мы должны обратиться к ключевым принципам делёзианской теории и к специфике трансцендентального эмпиризма.

Онтологические концепции в истории западной философии традиционно подразумевают, что либо объект познания, либо условия познания являются предзаданными для возможного индивидуального опыта. Из этого следует, что и познающий субъект также предстаёт заранее данной целостностью, обладающей познавательными способностями. Полемизируя с этими допущениями, Делёз отчасти следует линии философствования Юма, развивая и значительно трансформируя его идеи. Рассуждая о чувственных ощущениях, которые являются единственной данностью, Юм приходит к выводу, что такие обобщающие понятия, как субстанция и причинность, нельзя полагать данными в опыте и присущими ощущениям от внешнего мира. Они возникают уже в воспринимающем сознании, которое, следовательно, изначально имеет дело с множественностью ощущений, не объединённых общим основанием. Делёз также

---

<sup>47</sup> Deleuze G. L'immanence: une vie... // Deleuze G. Deux régimes de fous et autres textes. 1975–1995. Paris : Editions de Minuit, 2003. P. 361.

указывает на возможность разных типов ощущений: если ощущения-узнавания не противоречат этому допущению, поскольку удовлетворяют процедуре установления тождества благодаря познавательным способностям субъекта, то иначе обстоит дело с ощущениями, представляющими собой не узнавание, а встречу с чем-то принципиально новым и не тождественным самому себе. Механизм познания в этом случае необходимо осмыслить иначе. Такое ощущение маркирует границы познавательных способностей и ускользает от схватывания в своей целостности. Здесь оказывается важным делёзианское понятие различия, позволяющее переосмыслить проблему трансцендентального и выйти за пределы традиции Юма, и этот вопрос Делёз также раскрывает через обращение к теме эстетического.

В работе «Платон и симулякр» он пишет: «Эстетика страдает тягостным раздвоением. С одной стороны, она обозначает теорию чувственного восприятия как формы возможного опыта, а с другой – теорию искусства как отражения реального опыта»<sup>48</sup>. Чтобы проследить истоки этого раздвоения, обратимся к Канту. Он использует термин «эстетика» в двух случаях. Первый – в «Критике чистого разума», в разделе «Трансцендентальная эстетика», где Кант разрабатывает свою теорию чувственности и её априорных принципов, выделяя две необходимые чистые формы чувственного созерцания – пространство и время. Второй случай обращения Канта к эстетике – в третьей «Критике», в части «Критика эстетической способности суждения», где он вводит понятия прекрасного и возвышенного, при этом размышляя об искусстве как об отражении реального опыта. В «Различии и повторении» Делёз предлагает способ устранения этой двойственности: отказываясь от дихотомии «образец/репрезентация» и от иерархии репрезентаций, выстроенной согласно степени их близости оригиналу, мы изменяем и условия реального опыта: «оба смысла эстетики совпадают, когда бытие чувственного открывается в произведении искусства, а произведение искусства одновременно предстает как

---

<sup>48</sup> Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. С. 338.

экспериментаторство»<sup>49</sup>. Собственно, это и означает пересмотр самой концепции трансцендентального, разработанной Кантом<sup>50</sup>; здесь Делёз подчёркивает различие между рецепцией как узнаванием и познанием иного типа, через ощущение-встречу, позволяющую актуализироваться «бытию чувственного». В ситуации этого второго типа ощущений (непроизвольного соприкосновения с качествами и интенсивностями) и проявляется трансцендентальное, не являющееся чем-то внешним опыту. Так, можно заключить, что одни и те же движущие силы определяют и обуславливают как доступную в опыте реальность, так и воспринимающую её субъективность. Встреча реальности и субъективности выступает в качестве условия познания и делает явным процесс становления, в котором находятся как субъективность, так и реальность (мы вправе даже заключить, что, по Делёзу, всё существующее находится в становлении и ничто не дано нам раз и навсегда)<sup>51</sup>. Важно отметить, что разворачивание становления в делёзианском понимании не является актом изменения какого-то индивидуального субъекта как фиксированной точки или сущности, равно как не является оно и совокупностью начальной и конечной точек изменения. Становление – это событие внесубъективного, способ помыслить процесс превращения в иное, пребывание «между», в нередуцируемой цезуре, причем помыслить как отдельное, цельное событие, имеющее свой самостоятельный онтологический статус. В делёзианской перспективе становление трактуется не как сущность или действие, но как отношение, которое совмещает в себе определённые функции сущности и действия. Это не-диалектическая интерпретация становления, описывающая процесс «не в терминах совмещения или противопоставления, но как выражение неразличимого»<sup>52</sup> («vice-diction», «вице-дикция» у Делёза). Выявляя процесс становления как действие различия, Делёз предлагает обратить внимание на элемент бесконечного: вслед за

<sup>49</sup> Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб. : Петрополис, 1998. С. 92.

<sup>50</sup> Важно подчеркнуть, что такое объединение двух эстетических областей возможно не в теории, а именно на практике, в конкретных эстетических процессах актуализации – причём это не обязательно должны быть процессы, происходящие в мире искусства; эстетическое проникает и в повседневные практики.

<sup>51</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. P. 75.

<sup>52</sup> Ibid. P. 60.

Лейбницем он указывает на тождественность крайностей (самое малое и самое большое тождественны в своей невыразимой бесконечности), а следовательно, перед нами открывается только одна возможность обнаружения различия – не в сравнении с крайностями, но напротив, в мельчайших изменениях и «помехах». Понятие становления позволяет нам ухватить эти «помехи» в их выражении, а также одновременно выявить как «подлинную универсальность, ускользающую от рода», так и «аутентичную особенность, ускользающую от вида». <sup>53</sup>

Сингулярное событие, которое вызывает в нас ощущение-встречу, не может быть описано в отношениях тождества – мы можем приблизиться к его познанию только через принцип различия. Чувственное познание, таким образом, оказывается вне власти универсальных форм и условий познания, и обнаруживаемое в том числе в самом реальном опыте различие, не сводимое к тождеству в перспективе рационального постижения, позволяет заключить, что лишь имманентная реальность в ситуации каждого конкретного события и является условием познания. Следовательно, различие «должно пониматься не как эмпирический факт и не как научное понятие, а как трансцендентальный принцип»<sup>54</sup>.

Систематизация и обобщение ощущений, равно как и открытие общих понятий, одновременно выполняют функцию формирования самой воспринимающей субъективности как целостности. Делез вслед за Юмом отмечает, что «данное уже не дано субъекту, скорее, субъект устанавливается в данном»<sup>55</sup>. Будучи присущими субъективности в качестве её конструктивных сил, ощущения обеспечивают возможность перехода между впечатлениями от внешнего мира и идеями, общими понятиями. Таким образом, пропадает необходимость в трансцендентной инстанции как условии порождения идей. Условия же опытного познания, т. е. трансцендентальное, Делёз не выносит за пределы данности, что позволяет ему разрешить также и определённые проблемы

---

<sup>53</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 62.

<sup>54</sup> Свирский Я. И. Вычислительный эксперимент и трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза.

<sup>55</sup> Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: ПЕРСЭ, 2001. С. 87.



эстетической теории. Как справедливо указывает С. Зепке, «для Делёза и Гваттари эстетическая теория не занята выявлением объективных условий возможного опыта или субъективных условий действительного опыта». Напротив, здесь речь идёт о «реальных условиях, не выходящих за пределы самого опыта и неотделимых от него», существующих лишь в акте или объекте искусства. Именно поэтому эстетика неотделима от онтологической проблематики, и реальность эстетического никоим образом не редуцируема<sup>56</sup>.

Сам Делёз, говоря о своей философии как об эмпиризме, указывает, что следует в этом за двумя положениями эмпиризма, сформулированными А. Уайтхедом: «абстрактное ничего не объясняет, напротив, оно само должно быть объяснено; цель [философствования] – не открыть заново вечное или универсальное, а обнаружить условия, позволяющие возникнуть чему-то новому»<sup>57</sup>. Если критический проект Канта основывался на различии трансцендентального и эмпирического, то трансцендентальный эмпиризм Делёза, напротив, говорит о радикальной имманентности, согласно которой производство смыслов инициируют силы самой материи жизни; не существует внеположной ей данности, трансцендентной первопричины или производительного импульса. Смыслы и образы вслед за А. Бергсоном Делёз располагает в плане доступной опыту реальности, в контексте материального положения вещей (в качестве эффектов материального). Этот ход позволяет ему разрешить проблему перехода между порядком мышления и порядком материального пространства и сформировать альтернативу корреляционизму (фундаментальному превосходству отношений между мыслью, недоступной воплощению, и непредставимым бытием, которое утверждается в посткантовской философии<sup>58</sup>). Обратившись к специфике кино и оперируя понятием «образ-движение» в значении «множества того, что явлено»<sup>59</sup>, Делёз показывает, что образы, как любые тела, не отличны от своего собственного движения или движения, ими воспринятого, следовательно,

<sup>56</sup> Zepke S. Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. P. 3.

<sup>57</sup> Deleuze G. Preface to the English Edition // Deleuze G., Parnet C. Dialogues. New York : Columbia University Press, 2007. P. vii. (Перевод мой. – А. В.)

<sup>58</sup> Brassier R. Nihil Unbound – Enlightenment and Extinction. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2007. P. 50.

<sup>59</sup> Делёз Ж. Кино. С. 108.

принадлежат материальному плану имманенции, где разворачиваются эти действия и противодействия. В плане имманенции, этими взаимовлияниями и формируемом, размещаются образы и актуальные, и виртуальные, смыслы, их отношения, тела и атомы. В этот ряд перечислений включается также и сознание, не укоренённое в мире, а так же находящееся в потоке движения. В этом позиция Делёза близка уайтхедовскому антиантропоцентристскому пониманию субъективности; отказываясь от представлений о трансцендентальном субъекте, следует оспорить кантовскую позицию о том, что «временной мир является только воспринимаемым в опыте»<sup>60</sup> субъектом, но элементы этого мира сами не могут быть воспринимаемыми. В логике Уайтхеда эта схема переворачивается, ведь поскольку весь феноменальный мир ограничивается опытом, то субъективные опыты и переживания и составляют этот мир, что справедливо для всех входящих в него тел, а не только человеческих субъектов<sup>61</sup>, и темпоральность их движений обеспечивает общность плана, в котором они действуют. Элементы этого плана, которые неправомерно было бы назвать единицами, поскольку это не индивидуальности и не целостные образы, а события, составляют трансцендентальное поле – «мир, кишущий анонимными, номадическими, безличными и доиндивидуальными сингулярностями»<sup>62</sup>. Соответственно, в этом поле, формируемом сериями движений, отсутствуют предзаданные условия и структуры, необходимость в которых не возникает, поскольку перед философом уже не стоит задачи преодолеть расщепление мышления и его коррелята, восприятия и его объекта. Событие опытного восприятия порождается и осуществляется теми же силами-движениями, которые конструируют план имманенции.

Имманентность трактуется Делёзом довольно широко, охватывая не только онтологическую и гносеологическую, но и этическую, и эстетическую проблематику. Она материальна и телесна; параметры и качества этой телесности задаются интенсивностями и силами, действующими в плане имманенции, и

<sup>60</sup> Whitehead A. *Process and Reality*. New York : The Free Press, 1978. P. 190.

<sup>61</sup> Shaviro S. *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. P. 100.

<sup>62</sup> Делёз Ж. *Логика смысла*. С. 139.

действие сил, направляющих этот поток, может описываться через понятие трансцендентального; оно «не трансцендентно, не вполне внеположно [опыту]. Оно ему имманентно»<sup>63</sup>. По мысли Ф. Зурабишвили, одного из крупнейших исследователей философии Делёза, план имманенции имеет дело с непредставимым, а именно с самим материалом непредставимого – с отношениями, которые реализуются на произвольной, свободной поверхности; план – это «трансцендентальное поле, где ничто не предзадано заранее, кроме поверхности, которая подвергает сомнению все допущения»<sup>64</sup>. В философии Делёза понятие поверхности играет весьма важную роль, поскольку на нём основывается альтернатива онтологии, построенной по иерархическому принципу и обращающейся к понятиям «глубины» и «высоты». Именно на поверхности, а не в глубине, возникают смыслы и события, находясь в режиме свободных горизонтальных взаимосвязей между собой<sup>65</sup>. Поэтому и философию вполне можно вслед за Делёзом назвать «искусством поверхностей»<sup>66</sup>.

Концептуализация имманентности имеет отчётливую антиэссенциалистскую направленность: Делёз (вслед за Лейбницем) отказывается говорить об абстрактной субстанции, определяемой её сущностным атрибутом, и обращается к конкретной материальности и способам её существования<sup>67</sup>. Характеристику этого направления мысли находим в тексте Делёза, написанном в 1954 году и посвящённом книге Ж. Ипполита «Логика и существование». Во вступлении к этому тексту Делёз пишет не только о труде Ипполита, но и о своих будущих работах: «Философия должна быть онтологией, она не может быть чем-либо иным; однако онтологии сущности не существует, есть только онтология смысла»<sup>68</sup>. Принципиальная разница здесь заключается в множественности и ситуативности смыслов (в противоположность единству и самотождественности

<sup>63</sup> Massumi B. *Parables for the Virtual*. P. 33.

<sup>64</sup> Zourabichvili F. *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. P. 47.

<sup>65</sup> «Событие обитает в выражающем его предложении, а также оживает в вещах на поверхности и на внешней стороне бытия», причём поверхность, соответственно, связывает предложения и обозначаемые объекты (находится между ними). (Делёз Ж. *Логика смысла*. С. 39).

<sup>66</sup> Делёз Ж. *Переговоры. 1972–1990* / Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб. : Наука, 2004. С. 117.

<sup>67</sup> Делёз Ж. *Лекции о Лейбнице: 1980; 1986/87*. М. : Ad Marginem, 2015. С. 187–188.

<sup>68</sup> Deleuze G. Jean Hyppolite. «Logique et existence» // *Revue philosophique de la France et de l'étranger* CXLIV: 7–9. Paris : Presses Universitaires de France, 1954. P. 457.

сущности), которые рождаются в конкретном событии и тесно связаны с телесной материальностью как её эффекты. Смысл, как и порождающее его событие, конкретен и процессуален, сопряжён с процессами становления. Важно подчеркнуть критическое отношение Делёза к метафизике и онтологическим концепциям. Как отмечал Ж.-Л. Нанси, философия Делёза – «не философия бытия»<sup>69</sup>. Не обращаясь к размышлениям о «чистом» бытии или основаниях бытия в строгом смысле слова, Делёз, безусловно, затрагивает круг смежных проблемных точек, однако раскрывает их с помощью инструментария, имеющего большее отношение к логике и эстетике, а также с помощью несобственно философского языка. С точки зрения Делёза философия вправе расширить свой диапазон средств, обратившись к языку искусства и науки и используя его для разговоров о том, что ещё не было освоено с помощью существующей системы философских понятий. Эти эксперименты с языком и философским стилем не служат для создания новых описательных моделей реальности, но используются для обозначения сложной сети отношений, актуальных в конкретной реальности. По этому причине делёзианские понятия и подходы вариативны и контекстуальны и с трудом монтируются с каким-либо иным материалом, отличным от того, который анализировал сам философ. Для того чтобы привлечь их к исследованию новых явлений и смыслов, требуется переизобретать и переинтерпретировать концептуальный аппарат, руководствуясь лишь логикой философской работы Делёза, не заимствуя напрямую элементы его философского стиля, методики или системы понятий. Проблемы, стоящие перед Делёзом, зачастую имеют не только сугубо философский, но и конкретный характер: общественно-политический<sup>70</sup>, естественнонаучный (к примеру, проблема взаимовлияния наблюдателя и наблюдаемого), искусствоведческий и внутрихудожественный (например, связка «фигура/фон» в живописи Ф. Бэкона). Учитывая вышеизложенное, в философских работах Делёза мы не встретим абстрактных теоретических систем, направленных на исследование каких-либо

<sup>69</sup> Нанси Ж.-Л. Складка мысли Делёза. С. 155.

<sup>70</sup> Deleuze G. Mai 68 n'a pas eu lieu (avec Félix Guattari) // Deleuze G. Deux régimes de fous et autres textes. 1975–1995.

внешних оснований бытия и понятий трансцендентного порядка. Антионтологический посыл, лежащий в основе упомянутого парадоксального высказывания Делеза об онтологии смысла, основывается на том, что логика смыслов имманентна конкретной реальности в противоположность сущностной онтологии, подразумевающей трансцендентные первопричины бытия и абстрактные иерархии сущностей. Отказываясь от теологической, гносеологической и психологической трактовки онтологии, Делёз рассматривает не сущности, а «онтологические эффекты»<sup>71</sup>, не внеположные миру, доступному в опыте. В этом подходе прослеживается линия наследования стоической физики, где в противовес аристотелевско-платоновской линии «природа вещей рассматривается как совокупность изменяющихся признаков, а не как единство вечных атрибутов и свойств», а «логический и онтологический статус любого явления определяется мерой его конкретной индивидуализации»<sup>72</sup>.

Такие опорные мотивы делёзианской философии, как критика, различие, изменение, становление одновременно выступают и принципами, и темами его исследований. И это важнейшая причина, по которой Делёз берёт себе в союзники искусство: ведь оно устроено похожим образом – искусство также может работать инструментом критики на уровне языка (формы) и содержания, при этом внутри себя не предполагая между формой и содержанием никакого разграничения. Различным же оказывается действие критического аппарата искусства и философии, поэтому для размышлений Делёза продуктивным является взаимодополняющее соседство этих мыслительных стратегий (это утверждение основано на том, что процессы, происходящие в событии искусства, связываются Делёзом именно с порождением смыслов).

Так, работа искусства представляет собой «показ» – оно показывает в действии вышеупомянутые принципы различия, становления, критики. В этом антимиметический пафос Делёза: искусство не изображает какую-либо

<sup>71</sup> Доброхотов А. Л. Онтология // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; 2-е изд., испр. и допол. Т. 3. М. : Мысль, 2010. С. 151.

<sup>72</sup> Edelstein L. The meaning of Stoicism. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1966. P. 27–28. Цит. по: Гаджикурбанова П. А. Этика Ранней Стои: учение о должном. М.: ИФРАН, 2012. С. 150.

внеположную ему реальность, являясь, таким образом, действительностью второго порядка, а представляет собой полноценную часть реальности, всегоостального мира (статус этой части реальности будет в дальнейшем уточнён). Делёзовское произведение искусства не нуждается в воспринимающей инстанции, существует «до и помимо неё»<sup>73</sup>. Внутренняя интенция произведения, направленная к достижению чистоты ощущения, является в некоторой степени саморазрушительной – чем ближе к достижению этой цели, тем ближе произведение к собственному отсутствию, исчезновению. В этом смысле оно не тождественно себе – его невозможно помыслить без «множества и хаоса различия». Итак, произведение нацелено не на воспроизводство форм, данных нам в чувственном опыте, а на высвечивание бытия чувственного. В «Различии и повторении» Делёз пишет: «эстетика [становится] аподиктической дисциплиной, когда мы непосредственно постигаем в чувственном то, что можно только почувствовать, самое бытие чувственного: различие, различие потенциалов, различие интенсивностей как основание качественных различий. Именно в различии феномен сверкает, объясняется как знак, а движение происходит как «эффект». Мир различий, в котором качества обретают основание, а чувственное – бытие, как раз и есть объект высшего эмпиризма»<sup>74</sup>. Аристотелевской миметичности поэзии Делёз противопоставляет потенциальную способность языка перестать «быть изобразительным, дабы приблизиться к своим экстремумам или своим пределам»<sup>75</sup>. Философ С. О’Салливан, развивая линии мысли, намеченные Делёзом, определяет эстетическое как «способность искусства совершить разрыв, надлом: искусство разрушает привычные нам способы существования и обеспечивает возможность зарождения чего-то нового»<sup>76</sup>.

Искусство управляется теми же принципами, которые характеризуют бытие как таковое, т. е. упомянутыми принципами различия и становления. Далее мы

<sup>73</sup> Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? P. 2.

<sup>74</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 79.

<sup>75</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: За малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 29.

<sup>76</sup> O’Sullivan S. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice // Deleuze and Contemporary Art. P. 196.

подробнее рассмотрим, каким образом можно интерпретировать их действие в реальности в целом и в реальности эстетического в частности. Поскольку мы отметили критический характер размышлений Делёза об онтологических и эстетических проблемах, уместным будет определить его специфику «от противного», рассмотрев, на что направлена эта критика. Делёзианский вариант имманентизма и эмпиризма в первую очередь противопоставляет метафизической традиции, отказываясь от идеи надприродного и сверхопытного высшего бытия и, соответственно, идеи иерархической структуры реальности, а также от представлений о примате единого над множественным. Делёз избегает иметь дело с традиционными философскими абстракциями, которые ничего не объясняют, а, напротив, сами требуют обоснования и должны быть поставлены под сомнение. Цель философской работы, согласно Делёзу, – обратиться к имманентному и проанализировать конкретные бытийные ситуации (события), условия, из которых рождаются новые понятия. Положения вещей по своей сущности множественны и не представляют собой целостного единства; в делёзианской картине мира действуют конкретные явления, персонажи и ситуации, а не их обобщения, и именно с конкретных явлений (а именно с концептуализации и осмысления их конкретности) начинается любое рассуждение. Ситуация или явление выступают в качестве вопроса философу, а точнее, вопрос, порождённый ситуацией, в свою очередь порождает философа и его линию философствования. Исследование природы этой множественности становится одним из основных делёзианских мотивов – наряду с проблематикой различия. Разработанная им философия различия предстаёт в качестве альтернативы метафизическим системам, основанным на принципе тождества (тождества конкретного предсуществующему абстрактному).

Этой проблематике сопутствует антиплатоническая направленность делёзианской философии, которая реализуется сразу по нескольким линиям. Теория эйдосов вводит в философский оборот такие бинарные оппозиции, как «бытие/явление» и «бытие/становление», таким образом, во-первых, декларируя удвоение реальности, а во-вторых, предполагая, что первая часть этих оппозиций

обладает преимуществом перед второй. И хотя мы находим в диалоге «Менон» рассуждения о том, что эйдосам причастны и вещи, и человеческая душа (поскольку ей доступно их познание через ἀνάμνησις, припоминание), тем не менее, это не отменяет их принципиального различия в онтологическом статусе (причастность к эйдосам не означает причастности к бытию как реальности эйдосов). Процесс эманации («излучения»), соединяющий разные иерархические уровни реальности, подразумевает их разноприродность и действует в одном направлении – сверху вниз. Делёз же стремится к отказу от противоречий, на которых построены упомянутые оппозиции, и объединяет две их составляющие – становление перестаёт рассматриваться как момент небытия, а бытие оказывается составляющей становления. Вместо однонаправленности движения эманации философия имманентизма предлагает разнонаправленность множественных движений, напряжений и сил. Критика трансцендентных, внеопытных эйдосов-оригиналов, копиями которых выступают явления, разворачивается через отказ от удвоения реальности и деления на абстрактное и конкретное. В то же время этот отказ не означает обращение к монистическим моделям: Делёз не находит оснований для какого бы то ни было единства, напротив, единственным общим принципом может быть только различие. Критикуя аристотелевскую концепцию различия, Делёз доказывает, что специфическое различие по Аристотелю всегда оказывается лишь «относительным максимумом»<sup>77</sup>, т.е. носит иллюзорный характер, сводясь на самом деле к вездесущему принципу тождества. Говоря о максимальном различии, Аристотель, согласно рассуждению Делёза, подразумевает противоречие. Противоречащие друг другу противоположности оказываются различными не сами по себе, а относительно объединяющей их материальности и относительно родовых понятий, отличия от которых они фиксируют – маркируя различие объекта и общего понятия, мы, таким образом, относим этот объект к иному роду, утверждая тем самым тождество составляющих этого второго рода между собой. То есть в рассуждениях о различии аристотелианская мысль отталкивается от предполагаемого тождества

---

<sup>77</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 50.



«родового» понятия, а различие является лишь отклонением от тождества, «частным моментом», а не принципом действия, поскольку в аристотелевской логике «невозможно обнаружить *различающее различия*, которое установило бы связь между наиболее общим и самым особенным в соответствующей им непосредственности» (курсив авторский. – А. В.)<sup>78</sup>. Поэтому различие демонстрирует свою несостоятельность как полноценное понятие. Делёз сохраняет в своём философствовании соображение об утверждающей, продуктивной силе различия, однако обнаруживает её воздействие не в области следствий и эффектов, а в непосредственной материальности и в структуре самой каузальности.

Упомянутые «частные моменты» – конкретности различия – играют в философии Делёза значительно более важную смыслообразующую роль, нежели в аристотелианской традиции. Благодаря принципу различия мы можем говорить о процессах индивидуации, т. е. возникновения конкретных единичностей. Рассуждения Делёза об индивидуальном различии отсылают нас к «этости» Дунса Скота, и Делёз радикализирует это понятие. Дунс Скот трактовал «этость» как предикат, благодаря которому общая природа данного вида «утрачивает свою делимость»<sup>79</sup> и становится индивидуальной характеристикой конкретной единичности, придавая ей тем самым самостоятельность (собственную природу). Таким образом, «этость» действует как маркер различия; Делёз подчёркивает эту утверждающую силу различия, творящего индивидуации, однако если у Дунса Скота она касалась лишь преобразований формы (что в теологически ориентированной концепции философа-схоласта было достаточно для того, чтобы дать основание рассматривать индивидуальную сущность как «фундаментальную онтологическую единицу»<sup>80</sup>), то у Делёза различие охватывает не только форму, но и материальность вне форм (а точнее, Делёз старается в целом отказаться от оппозиции материи и формы). Необходимо уточнить, что говоря о делёзианской философии в терминах онтологии, нам следует понимать, что онтологическая

<sup>78</sup> Там же. С. 49.

<sup>79</sup> Смирнов Г. А. Дунс Скот Иоанн // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. С. 702.

<sup>80</sup> Там же.

проблематика у Делёза является развитием именно этой линии мысли, и такие понятия, как «реальность» и «основание» необходимо интерпретировать с учётом этой теоретической рамки философии различия. Так, в процессе индивидуации единичность приобретает самостоятельность, при этом индивидуация не обязательно сопровождается производством конкретной формы – напротив, главным следствием этого процесса является производство сил и интенсивностей (которые в полной мере самостоятельны и сингулярны), а те в свою очередь оказывают прямое воздействие на формирование конкретных форм.

Делёз также критикует онтологические основания различия по Аристотелю: поскольку различия бытийствуют, а тот или иной род может выявлять различия в самом себе и оперировать ими, то, следовательно, Бытие является не родом, а объединяющим первичным началом, то есть подразумевает иерархичность того, что с ним соотносится в качестве атрибутов<sup>81</sup>. Призывая к отказу от исходной предпосылки иерархической структуры, Делёз ищет иной способ рассуждения о различии как самостоятельном принципе и обращается к «Этике» Спинозы. Спиноза отмечает, что «реальное различие» всегда формальное, или сущностное. В самом начале книги он пишет: «Две субстанции, имеющие различные атрибуты, не имеют между собой ничего общего»<sup>82</sup>, поскольку именно атрибут составляет сущность субстанции. Следовательно, одна субстанция не может быть причиной или следствием другой, и мы можем говорить о множественности различных самостоятельных субстанций. Справедливо заметить, что за ними не может стоять никакой объединяющей субстанции, поскольку в этом случае она бы имела с ними нечто общее. Доказывая далее бесконечность и неделимость субстанции, Спиноза заключает, что она состоит из бесконечного множества атрибутов, реально различных и не выводимых один из другого. И если в «Этике» мы следом находим доказательства бытия Бога, то Делёз, разумеется, иначе развивает идею различия, однако опирается на тот же постулат: «реальное различие» не требует никакого иерархического порядка и объединяющей целостности, общего «рода»

---

<sup>81</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 52.

<sup>82</sup> Спиноза Б. Этика / Пер. с лат. Н. А. Иванцова. СПб. : Аста-пресс ltd, 1993. С. 10.

или сущности, и позволяет помыслить абсолютную имманентность (у Спинозы это Природа, Делёз же говорит об имманентности как таковой, не отождествляя её с какими-либо иными понятиями). Максимально сближая субстанцию и модусы, т.е. её выражения, Делёз получает возможность рассуждать о производстве реального как о процессе утверждения различия: происходящее в мире (и в том числе в искусстве) повторяет различие, а не тождество. В дальнейшем будет продемонстрировано, каким образом принцип различия реализуется в связи с проблематикой искусства, а именно в делёзианской теории симуляции. Искусство наглядно являет производящее действие различия, будучи пространством, в котором возникают и сосуществуют копии, чья связь с оригиналом не имеет сущностного значения. Значение же обретает сам процесс их производства, машина симуляции, продуцирующая конкретное и новое, но не единичное или оригинальное.

Однако несмотря на неструктурированность и неиерархичность производящего хаоса имманентности, его динамика тем не менее может быть концептуализирована через уже упомянутое выше понятие интенсивности. Интенсивности, или силы, всегда двойственны, т. е. возникают в результате столкновения двух различных направлений или режимов (притяжения и отталкивания, действия и претерпевания, режимов искусства и вне-искусства и т. д.), а также всегда позитивны<sup>83</sup> и «плотны» (противоположны пустоте). Динамическое, колеблющееся равновесие при соединении двух направлений придаёт силе напряжённость и производительный заряд. Поскольку речь заходит о колебании, в рассуждении об интенсивностях часто используются звуковые метафоры: резонанс, вибрация и т. д.; философ Б. Массуми, один из крупнейших исследователей и переводчиков трудов Делёза, замечает, что резонанс как действие интенсивности на мгновение приостанавливает линейное движение нарративного настоящего из прошлого в будущее, благодаря чему генерируются нелинейные процессы, случаются временные разрывы и задержки. Такого рода

---

<sup>83</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. С. 39.

«временная яма»<sup>84</sup> тем не менее не является полной остановкой – она обладает потенциалом движения, вибрирующим и резонирующим зарядом, однако, что важно, неактуализированным (актуализация может возникнуть впоследствии как эффект силы, найдя, к примеру, отголосок в художественном образе).

Вслед за Б. Массуми мы считаем правомерным отождествление понятий интенсивности и аффекта, поскольку они относятся к одному и тому же представлению о специфическом воздействии силы, акцентируя разные его аспекты. Разговор об аффекте возникает, когда речь идёт о формировании субъективности, т. е. о процессе актуализации интенсивности в качестве коллективного переживания, в то время как понятие интенсивности разрабатывается главным образом в контексте рассуждений о реальной материальности. Однако, повторим, эти различия в употреблении представляются скорее ситуативными, чем существенными.

В развитии теории аффекта Делёз опирается на Спинозу как первого мыслителя, подробно рассматривавшего проблематику аффектов, а также на работы Ж. Симондона, также уделявшего много внимания этому понятию. В делёзианском проекте аффект рассматривается вне психологических коннотаций, и неизменно подчёркивается отличие аффекта от эмоции, которая семантизирована и индивидуализирована (в то время как аффект рождается в доязыковом и дознаковом поле и разделяется той или иной множественностью). Аффект Спинозы можно трактовать как не являющийся прерогативой исключительно человеческого существования – любое тело может воздействовать и испытывать влияние («Под *аффектами* я разумею состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний»<sup>85</sup>), более того, именно реализация этой способности и формирует, конституирует тело. Действие аффектов имеет место в зоне доиндивидуального, телесного, где и происходят изменения и трансформации, а эффектами этого

---

<sup>84</sup> Massumi B. Parables for the Virtual. P. 26.

<sup>85</sup> Спиноза Б. Этика. С. 87.

действия являются конкретные индивидуации – что отсылает нас к теории индивидуации Симондона. Доиндивидуальное Симондона – область вне означивания, оформления и кодирования, т. е. область потенциальности, «переизбытка»<sup>86</sup>, и благодаря этому она имеет отношение как к абстрактной, так и к конкретной реальности. Аффект возникает в этой области, не будучи обусловленным ничем происходящим в мире, и представляет собой определённый «способ быть живым»<sup>87</sup>. Тем самым он создаёт момент неустойчивости, неравновесности, различия, служащий двигателем процесса индивидуации. Аффекты и далее сопровождают этот процесс, группируясь вокруг перцептивных позиций и отношений и усиливая их<sup>88</sup>. Они выступают приметами становления, обеспечивая темпоральную связность процесса. Согласно Симондону, благодаря действию аффекта происходит индивидуация как коллективных, так и индивидуальных субъектов. Именно аффекты указывают на столкновение индивидуализированного и доиндивидуального в субъекте и постоянно напоминают о его колеблющемся, неустойчивом статусе. Опираясь на эти соображения, Делёз связывает понятие аффекта с процессом становления за счёт того, что аффекты оказываются непосредственно соотнесены и с силами, и с субъективностями, и обеспечивают продолжительность изменений.

Таким образом, аффект соответствует таким изменениям имманентности, которые не могут рассматриваться в координатах субъект-объектной схемы, где субъект и объект имеют различный онтологический статус. Отсюда следует, что аффект двойственен, как и интенсивность: он включает в себя и действие, и претерпевание («воздействовать» и «испытывать воздействие»). Мы говорим о нём как о процессе, т. е. его источник и объект его воздействия важны нам как составляющие аффекта, которые он соединяет в рамках одного события, а не как самостоятельные частности. Основание для этого суждения находим у Спинозы: «Природа или сущность аффектов не может быть объяснена через одну только

---

<sup>86</sup> Simondon G. *The Genesis of the Individual // Incorporations* / Crary J., Kwinter S. (eds.). New York : Zone Books, 1992. P. 301.

<sup>87</sup> Simondon G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 2013. P. 259.

<sup>88</sup> *Ibid.* P. 261.

нашу сущность или природу (по опр. 1 и 2, ч. III), но должна определяться могуществом, т. е. (по т. 7, ч. III) природой внешних причин в соотношении с нашей»<sup>89</sup>. Согласно О. Аронсону, речь здесь идёт о том, что «способность к действию и способность подвергаться воздействию – одна и та же способность желания, которую мы уже не в состоянии мыслить как некое единство»<sup>90</sup>. Так, внутри аффекта заключено различие (и оно выступает условием его «производительной силы»), однако это не различие между разными иерархическими ступенями бытия, находящимися в причинно-следственных отношениях и отношениях зависимости. Это реальное различие имманентности, и хотя оно не может быть формализовано (в противном случае оно неизбежно сводилось бы к изначальному тождеству), но может быть показано средствами искусства.

В современной теории медиа и философии искусства очевидно особое внимание к аффекту как центральному понятию, необходимому для понимания того, как функционирует культура сегодня, лишившаяся «больших» нарративов и стилей. 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. Логика аффекта-интенсивности обеспечивает возможность перехода между этими различными уровнями имманентности. Вместе с тем важно отметить, что именно искусство даёт нам материал для рассуждений об аффекте и опыте внечеловеческого и доиндивидуального, и работа с аффектами возможна только через искусство и средствами образности искусства, совмещающей вещную видимость и невидимое (невыразимое) в рамках одного конкретного события.

Аффект, обуславливая как структурную динамику объекта искусства, так и характер его воздействия на воспринимающего, позволяет нам рассматривать эстетику как науку об аффектах, аффектологию. Рассуждая об аффекте в

---

<sup>89</sup> Спиноза Б. Этика. С. 162.

<sup>90</sup> Аронсон О. В. Аффект в координатах нефилософии. С. 35.

искусстве, мы схватываем как темпоральный, так и пространственный аспект произведения искусства, улавливаем его специфику и специфику воспринимающей его субъективности, поскольку в событии восприятия субъект-объектные отношения как бинарная оппозиция перестают существовать, и граница между объектом и субъектом теряет прежнее значение. Иными словами, аффект можно рассматривать как переживание искусства и в то же время как переживание изменившегося субъекта (т. е. как моторную составляющую процесса становления). Следовательно, аффективный образ не ограничивается только изображением (и даже не является им в строгом смысле): это место – «дом» ощущения, – возникающее в зоне виртуального.

Необходимо пояснить специфически делёзианский подход к понятию виртуального. Делёз подробно останавливается на этом понятии в нескольких своих трудах, подчёркивая различные его аспекты. Понятие виртуального необходимо Делёзу для решения проблемы целого: рассуждая о принципе различия, управляющего производством отличающихся друг от друга единичностей, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой определения пространства, или среды, в координатах которой мы могли бы соположить эти единичности и обнаружить возможности взаимодействия между ними. Для того чтобы подобное обобщающее пространство не вступало в противоречие с принципом различия, нужно ясно обозначить его статус – и Делёз определяет его как виртуальное. Виртуальное не внеположно телесной реальности и не является «надстройкой» над конкретной материальностью, т. е. не находится в отношениях прямого соответствия с реальным миром. В отличие от «возможного», которое подобно реальному, однако не обладает бытием, не существует, виртуальное является реальным независимо, исходя из своих собственных оснований, и произведение искусства может быть полем его актуализации: «То, что мы называем виртуальным, это не нечто, что лишено реальности, но то, что включается в процесс актуализации, следуя плану собственной реальности»<sup>91</sup>. Поскольку виртуальное имманентно, оно позволяет мыслить возможное без того

---

<sup>91</sup> Deleuze G. *L'immanence: une vie...* // Deleuze G. *Deux régimes de fous et autres textes*. 1975–1995. P. 363.

допущения, которое вынуждена была принять концепция возможных миров – допущения существования трансцендентальной инстанции; согласно делёзианской теории виртуального, все возможности реальны и материальны<sup>92</sup>. Как отмечает Ф. Зурабишвили, виртуальное не абстрактно: абстракция, пишет он, возникает в тот момент, когда «тела отделяются от того виртуального, которое они подразумевают [implicant], сохраняя лишь бесплотную видимость чистой актуальности (изображения)»<sup>93</sup>. Реальность виртуального и его сопряжённость с конкретной материальностью проясняет структура события в делёзианской трактовке этого понятия: событие, по Делёзу, неотъемлемо обладает как актуальным материальным, так и виртуальным бестелесным режимами одновременно. Оно включает в себя телесные и бестелесные трансформации, и если актуализация события в телесном режиме являет нам последовательность состояний тел (какими они были до события и какими стали после), то бестелесное виртуальное изменение – это тот самый момент проявления различия, момент дизъюнкции, который недоступен представлению, но его можно уловить лишь средствами языка или искусства.

Как заключает в своей статье об эстетике Делёза С. Шавиро<sup>94</sup>, Делёз определяет виртуальное как принцип возникновения или созидания актуального, и такое виртуальное не предопределяет формы актуальности, порождаемые им. При этом важно отметить, что, согласно Ж.-Л. Нанси, виртуальный универсум – «мир без истории, но с ритмом, без происхождения, но с силой»<sup>95</sup>. Это постоянный и бесконечный процесс создания, не управляемый предзаданными условиями или принципом сходства с неким образцом. Однако виртуальное и актуальное непосредственно связаны: одно не существует без другого. Динамическая соотнесённость виртуального и актуального, возможная благодаря механизмам становления, через которые актуализуется виртуальное, обретает видимость в материальном образе. Образ сочетает изображение и неизобразимое

<sup>92</sup> DeLanda M. Deleuze: History and Science. New York : Atropos, 2010. P. 128.

<sup>93</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. P. 89.

<sup>94</sup> Shaviro S. The «Wrenching Duality» of Aesthetics: Kant, Deleuze, and the «Theory of the Sensible». URL: <http://www.shaviro.com/Other texts/SPEP.pdf> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>95</sup> Нанси Ж.-Л. Складка мысли Делёза. С. 153.



так же непосредственно, как соотносятся между собой конкретная материальность и виртуальность смысла. Можно допустить, что искусство предъявляет тот принцип, который имманентистская философия апроприрует и распространяет на реальность в целом.

## **§1.2. Специфика искусства как инструмента философии в философии Ж. Делёза**

Анализируя делёзовские тексты (посвящённые как искусству, так и иным темам), можно заключить, что вопрос о сущности искусства и его отличии от не-искусства не слишком интересует Делёза (как и других философов-имманентистов). Он не проблематизирует ни понятие искусства, употребляя его как нечто само собой разумеющееся, ни границу между искусством и реальным миром. Подобная бинарная схема не встраивается в делёзовскую философию, поскольку это различие не является принципиальным: разделение искусства и не-искусства контекстуально и ситуативно, и продуктивнее было бы интерпретировать его как различие двух режимов существования того или иного явления. Переключение между этими режимами осуществляется за счёт события ощущения, что будет подробно показано ниже. Это событие меняет пространство, в котором происходит, а также трансформирует участвующие в нём объекты. Именно с ощущением (как процессом и его результатом совокупно) связана специфика искусства.

Такая интерпретация основывается на отказе от представлений об изобразительности как основе искусства и на критике традиционной концепции мимесиса. Делёз предлагает оттолкнуться в своих размышлениях 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. Разрабатываемое им понятие образа всегда содержало в себе критику мышления,

основанного на представлении, к примеру, в работах «Ницше и философия» и «Марсель Пруст и знаки». Это позволяет нам, следуя за Делёзом, представить искусство как способ приближения к реальности, как инструмент её производства и осмысления. Для этого мы подробнее рассмотрим делёзовское понимание реальности и предложенную им альтернативу мимесиса и семиозиса как механизмов функционирования искусства.

Согласно аристотелевской теории мимесиса, подражание является основой искусства и эстетического удовольствия; последнее появляется как результат соотнесения объекта с прообразом, который представляет собой не единичную конкретную реальность, а обобщённый первообраз. Искусство, таким образом, повествует «не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости»<sup>96</sup>. В другом месте Аристотель пишет об этом так: «Искусство появляется всякий раз, когда из многих опытных впечатлений произошло одно общее умозаключение о подобных [вещах]»<sup>97</sup>. Таким образом, из аристотелевского понимания мимесиса следует, что искусство подражает не конкретной реальности, а высшему бытию, обладающему более полной действительностью, и воздействует на зрителя через механизмы обобщения и опознавания. Сходство кроется в соответствии художественного образа и прообраза возможного объекта. Справедливо, однако, замечание П. Рикёра о том, что аристотелевский мимесис не следует толковать как создание копии: исходя из тезиса «Само подражание действию есть интрига», Рикёр утверждает, что подражание в этом случае является в первую очередь производством действия, процессом организации фактов – таким образом, возникает возможность «зазора», несовпадения. Это отличает аристотелевскую концепцию мимесиса от платоновской: «Платон придает метафизический смысл *mimesis* в связи с понятием причастности, в силу которой вещи подражают идеям, а произведения искусства – вещам. ... платоновский *mimesis* удаляет произведение искусства на

---

<sup>96</sup> Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. С. 1078.

<sup>97</sup> Аристотель. Метафизика. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 29–30.

две ступени от идеальной модели, являющейся его предельным основанием»<sup>98</sup>. Делёз же, размышляя о конкретной материальности искусства, подвергает критике идею о том, что произведение основано на принципе сходства, и, как и Аристотель, обращает внимание на внутренний динамизм и длительность искусства. Он утверждает, что чувство сходства порождается не соответствием копии оригиналу (установить подобные отношения между копией и оригиналом невозможно), а внехудожественной материальной основой искусства (не менее реальной, чем какой-либо другой внехудожественный объект). Сходство создано «собственными средствами» произведения искусства: это может быть «улыбка краски, жест терракоты, порыв металла, скрюченность романского камня и устремленность ввысь камня готического. Причем материал (грунтовка на холсте, щетина в кисти или кисточке, краска в тюбике) в каждом случае настолько различен, что трудно сказать, где же он все-таки кончается и начинается ощущение; подготовка холста и волосяной след кисти, очевидно, входят в состав ощущения, а многие другие вещи остаются за его рамками»<sup>99</sup>. Пока материал длится, ощущение актуализуется полностью, и вся материя становится выразительной и активной (а не нейтральной по отношению к своему «содержанию», смыслу). Как мы видим, сходство Делёз также рассматривает как важную составляющую эстетического переживания, однако основу и импульс сходства обнаруживает не в абстрактном прообразе, а в конкретной материальности искусства, выходящей за рамки собственно художественного средства.

Второй существенный момент критики мимесиса, следующий из рассуждений о материальной составляющей искусства, – отказ Делёза от удвоения реальности (т. е. от представлений о некоей реальности искусства, накладывающейся на «подлинную реальность»); причём это справедливо также и в отношении делёзовских взглядов на философию. В этом он близок Ф. Ларюэлю и его «нефилософии», критикующей философское теоретизирование как создание

---

<sup>98</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб. : Университетская книга, 1998. С. 46.

<sup>99</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : «Алетейя», 1998. С. 211.

абстрактной схемы, дублирующей жизнь. Вместо этого Ларюэль предлагает иной путь мысли – он «пытается найти в мире (науке, искусстве, политике) материальные условия философии»<sup>100</sup>, найти данность, которая самостоятельна и имманентна сама себе, ей «нет нужды делаться объектом знания»<sup>101</sup>, однако именно она определяет философское и, шире, научное знание. Ларюэлю пришлось переизобрести понятийный аппарат своей нефилософии, чтобы вместо описания этой данности попытаться мыслить, отталкиваясь от неё (а не от удвоенной реальности философских построений). Подобным образом Делёз обращается к материальности произведения искусства, имеющей одновременно и внехудожественную, и художественную природу, чтобы размышлять о способности искусства преодолевать собственные пределы как относительно реальности, так и относительно зрителя. Искусство постоянно переопределяется, и это определение границ и преодоление их зависят от события ощущения, происходящего в том или ином месте, которое мы можем в этом случае считать местом искусства. Однако это место продолжает принадлежать той же самой реальности, что и иные пространства событий – реальности, не расслаивающейся на иерархию уровней и не рассматриваемой с точки зрения подлинности или «искусственности»-вторичности. Вместо того чтобы искать ответ на «вопрос о соответствии одного мира (мира истин) и другого (мира эмпирических данностей)», Делёз ставит под сомнение саму установку о том, что они должны соответствовать друг другу, и раскрывает их взаимосвязь совершенно иначе: он вводит «свою логику события, невозможности соответствия. Но последняя требует не столько теоретических умозаключений, сколько эксперимента с той сферой опыта (чувственного и понятийного), который сопротивляется сведению его множественности и гетерогенности к Единому, сущности или истине»<sup>102</sup>.

Процессы созидания, имеющие место в пространстве искусства, могут интерпретироваться как подражательное создание копий (реальности или

---

<sup>100</sup> Аронсон О. В. Аффект в координатах нефилософии. С. 33–34.

<sup>101</sup> Ларюэль Ф. Словарь нефилософии // Синий диван. № 18. 2013. С. 11.

<sup>102</sup> Аронсон О. В. Парадигма сложности в перспективе философской стратегии Жюль Делёза. Материалы «круглого стола» (реплика на «круглом столе») // Философия науки и техники. 2016. Т. 21. № 2. С. 176.

идеальных образцов). Делёз, однако, вместо понятия копирования обращается к симуляции, предлагая собственную трактовку этого понятия, отличную от исторических традиций его употребления, и подвергая критике и «переворачивая» платоническую схему подражания и повторения. Согласно делёзианскому изложению взглядов Платона на проблему копий, существуют различные виды подражания-копирования; подражание как подделка под реальный оригинал в платонической традиции решительно осуждается (из-за субъективности и неточности копии, которая никогда в точности не походит на свой образец, а лишь искажает его), однако подражание как точное воспроизводство реальности получает одобрение (об этом читаем в X книге «Государства»). Один из персонажей диалога «Софист» Чужеземец заявляет: художники-подражатели в своих произведениях воплощают, «оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными»<sup>103</sup>. Соответственно, творимые ими подобию Чужеземец называет призраками. Здесь принципиален критерий истинности, соответствия подобию подлинному образцу, оригиналу – важно различать правдоподобные и обманчивые подобию. В этих рассуждениях Платона Делёз акцентирует и считает принципиальным для Платона не столько различие образца и его копии, сколько различие между ложной копией и той копией, которая по своему «происхождению» связана с оригиналом, сходна с ним и родственна ему. Это родство, по Делёзу, Платон обосновывает с помощью причастности к обосновываемому мифу, к знанию души об истинных идеях. Так, Делёз говорит о том, что «Платон разделяет всю область образов-идолов на две части: с одной стороны, есть копии-иконы, с другой – симулякры-фантазмы»<sup>104</sup>. На основании своего сходства с оригиналом копии являются «хорошими образами» и имеют обоснование в сущности («высшее тождество в Идее») – симулякр же оказывается отличным от копии по своей природе и лишённым онтологического обоснования. Делёз в тексте «Платон и симулякр» пишет об этом платоновском разделении как

---

<sup>103</sup> Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М. : «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2016. С. 198.

<sup>104</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 332.

о «плохом» и «хорошем» подражании: хорошее подражание хорошо тем, что сохраняет связь с оригиналом благодаря точному внутреннему уподоблению – оно обосновывает и оправдывает существование копии. «Плохое» подражание – это симуляция, копирование копии; симулякр лишён обосновывающей связи с оригиналом и лишь внешне притворяется его точной копией, в то время как на самом деле свободен в искажении, различии и трансформации. Такое разделение на «хорошее» и «плохое» подражание возможно, разумеется, только при условии наличия идеального образца, который копируется и изображается. Делёз, отказываясь от онтологической иерархии идей и образцов, таким образом, лишает критерия это разделение – теперь невозможно отличить «хорошую» копию, так как «внутреннее» подобие или различие не является принципиально отличным от «внешнего».

Продолжая это рассуждение, он разрабатывает собственную теорию, основываясь на идее различия: созданием симулякра управляет не закон тождества и сходства, а закон иного. По Делёзу, симулякр не является «деградировавшей копией» – «в нём таится позитивная сила» постоянного становления, утверждения различия, «радостной»<sup>105</sup> без-основности, внеиерархичного пространства кочующих смыслов. Именно поэтому вместо определения искусства через подражание Делёз определяет его через повторение: «Искусство не подражает именно потому, что повторяет, повторяет все повторения исходя из внутренней силы (подражание – копия, а искусство – симулякр, оно превращает копии в симулякры). Даже наиболее механическое, повседневное, привычное, стереотипное повторение находит себе место в производстве искусства, так как всегда смещено по отношению к другим повторениям, если уметь извлечь из них различие»<sup>106</sup>. Так, повторение, самостоятельное производство и воспроизводство, основанное на принципе различия, противопоставляется репрезентации, ориентированной на соответствие, тождество образцу. Как можно видеть, понятию «повторение» Делёз даёт

---

<sup>105</sup> Там же. С. 341.

<sup>106</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 351.

собственное объяснение и обоснование; в его философской теории повторение есть утверждение различающейся множественности. Симуляция оказывается орудием принципа различия: симулякр, являясь «ложным претендентом» на тождество, подрывает иерархию образцов и копий, утверждая свободную игру различий. Он также актуализирует принцип вечного возвращения в делёзовском его понимании, производя и «возвращая» отличное, скрытое в сходном. Разрушая схему тождества, симуляция не отказывается от сходства, а превышает и преодолевает его. Как об этом пишет Б. Массуми, «вместо того чтобы избрать какие-либо определённые качества, [симуляция] выбирает их все, приумножая возможности: быть не человеком, а человеком-плюс. Этот вид симуляции называется "искусство" <...>, детерриторизованная территория, которая даёт возможность двигаться во всех направлениях»<sup>107</sup>. Искусство благодаря повторению функционирует как бытие-плюс, сверхбытие, связывая тем самым материальность актуального мира и виртуальность смысла<sup>108</sup>.

Итак, если Делёз и допускает возможность говорить о подражании в искусстве, то это больше, чем собственно подражание как повтор и сходство; это умножение возможного и преодоление пределов, приводимое в действие внехудожественным ресурсом материального. Связь искусства с имманентностью непосредственна, и можно сказать, что оно онтологически неспецифично, являя собой виртуальный режим имманентности. Искусство не рассматривается Делёзом как «уже заданное эстетическое единство культуры»<sup>109</sup> и не обладает «никакими особыми духовными преимуществами по отношению к другим типам образов»<sup>110</sup>. Подобный подход к определению искусства, безусловно, имеет свою собственную традицию и соответствующий контекст – сущностная

<sup>107</sup> Massumi B. *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari* // Copyright. 1987. № 1. P. 95.

<sup>108</sup> Возможна также более радикальная трактовка делёзианского подхода к проблеме мимесиса (своего рода «подлог» миметического подобия), предложенная Сованьярг А. в статье «Экология образов и машины искусства». Автор, развивая линию мысли Делёза, выдвигает гипотезу, что традиционный мимесис можно также понимать как становление: «При попытке произвести вторичную реальность (ре-продукцию), миметически подражая модели, в действительности происходит индивидуация через этовость (haecceité), которая вовлекает стороны процесса в отношение, характеризующееся через становление; и это отношение их перестраивает. Вот что освобождает искусство от любых теорий аналогии и сходства, воспроизводства или структурной гомологии». (Сованьярг А. *Экология образов и машины искусства* // Философский журнал. Т. 9. № 4. 2016. С. 48–62).

<sup>109</sup> Там же. С. 49.

<sup>110</sup> Там же.

специфичность и границы искусства осознаются как теоретическая проблема (хотя и формулируется менее радикально) в эпоху импрессионизма, сопряжённую с упадком академической системы, а в дальнейшем эта проблема разрабатывается в критическом ключе такими философами, как, например, А. Данто<sup>111</sup>.

Исходя из вышеизложенного, искусство не сводится к функциям «надстройки» в любом значении этого слова; его роль – не коммуникативная, не миметическая и не информационная, и поэтому Делёз размышляет о таком искусстве, которое преодолевает фигуративность. Можно согласиться с Ж. Рансьером в том, что фигуративная данность в произведении искусства сопоставима с доксой, мнением и клише, разграничивающими воспринимаемый мир согласно точке зрения картезианского человека, стоящего в центре этого мира. По Делёзу, докса не может являться ориентиром ни для философа, ни для воспринимающего искусство зрителя; однако и ценность идеи, которую Платон противопоставляет доксе, Делёз также подвергает критике. Задачей искусства становится разрушение этих конструктов, а обратной стороной этого разрушения является движение к саморазрушению (распаду изобразительного в искусстве) и к преодолению пределов искусства. Отсюда рождается напряжение внутри произведения – борьба присутствия и отсутствия, производства и ускользания<sup>112</sup>. Так, онтологическое своеобразие и функция искусства заключаются не в его способности выражать мнение или являться знаком (в том понимании термина, которое принято в классической семиотике: режимы означивания, о которых рассуждает Делёз, не могут быть описаны как языковые системы и коды, что по праву считается важным вкладом, внесённым Делёзом в постструктуралистскую теорию)<sup>113</sup>. Искусство не обязательно должно быть доступным для прочтения и понимания («readable or understandable»)<sup>114</sup>. Делёзовская трактовка искусства подразумевает критику как мимесиса, так и семиозиса. Процесс интерпретации

---

<sup>111</sup> Danto A. The Philosophical Disenfranchisement of Art // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1987. № 46 (2). P. 307–309.

<sup>112</sup> Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? P. 7.

<sup>113</sup> Bogue R. Deleuze on Music, Painting, and the Arts. New York, London: Routledge, 2003. P. 81–82.

<sup>114</sup> O'Sullivan S. The Production of the New and the Care of the Self // Deleuze, Guattari and the Production of the New. P. 99.



знака подразумевает, во-первых, наличие субъект-объектной схемы, а точнее, троичной схемы «объект/знак/субъект». Хотя Ф. де Соссюр и указывает, что вещь не является компонентом языкового знака, он, тем не менее, рассуждает о понятии как объекте знака (внеположном ему) – «конкретное обозначение» этого понятия и называется смыслом знака. Также Соссюр замечает, что знак является психической сущностью<sup>115</sup>, следовательно, неизбежно нуждается в воспринимающем субъекте и речевом контексте, складывающемся в обществе.

Во-вторых, для семиозиса важно чёткое разделение уровней реальности (объектный мир, к которому отсылает знак, необходимо и априорно отделен от мира смыслов-значений; без такого разделения было бы невозможно выделить семантические и прагматические правила семиозиса). Делёз же, отказываясь от традиционной субъект-объектной схемы восприятия и от идеи иерархической онтологической структуры реальности, предлагает размышлять об искусстве не как об изображении или знаке, а как о пространственной составляющей ощущения (подробнее о специфике делёзовского понимания знака и о механике ощущения будет сказано ниже). Искусство не изображает и не воплощает смысл, а показывает, как этот смысл рождается, являясь местом его рождения. Благодаря этому оно не внеположно реальности, а являет собой один из режимов её функционирования. Так, пространство искусства неспецифично, но специфично искусство как место появления смысла.

Пространство искусства само по себе не обладает какими-либо характеристиками или особенностями, которые свидетельствовали бы о принципиально иных, отличных онтологических основаниях. Обнаруживая действующие импульсы искусства в том же поле имманентности, что и истоки философии и науки, Делёз не проводит решительного различия между художественной материальностью и материальными объектами исследования философии и науки. В текстах Делёза мы находим сопоставления актов или элементов искусства с процессами и явлениями, происходящими в живой или

---

<sup>115</sup> Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с фр. А. Сухотина. Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 1999. С. 69.

неживой природе. В этом отношении показательно понятие ритурнели, которое Делёз и Гваттари вводят в «Тысяче плато». Они пишут о ритурнели как о трехаспектном знаковом процессе – её мелодическая формула начинается с того, как в хаосе появляется зыбкая точка, которая «выходит из самой себя», преодолевая собственные пределы, расшатываясь и теряя своё определённое место в пространстве. Вокруг неё начинается «спокойное и устойчивое “хождение”»<sup>116</sup>, размечающее пространственную конструкцию, образуемую следами этого хождения. Это пространство-дом, сформированное вариациями ритурнели, вырывается из хаоса и обретает способность к самостоятельному существованию. Ритурнель используется Делёзом для описания универсального механизма созидания, для разъяснения его ритмической организации; сфера действия этого механизма отнюдь не ограничена областью музыкального искусства: в связи с ритурнелью Делёз пишет не только о музыке Вагнера и Листа, но и о поведении воробьёв-крапивников, о пейзаже и о работе радио. Зурабишвили отмечает, что ритурнель, или рефрен, является выражением определённого времени, «правдой момента»: она возвращает нам не происходившее в тот момент, а то, что соотносится с ним, что было выражено в этом моменте<sup>117</sup>.

Вариации ритурнели извлекают из хаоса ритм, делят его на разнородные пространства, учреждают различия внутри аморфного целого. Размечая территорию таким образом, чтобы в ней могло возникнуть ощущение и её «захватить», искусство имеет дело и с актуальным и с виртуальным, являясь одним из способов их взаимосвязи. Художественные, или выразительные, силы создают территорию, в которой возникнет эстетическое. Размеченная территория – эффект искусства, однако между ними есть и обратная связь – искусство нельзя представить безместным, оно возникает лишь как территория события и без этого события не существует в качестве искусства.

---

<sup>116</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 518.

<sup>117</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. P. 116.

Итак, искусство – это режим функционирования пространства, дающий место изменению и ощущению (как несводимым явлениям). При этом искусство автономно, но его автономия заключается не в самостоятельной целостности, подобной живому организму, а в его способности напрямую участвовать в возникновении события ощущения, не нуждаясь для этого в дополнительном внешнем импульсе. Образ в искусстве обретает существование и смысл лишь вслед за влияющей на него силой, то есть благодаря тому, что является действием этой силы (которая выступает в отношении него иной, но не внешней) и её выражением.

Следует подробнее остановиться на понятии выражения, которое радикальным образом отличается от понятия изображения. Их отличия заключаются в том, что если изображение предполагает, во-первых, разворачивание в режиме видимого, а во-вторых, «считывание приуроченных ко времени и месту кодов», т. е. следование какому-то либо устоявшемуся инварианту, и коммуникативность<sup>118</sup>, то выражение «охватывает внеарративные элементы изображения»<sup>119</sup> и сопричастно одновременно как режиму виртуального, так и режиму актуального. Как указывает Б. Массуми, говоря о делёзианском понятии выражения, мы имеем в виду действие внеязыковых выразительных сил; это действие формирует выражающую субъективность, поэтому выражение не является в строгом смысле слова свободным выбором субъекта<sup>120</sup>. Поскольку мы оперируем понятиями действия и процесса, следовательно, встаёт вопрос о том, как мы можем, принимая в расчёт процессуальность выражения и его соположенность силам виртуального, осмыслить форму, т. е. стабильную оформленность выраженного в событии. Массуми, продолжая размышления Делёза, отвечает на этот вопрос так: существует не одна-единственная, а множество форм, поскольку смыслы-содержания выражения и само выражение имеют различные формы. В общую конструкцию ощущения их соединяет процесс становления, процесс превращения

<sup>118</sup> Петровская Е. В. Выразительное и изобразительное // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. С. 468.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Massumi B. Introduction. Like a Thought. P. xvii.

одной формы в другую: «между содержанием и выражением – имманентность их обоюдной детерриторизации»<sup>121</sup>, раз-означивания.

Процесс выражения обеспечивает соположенность материи и события, позволяя нам говорить о связи имманентных сил и образа-ощущения. Это механизм, обеспечивающий переход между материальным и бестелесным. Заметим, что выражение здесь оказывается одной из двух валентностей, соответствующих действию квазипричинной связи: квазипричина (порождающее условие, «нереальная, призрачная каузальность») обладает производящей силой, связывая между собой смыслы на поверхности материала и принимая самое деятельное участие в их актуализации, однако при этом не является непременным условием этой актуализации. Квазипричинная связь двунаправленна: благодаря своему зыбкому и мерцающему статусу она содействует актуализации, предоставляя возможность взаимодействия между отдельными смыслами, и выражает этот ещё не свершившийся процесс, размечая пространство для его результата. В момент, когда происходит событие возникновения смысла в ощущении, эти валентности оказываются проявленными: связь-напряжение между смыслами, давшая возможность актуализации, и продуктивный «взрыв» выражения этого процесса. Так, ощущение с одной стороны относится к порядку материального (оно является выразительным пространством материала и захватывает конкретные вещественные условия и составляющие акта искусства), а с другой стороны, к порядку смысловому (пространство ощущения включает в себя и само ощущение как событие, и то, что сделало его возможным, и возникшую в этом чувственном акте воспринимающую субъективность). Следовательно, процесс выражения в ощущении локализован в пространстве «между», в пространстве отношения, и актуализируется в становлении, всегда нестабильном, динамичном и незавершимом.

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. Так в

---

<sup>121</sup> Ibid. P. xviii.

искусстве реализуется принцип различия: действие объекта-образа заключается в его нетождественности самому себе, в способности отсылать к чему-то отличному от самого себя и давать выражение иному, а именно силе, которая действует через него и в нём себя проявляет. Отношение между образом и его иным продуктивно и утвердительно, ведь оно становится основой события рождения смысла. Мы можем, следовательно, констатировать, что образ в искусстве – это знак силы, имманентной реальности. Тесная – вплоть до неразличимости – связь онтологической и эстетической проблематики в текстах Делёза логично следует из задачи, стоящей перед философом: исследовать доиндивидуальный континуум процессов индивидуации, найти тот «виртуальный остаток»<sup>122</sup> (различие), который не сводим к своей актуализации. И этот остаток может быть обнаружен в образе.

Так, искусство формируется утверждающей и производящей силой, и в то же время само обладает ею. «Выход из себя» и преодоление собственных границ свойственны искусству как функциональные особенности – благодаря тому, что оно нестабильно и не тождественно себе, возникая вместе с событием ощущения (и потому обладая процессуальной природой) и будучи напрямую связанным с имманентностью. Эта связь объясняется тем, что искусство имеет дело с живой материей мира как в её хаотическом состоянии, так и в оформленном, и не создаёт никакой дополнительной реальности. Измерение реальности, в котором действует искусство, Делёз и Гваттари называют планом композиции, который представляет собой образ мира, этому миру соприродный. Они также упоминают другие планы: план имманенции (сфера действия философии) и план референции (сфера действия науки); их множественность объясняется принципиальной гетерогенностью плана, его изменчивостью и дробностью. Между планами возможно переключение, взаимопроникновение и замещение, поскольку они выступают как различные способы распознавания движений сил и материи жизни, в то время как собственно силы и материя остаются общими для всех планов. В плане может быть множество измерений, однако принципиально

---

<sup>122</sup> Подробнее см.: DeLanda M. *Intensive Science & Virtual Philosophy*.

невозможно никакое объединяющее вспомогательное измерение, которое лежало бы в основе и с которым соотносились бы все остальные измерения и элементы. План можно охарактеризовать как пространственную среду, способную показывать движения и «вибрации» понятий (в плане имманенции), аффектов и перцептов (в плане композиции) или функций (в плане референции). Будучи образом мира, план не изображает мир как конкретное содержание, а показывает динамику действующих сил. План позволяет родиться смыслу, становясь местом определённой работы с хаосом информации – хаос не структурируется и не означивается, но «разрезается» (*secoire*) и разделяется с помощью различий. Так, план можно полагать условием появления смысла. Для оценки происходящего в плане имманенции, как и возникающих смыслов, неприменимы понятия подлинности или правдивости – вместо этого можно говорить об интересном, важном, примечательном<sup>123</sup>, т. е. о понятиях, не предполагающих иерархичной структуры мира.

Говоря о плане имманенции, Делёз и Гваттари определяют его как «горизонт событий», причём подобный горизонт оказывается подвижно разворачивающимся независимо от наблюдателя и точки наблюдения – здесь уже «не остается места ни для субъекта, ни для объекта, которые могут быть только понятиями»<sup>124</sup>. Происходящее в плане захватывает не только конкретные единичности, но и окружающую их среду и атмосферу, которые становятся неразделимыми в композитном, динамическом образе. Эта объединяющая сила есть действие аффекта: аффект «выкорчёвывает нас» из сферы обыкновенных эмоций, а перцепт – из привычных ожиданий и восприятий, тем самым приобщая к плану имманенции, где всё сообщается со всем, невзирая на диктат форм, видов и органов<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. P. 59.

<sup>124</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 51. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 2005. P. 40. Термин «концепт» заменён термином «понятие», поскольку Делёз очевидно использует слово «concept» в расширительном значении, в то время как отечественная традиция употребления слова «концепт» в философских текстах подразумевает более узкий спектр значений: под концептом традиционно подразумевается понятие, формирующееся речью, следовательно, субъективное (см. Неретина С. С. Концепт // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 2. С. 306–307). Подобная трактовка концепта представляется нам чужеродной для делёзианской философии имманентизма.

<sup>125</sup> Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. P. 64.

Словно монета с двумя сторонами, план одновременно принадлежит как к сфере мысли, так и к природной, жизненной сфере (*nous* и *physis*), и с одной стороны открывает мысли доступ к материи бытия, а с другой – представляет собой пространство для «немыслимой» составляющей мысли, то есть динамического различия, которое всегда наличествует в силу нетождественности объекта и его образа в понятии. Таким образом, план нельзя отождествлять с каким-либо одним или несколькими режимами восприятия – напротив, восприятие и воспринимающий субъект конституируются в самом плане. В то же время план и не предшествует происходящему в нём и возникающим в нём восприятиям, а конструируется и реорганизуется в опыте, поэтому уже не может идти речь об априорных формах чувственности, об опыте как таковом, в применении к любому времени и месту (также как мы не можем более оперировать понятием единого и неизменного пространства-времени)<sup>126</sup>.

Жизненные основания плана композиции и его элементов – перцептов и аффектов, таким образом, обнаруживаются не в эстетическом в узком его понимании, а в до- и внеэстетическом, внехудожественном, как и основания понятий принадлежат не философии, а хаотическому пред- или внефилософскому. План имманенции объемлет не только строго философское поле, но и внефилософские его предпосылки. Морфология слова «предпосылки», однако, здесь может быть обманчива – когда мы говорим о предпосылках или основаниях, речь идёт о довольно причудливой генеалогии, не основанной на прямых линиях происхождения и развития. Внефилософское не предшествует философии и не внеположно ей – оно также причастно 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»<sup>127</sup>. Дополнительные способы понимания и предлагают искусство и наука, дающие доступ к иному плану (и иному режиму функционирования

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 56. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* P. 43.

реальности). Возможно обращаться к искусству как к «месту» философии, и в этом случае мы не находим различий между онтологическим статусом искусства и не-искусства, поскольку и то и другое связано с напряжениями и силами и участвует в производстве смыслов. «Кванты» эстетического (перцепты и аффекты) обладают постоянным «выходом» в поле внехудожественной реальности – их собственное «основание» заложено в них по линии траектории смысла, траектории события. Далее мы предложим в качестве «единицы эстетического» понятие ощущения, обобщающее специфику перцептивно-аффективных конструкций; в смысловом центре понятия находится именно эта способность перехода, создания пределов и их преодоления.

Делёз раскрывает понятие ощущения в нескольких своих трудах, наиболее подробно останавливаясь на нём в работе «Логика ощущения», посвящённой исследованию живописи Фрэнсиса Бэкона. Не случайно словосочетание «логика ощущения» вторит названию другой книги Делёза – «Логика смысла»; можно с уверенностью сказать, что ощущение и смысл являются важнейшими понятиями делёзианской философии, через которые разрабатываются интересующие Делёза проблемы эстетики, онтологии и эпистемологии. Как будет разъяснено далее, именно ощущение выступает одним из «мест», где рождается смысл.

Расширяя тривиальное понимание ощущения как акта чувственного восприятия, Делёз излагает сложную и радикальную трактовку этого понятия. Упомянув о восприятии, необходимо сделать оговорку: мы полагаем правомерным в рамках данной в этой работе интерпретации текстов Делёза сближать понятия «ощущение» и «восприятие». Процесс восприятия можно считать составляющей ощущения, поскольку последнее включает в себя и процессуальный аспект, и пространственное измерение («место» ощущения). Двумя аспектами ощущения в таком случае будут восприятие и перцепт; кажущаяся тавтологичность подобной схемы будет пояснена ниже.

Принципиально важным является онтологический статус ощущения – Делёз характеризует его как «ощутимую форму»<sup>128</sup>, обладающую самостоятельностью и

<sup>128</sup> Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб. : Machina, 2011. С. 49.



не нуждающуюся во внешнеположных основаниях для того, чтобы существовать. В своей самостоятельности ощущения оказываются в известной степени независимыми от воспринимающего и от воспринимаемых объектов-референтов: эффект сходства или родства между ощущением и «его» объектом Делёз полагает производным от материальности самого ощущения (красок, линий, цветов и пр., которые входят в состав ощущения – если мы ведём речь об искусстве). Материальность – вторая важная характеристика ощущения; оно физически воздействует на воспринимающего, заставляя его изменяться. Ощущение также чётко локализовано в конкретной материальной основе: оно имеет пространственное измерение, располагаясь в плане композиции и включая в себя также элементы материи. Таким образом, ощущение обладает и материальным и нематериальным измерением (в первую очередь временным и психологическим аспектами), которые не функционируют отдельно, а соединяются в сложном взаимодействии в процессе восприятия.

Ощущение представляет собой смесь материального и нематериального, а также воспринимающего и воспринимаемого. Вовлекая их в единое движение, оно оказывается двунаправленным и может соединять в себе все сложные отношения между точками, включёнными в процесс восприятия. И если активность воспринимающей инстанции вполне очевидна, то активность воспринимаемого объекта, влияющая на субъект, представляет для Делёза большой интерес. Он радикализует этот взгляд на проблему субъект-объектных отношений, подчёркивая пассивность субъекта («душа (или, скорее, сила), как писал Лейбниц, ничего не делает и вообще не действует, а всего лишь присутствует и сохраняет»<sup>129</sup>). Делёз называет это «пассивным творчеством», при котором субъект захвачен ощущением и включён в него, находясь с ним в одном плане. Это уже не субъект «Я», а субъект «Я ощущаю».

Говоря об эмпирическом опыте, Делёз подвергает критике кантовскую теорию эмпирического синтеза, осуществляющегося субъектом («Я мыслю», единство апперцепции), а точнее, его способностью суждения в соответствии с

---

<sup>129</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 271–272.

условиями возможного опыта и трансцендентальными идеями. Кант в своём анализе условий опыта относит имманентность к субъекту синтеза и выходит за границы чувственного созерцания субъекта «в сторону понятий», однако Делёз (вслед за Бергсоном) предлагает другой путь к основаниям опытного восприятия реальности: выход к условиям не возможного, а реального опыта. Если кантианский объект восприятия оказывается пассивным, то бергсоновские восприятия «сами объединяются в понятие; именно понятие, выкраиваемое по самим вещам, только и соответствует им». Путь Бергсона к условиям реального опыта осуществляется с помощью интуиции: двигаясь к чистому восприятию, мы должны вернуться за тот поворот, где начинается собственно человеческий опыт – т. е. выйти за пределы нашего опыта: Делёз называет это «чрезвычайным расширением», вынуждающим «мыслить чистое восприятие как тождественное всей материи в целом». Проследовав за этот поворот, мы приходим к реальному, к той точке, которую обнаруживаем на пересечениях линий опыта и воспоминания – к реальному, которое обнаруживает само себя (то есть, согласно Делёзу, к виртуальному).

Этот переход от события восприятия к реальности, в которой это событие происходит, может быть объяснён через рассмотрение перцепции как двойственного явления: для Делёза она имеет две вариации – перцепцию субъективную и объективную. Объективный образ представляет собой самовосприятие, самосхватывание вещи, которое Делёз характеризует как «тотальное». Реальность пронизана этими восприятиями-схватываниями, имеющими место в каждом взаимодействии между вещами. Субъективная перцепция – это образ вещи, ухваченный с помощью живого образа и предполагающий вычитание чего-то (в восприятии вещи мы вычитаем какие-то её составляющие, которые нас не интересуют). Живой образ встречает внешние воздействия «лишь одной гранью или определенными частями»<sup>130</sup>, преломляя их и превращая в восприятия – реагируя на них уже другой своей гранью. Эта преграда, «непрозрачность» оказывает влияние на поле взаимодействия и

---

<sup>130</sup> Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2004. С. 114.

варьирования образов вещей<sup>131</sup>. Итак, восприятие является и схватыванием, и самосхватыванием, и оказывается чрезвычайно важным процессом, обеспечивающим связность различных элементов и уровней мира. Таким образом, оно пригодно для полноценного описания события опыта – ведь восприятие (и, как следствие, ощущение) включает в себя все составляющие события, его процессуальную длительность и результат-эффект.

Ощущение можно охарактеризовать как отношение, которое задаёт и определяет все события, происходящие в сфере эстетического (в расширительном её понимании). В подобной трактовке ощущения Делёз опирается на несколько фигур в истории философии. Во-первых, рассуждая о восприятии и ощущении, он обращается к теории Г. Лейбница, который писал о перцепции как пассивном чувственном восприятии, лишённом рефлексии («...нам ничего не известно о том, какие перцепции мы получим через нас»<sup>132</sup>). В сознании всегда присутствуют так называемые малые перцепции – смутные, произвольные восприятия, создающие некое подобие «шума». Однако Делёз иначе расставлял акценты, рассматривая процесс восприятия. Согласно Лейбницу, объекты и их качества являются представлениями монад, выхваченными и зафиксированными восприятием, таким образом, роль актуализующего импульса отводится монадам. Делёз же уверенно перемещает отправную точку этого импульса в имманентную «гущу» бытия, которая рождает восприятия, а не остаётся лишь источником, из которого некая внешняя сила извлекает воспринимаемые образы.

Вторая фигура, к которой обращается Делёз, – А. Бергсон. По Бергсону, «материальный мир состоит из объектов, или, если угодно, из образов, в которых все части действуют и реагируют одна на другую, совершая движения»<sup>133</sup>. Говоря о движении образа, Бергсон связывает этот процесс с перцепцией и памятью, и

---

<sup>131</sup> Важным представляется акцент на действии – вслед за Бергсоном Делёз развивает понятие перцепции как сенсомоторного процесса: «Путем искривления воспринимаемые вещи тянутся ко мне полезной для меня гранью, в то время как моя отложенная реакция, превратившись в действие, учится их использовать». Действие неотделимо от перцепции, и взаимодействие образов всегда разворачивается на пересечении трёх схем – образов-перцепций, образов-действий и образов-эмоций. [Там же. С. 117]

<sup>132</sup> Лейбниц Г.-В. Разъяснение трудностей, обнаруженных г-ном Бейлем в новой концепции о взаимосвязи души и тела // Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах: Т. I. М. : Мысль, 1982. С. 322.

<sup>133</sup> Бергсон А. Собрание сочинений в 4 т. Т.1. М. : Московский клуб, 1992. С. 199.

перцепция здесь понимается не как созерцание, но как действие. Каждое восприятие обладает своей длительностью и участвует в самодвижении образов, «различая» некоторую определённую часть материи, само при этом принадлежа к ней как часть к целому.

Делёз также был внимательным читателем А. Н. Уайтхеда и очевидно наследовал ему в интерпретации понятия «ощущение». Он неоднократно упоминал о Уайтхеде в своих работах «Лейбниц и барокко» и «Лекции о Лейбнице», называя его последователем Лейбница и отсылая к его философии в рассуждениях о событии и о субъект-объектной схеме отношений. Уайтхед созвучен Делёзу в своём решительном отказе от кантианской теории объективного мира как конструкции на основе субъективного опыта.

В наследии Уайтхеда нас интересует понятие «чувствование» (feeling), которое он также называет схватыванием (prehension), родственное делёзовскому «ощущению». Чувствование в философии Уайтхеда является важнейшей категорией, имеющей отношение ко всем объектам мира и выступающей базовой формой отношения между ними. Именно чувствование связывает причину и следствие, включая их в себя, и образует субъективность: «...понятие "чувствование" означает обыкновенную базовую операцию перехода от объективности данных<sup>134</sup> к субъективности актуальной сущности. Чувствования – это разнообразные операции, эффектом которых становится переход к субъективности»<sup>135</sup>. Под субъективностью здесь понимается не предсуществующий субъект (человек), а субъективность, возникающая в событии восприятия, суперъект (этот уайтхедовский термин Делёз в «Лекциях о Лейбнице» трактует как «тот, кто занимает некую точку зрения»<sup>136</sup>, причём эта точка зрения не задаётся субъектом, а наоборот, определяет его). Субъект представляет собой схватывание мира и лишь в этом отношении может

<sup>134</sup> «Данные» здесь нужно трактовать не как сухую информацию, а как следы прошедших событий, которые могут быть использованы при формировании нового события опыта (см. Manning E. *Against Method // Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research* / Vannini Ph. (ed.). New York, London : Routledge, 2015. P. 61.).

<sup>135</sup> Whitehead A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology* // Alfred Norton Whitehead. *An Anthology*. Selected by F. S. C. Northrop and Mason W. Gross. Cambridge : University Press, 1953. P. 609.

<sup>136</sup> Делёз Ж. *Лекции о Лейбнице*: 1980; 1986/87. С. 143.

рассматриваться как некое единство. Нужно также отметить, что чувствование не является исключительно человеческой прерогативой и отношение человека к миру не наделяется привилегированным статусом в философском размышлении о мире. Согласно Уайтхеду, обладать чувствованием может даже дерево, следовательно, и субъективность тоже не ограничивается антропологической сферой<sup>137</sup>. Так, человек и иные сущности обладают одинаковым онтологическим статусом, поскольку способны к чувствованию. Делёз высказывается в том же ключе: «Даже у геометрических фигур бывают переживания и ощущения (патемы и симптомы, как выражался Прокл), без которых даже самые простые теоремы оставались бы непонятными»<sup>138</sup>.

Когда одно тело воспринимает другое, оно подвергается воздействию последнего; «воспринимать» в этом случае означает «испытывать воздействие» («being-affected»<sup>139</sup>). Благодаря этому воспринимаемое реально присутствует в воспринимающем, и именно это можно полагать уайтхедовской трактовкой понятия становления. Таким же образом мы можем говорить о действительном, активном становлении, которое имеет место в делёзовском ощущении. Однако важно подчеркнуть смысловой нюанс, отличающий делёзовскую трактовку: ощущение как «место» для разворачивания становления является виртуальным, т. е. реальным. Действие ощущения оказывается свёрнутым внутри него и может быть раскрыто в объекте искусства, который способен стать «местом», опорной конструкцией становления. Подобную конструкцию Делёз называет перцептом.

Обращаясь к понятию перцепции в истории философии, заметим, что Делёз в своих исследованиях часто ссылается на сочинения Спинозы. Анализируя «Этику» Спинозы, Делёз условно разделяет логику философа на три элемента: аффект, перцепт и понятие. Основываясь на пятой части «Этики», Делёз развивает понятие перцепта, трактуя его как своего рода оптическое явление, чистую фигуру света. Перцепты «и созерцают, и созерцаемы – в единстве Бога,

<sup>137</sup> Здесь также будет уместна параллель с рассуждениями Ж. Симондона об индивидуации (процессе постоянного становления индивидуального): понятие индивидуации применимо не только к трансформациям человеческого, но и к формообразованию клеток, кристаллов, океанов и технологий.

<sup>138</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 169.

<sup>139</sup> Shaviro S. Whitehead on Feelings. URL: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1309> (дата обращения: 31.10.2018).

субъекта или объекта»<sup>140</sup>. Они «схватывают» аффекты и состояния, являясь абсолютной скоростью – скоростью, заполняющей пространство «с одного раза, одним махом»<sup>141</sup>. Так, перцепт нельзя назвать абстрактным, отвлечённым понятием, поэтому, во многом следуя в своих рассуждениях Спинозе, Делёз связывает его не с философским умозрением, а с нефилософской сферой искусства. Перцепт, понятие и аффект «образуют три нераздельные силы, они движутся от искусства к философии, и наоборот»<sup>142</sup>. Здесь и далее мы от разговора об ощущении в целом переходим к вопросу об ощущении в искусстве, поскольку именно в сфере искусства ощущение являет себя наиболее очевидным образом.

Эта линия размышления о перцепте продолжается в работе Делёза и Гваттари «Что такое философия?». Делёз и Гваттари обращаются, с одной стороны, к бергсоновскому пониманию перцепции как действия схватывания, затрагивающего не только субъекта, а с другой стороны, к спинозовской трактовке перцепта, и выстраивают свою собственную теорию.

Перцепция как восприятие характеризуется появлением «перцептивно-аффективных переменных», данных в опыте и доступных улавливанию. Протоперцептивность (и протоаффективность) порождаются взаимодействием вещей, изначально представляющих собой смесь, позже подвергающуюся членению на отдельные тела. Окончательную актуализацию восприятие получает уже в «живом организме»<sup>143</sup>. В процессе восприятия (уже на социальном уровне) возникают перцептивно-аффективные модели, машины по производству клише, определяющие дальнейшее восприятие. Функционирование этих клише основано на действии мнения и распознавания, которые организуют восприятие и мысль определённой группы, «большинства».

Однако делёзовские перцепты-сущности отличаются от перцептивно-аффективных клише. Понятие, перцепт и аффект в «Что такое философия?»

---

<sup>140</sup> Делёз Ж. Спиноза и три «Этики» // Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 199.

<sup>141</sup> Там же.

<sup>142</sup> Делёз Ж. Переговоры. 1972–1990. С. 177.

<sup>143</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 68.

выступают как составные, фрагментарные целостности. Понятие – это смысловая точка, имеющая множество составляющих<sup>144</sup>; это обусловлено процессуальностью её устройства – суть понятия заключается в обозначении «логического движения»<sup>145</sup>, движения смысла. Это движение не редуцируется и не изображается в понятии, оно «свёрнуто» в нём в качестве виртуальной интенсивности. «Разворачиваясь» и реализуя свою логику, понятие беспрестанно отсылает к иным понятиям, перекликается с ними или распадается на отдельные понятия, не сообщая нам некое содержание, а предлагая направление мысли. Событие понятия возникает в ответ на ту или иную конкретную проблему и разворачивается в плане имманенции – в поле перекликанья этих событий, в открытой, бесформенной, «текучей» среде.

Перцепты и аффекты действуют в ином поле – в «плане композиции как образе Вселенной»<sup>146</sup>. Они так же выделяются из хаоса, составляя фигуры. Перцепты уже неправомерно считать просто структурами восприятия, они определяются как конфигурация, соединяющая отношения и ощущения. Перцепты «независимы от состояния тех, кто их испытывает»<sup>147</sup>, существуя сами по себе, в том числе и в отсутствие человека. Важно отметить, что несмотря на то, что перцепт может быть явлен лишь средствами искусства, он, однако, не зависит от художника-творца и его интенций. Он обладает самостоятельностью (как и силы имманентного, действиями которых являются перцепты), важен сам в себе, вне индивидуального опыта, и способен конституировать субъективность, затронув или захватив воспринимающего. Человек, по Делёзу и Гваттари, «представляет собой составное целое перцептов и аффектов»<sup>148</sup>, к которым он становится причастен, и перцепты формируются как некий дочеловеческий пейзаж, в который человек может попасть: это «пейзаж до человека, в отсутствие человека»<sup>149</sup>. Перцепт в произведении искусства возникает автономно от

---

<sup>144</sup> Там же. С. 27.

<sup>145</sup> Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. P. 4.

<sup>146</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 85.

<sup>147</sup> Там же. С. 208.

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> Там же.

восприятия того или иного персонажа – напротив, персонаж конструируется как «включённый» в пейзаж-перцепт. Здесь следует отметить, что мы используем понятие персонажа в делёзианской трактовке, а именно как олицетворённую «характеристику»<sup>150</sup>, действующую в сфере концептуального, языкового, образного. Персонаж функционирует как внутренний элемент этой сферы, а потому не обладает субъектностью и имеет лишь опосредованное отношение к проблематике динамической субъективности.

Сущее-ощущение<sup>151</sup> рассматривается Делёзом и Гваттари как перцептивно-аффективный блок – перцепт соединяется с аффектом, процессом «становления человека нечеловеком»<sup>152</sup> (курсив авторов. – А. В.). Анализируя двойственную структуру этого блока, авторы представляют его как «единство или же взаимобратимость ощущающего и ощущаемого»<sup>153</sup>, сплетение плоти и «арматуры», или «дома». Плоть – как воплощение становления, в котором разворачивается ощущение, – даёт нам это сущее-ощущение, отличное от опыта. Однако плоть сама по себе зыбка и неструктурирована, поэтому полное своё воплощение ощущение находит лишь в соединении плоти и её места, «дома». Ограничивая и организуя поле выражения плоти с помощью стен, граней, ориентируя становление с помощью различных планов (благодаря чему выстраивается глубина ощущения), дом дает возможность ощущению быть самостоятельным. Конструкция дома как «состыковки планов» окружена бесконечностью космоса – третьим элементом, поддерживающим дом.

Перцепты «держат» произведение искусства, которое не может быть составлено из одних лишь индивидуальных переживаний и восприятий опыта. Для возникновения самостоятельного произведения необходим выход за их пределы к дочеловеческим сущностям, позволяющим самой жизни прорываться наружу. Перцепты «наполняют жизнь, недоступная никакому опытному

---

<sup>150</sup> Там же. С. 13.

<sup>151</sup> Здесь и далее – уточнённый перевод делёзовского понятия «être de sensation».

<sup>152</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 215.

<sup>153</sup> Там же. С. 227.



восприятию»<sup>154</sup>. Так, перцепт в произведении искусства – это «сущее-ощущение, и только; оно существует само в себе»<sup>155</sup>.

Частным случаем перцептивной конструкции является Фигура; данное понятие Делёз вводит в книге «Логика ощущения». Фигура концептуализируется философом через пространственное измерение: Делёз определяет её как персонажа, однако это персонаж, существующий в принципиальной связке с местом, где он располагается, то есть контуром или формой, которые отличны от фона и которые заполняет («изучает», по выражению Делёза)<sup>156</sup> Фигура. Это может быть и Фигура-пейзаж, Фигура-фрагмент или, наоборот, синтетическое соположение фрагментов и персонажей. Важность Фигуры в том, что она имеет расположение, присутствует, а не изображает и не участвует в построении нарратива, или в «фигурации»; в исследовании живописи Делёза интересует именно этот аспект «освобождения Фигур, появления Фигур без всякой фигурации»<sup>157</sup>. Комбинация Фигуры, окружающего ее «поля действия» и собственно действий и движений, которыми характеризуются отношения Фигуры с этим полем, – это и есть базовая единица, квант бэконовской образности. Он выступает как след сил, отпечаток их взаимодействий; как самостоятельная ситуация, проблематизирующая изобразительность, когда становление фигурой идет рука об руку со стремлением избежать фигуративности. Так, сила, разворачивающаяся в картине Бэкона, может быть усилием, направленным как от материи и фона к Фигуре, так и в обратную сторону. Напряжение между этими разнонаправленными движениями сил создает внутренний каркас, на котором держится картина.

Фигура конституируется как динамическое тело и существует в усилии материи, деформирующем само тело и прорывающем изобразительные структуры. В этом движении материя, превращаясь в Фигуру-образ, осуществляет

---

<sup>154</sup> Там же. С. 218.

<sup>155</sup> Там же. С. 209. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* P. 155.

<sup>156</sup> Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. С. 21.

<sup>157</sup> Там же. С. 29.

переход-ощущение<sup>158</sup>. Так и перцепт, и Фигура организуют хаотический материал, из которого появляются, в пространственную конструкцию – конструкцию положения. Важно, что перцепт как более широкое понятие конституирует не только этот «сырой» материал, но и саму воспринимающую субъективность. Перцептивная, ощущающая поверхность является условием для возникновения новой субъективности и функционирует как её контур, границы; о том же пишет Б. Массуми<sup>159</sup>, рассуждая о телесном восприятии интенсивности. Однако, говоря о пространстве между этими границами (т. е. внутри них), он неудачно характеризует его как «бестелесное» и «пустое» – будь оно таким, оно не обладало бы виртуальной способностью к изменению и не улавливало бы резонансы напряжений, возникающих на границах формирующейся субъективности. Динамическая плотность как телесного, так и бестелесного пространства представляется нам существенной характеристикой, поскольку представляет собой удачное теоретическое решение проблемы инаковости и новизны: новизна становится возможной как реконфигурация и утверждение нового направления интенсивности в гетерогенной материальности мира, колеблющейся между виртуальным и актуальным режимами. Такой подход предлагает альтернативу как тем концепциям, которые основаны на идее неподвижности и абсолютной плотности бытия, так и тем, которые постулируют наличие пустоты и небытия. Это представление также обуславливает возможность прямого, непосредственного соприкосновения и перехода между телесным и бестелесным, виртуальным и актуальным.

«Содержанием» ощущения можно назвать переход к упомянутой выше реальности – переход, осуществляемый посредством возникновения и трансформации субъективности внутри материального и нематериального «места» произведения искусства. Делёз неоднократно подчёркивает моторный и транзитивный характер ощущения и пишет, что ощущение – это «вибрация. Как мы знаем, яйцо хорошо представляет это состояние тела "до" органической

---

<sup>158</sup> Там же. С. 36.

<sup>159</sup> Massumi B. Parables for the Virtual. P. 14.

репрезентации: оси и векторы, градиенты и зоны, кинематические движения и динамические тенденции, по отношению к которым формы являются лишь случайными и второстепенными»<sup>160</sup>. Отказ от интереса к фигуративности принципиально важен, поскольку открывает для искусства новые возможности: «...выбор... жестокости ощущения скорее, чем жестокости зрелища»<sup>161</sup> – это способ выхватить и показать иное и виртуальное, дать место становлению. Возвращаясь к двойственному (процессуальному и пространственно-телесному) аспектам ощущения, можно заключить, что искусство одновременно является событием ощущения и предоставляет этому событию «место».

В рамках подобного подхода к рассмотрению искусства необходимо отказаться от классической субъект-объектной схемы восприятия и предложить альтернативы понятиям объекта (и, в частности, произведения искусства) и субъекта.

Понятие «субъект» в философии Делёза можно считать весьма проработанным. Оригинальная делёзовская концепция субъективности имеет свою генеалогию, отчасти описанную самим философом, и рождается в общепhilosophическом контексте современности, в котором задачи реконцептуализации субъекта и критики традиционной субъективности занимали и продолжают занимать важное место.

Такая реконцептуализация – процесс, начавшийся достаточно давно (ещё с К. Маркса и Ф. Ницше) и затрагивающий сразу несколько измерений философской мысли – от этики и политики до эстетики. Критика субъекта, являющаяся одной из доминантных областей современной философии, это всегда ещё и социальная и эстетическая критика, критика власти и ценности. Здесь уместно вспомнить ставший классическим труд М. Фуко «Слова и вещи», где он, в частности, подробно останавливается на процессах изменения субъективности как умозрительной конструкции, как «изобретения», теоретической позиции в гуманитарных науках. Рассуждая об истории формирования традиционных

---

<sup>160</sup> Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. С. 59.

<sup>161</sup> Там же. С. 74.

представлений о субъективности, Фуко отмечает, что образ человека (как целостного субъекта и объекта мышления и познания, как локализованного единства) сформировался в истории европейской мысли не ранее как в XIX веке, однако в современной эпистеме возможно констатировать смещение человека с этой закреплённой позиции в пространстве опыта и мысли. Осознание конечности человеческого бытия, приходящее к субъекту через язык, через переориентацию культуры на языковую теорию и практику, вызывает изменения в самом субъекте: язык как способ говорить о конце и о смерти осуществляет это смещение, выход за пределы целостной самотождественной субъективности. По мысли Фуко, «внутри языка, испытанного и изведенного именно как язык, во всей игре его возможностей в их крайнем выражении, и выявляется, что человек “конечен”, что, достигая вершины всякой возможной речи, человек прибывает вовсе не в глубь себя, но, напротив, к краю того, что его ограничивает: в ту область, где рыщет смерть, где угасает мысль, где бесконечно ускользает обетованное первоначало»<sup>162</sup>. Бытие языка и литературы как единственно возможного опыта смерти, конечности выходит на первый план, вставая на место самотождественного образа человека, обладавшего монополией на знание и объективность.

Тем не менее, этот кризис традиционной «человеческой» субъективности не следует понимать буквально как исчезновение, ликвидацию субъекта (это было бы также метафизическим жестом, который в свою очередь может быть деконструирован на тех же основаниях, что и традиционная концепция субъективности). В предисловии к сборнику «Who comes after the subject» Жан-Люк Нанси подчёркивает, что необходимо проблематизировать то нечто (или некто), которое, по мнению Нанси, теперь участвует в «диспозиции знания» (по терминологии Фуко) и занимает позицию субъекта – то, что может выступить концептуальным узлом, роль которого играл традиционный субъект.

Традиционную, или метафизическую, субъективность Нанси, следуя за Гегелем, определяет как способность к выходу вовне, к присвоению чего-либо

---

<sup>162</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб. : А-САД, 1994. С. 401.

внешнего – используя грамматические термины, присвоению предиката с помощью глагола-связки «быть». Необходимо, чтобы субъект был, существовал; существование становится основой его сущности (по Канту, существование как актуальность – не свойство, а собственно позиция субъекта или объекта). Деконструкция такого понимания субъекта превращает его не в «субъект существования», а в «существующий субъект», к которому неприменима присваивающая грамматика субъекта (как, в строгом смысле, неприменим и сам термин «субъект»). Огромная теоретическая проблема – уловить не сущность, но существование, осмыслить те функции, которые этот «новый субъект» может выполнять. Трудно говорить даже о присутствии «субъекта» – он никогда не предстаёт самотождественным, постоянно, бесконечно появляется, возникает перед чем-то иным, чем он сам – перед другим. Его состояние не связано с диалектическим противоречием. Нанси скорее склонен считать это свободой – свободой бесконечного «появления перед»<sup>163</sup>. Сам Нанси предлагает говорить о субъективности как сингулярности, зыбком, неустойчивом образовании или множественности.

Такого рода вопросы занимают и Делёза, о чём он пишет в своей статье в том же самом сборнике. Его интересуют новые, ещё не наделённые собственным местом в теоретическом поле функции, механизмы и области, «подрывающие» существующие понятия, делающие их устаревшими и нерелевантными. Эти функции дают практическое основание для появления новых понятий, что видно на примере понятия субъекта. Ранее он выполнял две функции: функцию обобщения, создания единства, когда уже не было и не могло быть объективной сущности, которая служила бы объединяющим началом, и функцию индивидуализации, когда индивид уже был не вещью или душой, а личностью, участвующей в коммуникации, говорящей и внимающей. Явное противоречие, разрыв между двумя этими функциями был замечен и проблематизирован ещё Юмом, а вслед за ним Кантом и другими философами и дал начало так называемой философии субъекта. В качестве нового понятия, снимающего это

---

<sup>163</sup> Nancy J.-L. Introduction // *Who Comes After the Subject?* New York, London : Routledge, 1991. P. 8.

противоречие, Делёз предлагает сингулярность – с одной стороны, противоположную единству, с другой – способную расширяться до соприкосновения с другой сингулярностью. Мы можем говорить о трансцендентальном поле без субъекта, состоящем из множества сингулярностей, не составляющих сущностного единства. Динамическая природа сингулярности важна нам отсутствием самотождественности, внутренним расщеплением, способностью к постоянной трансформации. Её специфика напрямую связана с онтологией Делёза, онтологией не тождества, но различия, которую он разрабатывает в таких книгах, как, например, «Различие и повторение» и «Логика смысла».

Онтология тождества предполагает самотождественность субъекта; субъект делёзовской философии лишён внутренней связности и целостности. Концептуализируя подобное понимание субъективности, Делёз обращается к Канту, обнаружив в его критике декартовского *cogito* предпосылки появления такого «нового» субъекта. Напомним, что Декарт, задавшись целью выработать метод поиска несомненных и очевидных истин и оснований, избрал в качестве главного принципа радикальное сомнение. Приняв в качестве отправной точки недостоверность всех убеждений, помыслов и истин, Декарт обнаружил, что безусловным остаётся лишь факт необходимости существования некоего «Я», которое способно было бы их помыслить. Так, он заключил, что «истина “Я мыслю, следовательно, я существую” столь тверда и верна, что самые сумасбродные предположения скептиков не могут ее поколебать»<sup>164</sup>. Устанавливая, таким образом, онтологические основания только в самом мыслящем субъекте – мыслящем «Я», – Декарт, однако, замечает, что если бы дело обстояло именно так, невозможно было бы помыслить что-то более совершенное, чем «Я». Логические построения приводят Декарта к убеждению в необходимости существования некоего более совершенного начала, способного быть источником помыслов и представлений о совершенном. То есть декартовский субъект хоть и не имеет монополии на обладание бытием и

<sup>164</sup> Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. Соч. в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1989. С. 269.

находится в зависимости от совершенного и всемогущего Бога, наделившего «Я» всем тем, что оно имеет, однако он способен утвердиться в самом себе, и начало его познавательной деятельности заключено в нём самом и опирается на безусловное его существование как целостного сознания, души.

Обратимся теперь к размышлениям Канта. В своей «Критике чистого разума», а именно в третьем разделе «Аналитики основоположений» о «Систематическом изложении всех синтетических основоположений чистого рассудка», он предпринимает попытку опровержения идеализма, в частности рассматривая теорию Декарта, названную им проблематическим идеализмом. Кант доказывает, что тот внутренний опыт, который является для Декарта несомненным основанием метода поиска истины, на самом деле не является созерцанием «Я» в его бытии, сознанием существования «Я». Внутренний опыт возможен только при допущении внешнего опыта, так как любое опытное восприятие существования как определённого во времени предполагает, пишет Кант, «существование чего-то *постоянного* в восприятии»<sup>165</sup>, которое логически не может находиться в созерцаемом субъекте (ведь он-то и должен быть определён этим постоянным). Следовательно, необходимо нечто вне «Я». Эти рассуждения, замечает Кант, не опровергают существование мыслящего субъекта, однако низводят утверждения о его существовании до уровня «интеллектуального представления о самодеятельности мыслящего субъекта»<sup>166</sup>. В другом месте, критикуя положения трансцендентальной психологии, Кант также отмечает, что мы не можем говорить о субстанциальности субъекта, так как для этого «мы должны положить в основу постоянность предмета, данного в опыте»<sup>167</sup>, — поэтому представление о «Я» остается на уровне простого представления, не обладающего безусловным онтологическим основанием. Так, субъект оказывается под угрозой быть лишённым опыта самотождественности.

Обратив внимание на этот обнаруженный Кантом «зазор» между представлением о существовании «Я» и действительным внутренним опытом

---

<sup>165</sup> Кант И. Критика чистого разума. М. : Эксмо, 2006. С. 224.

<sup>166</sup> Там же. С. 226.

<sup>167</sup> Там же. С. 660.

восприятия «Я» как безусловно существующего, Делёз подчёркивает значение этой находки: «Кант... сразу же как бы нарушает равновесие, вносит трещину или надлом, отчуждение права, непреодолимого по праву в чистом Мыслящем субъекте Я мысля; субъект не может более представлять себе собственную спонтанность иначе, чем спонтанность Другого»<sup>168</sup>. Сам Кант, однако, не развивает дальше эту линию мысли: кантианская субъективность, активная сила, способная переживать опыт, сама определена необходимыми условиями созерцания и опыта, и, более того, предзадана её форма – личностная форма, форма «личностного сознания и субъективной самотождественности»<sup>169</sup>. Делёз подвергает критике это последнее допущение: «Очевидно, что так называемые трансцендентальные структуры Кант копирует с эмпирических актов психологического сознания: трансцендентальный синтез восприятия непосредственно выведен из эмпирического восприятия и так далее»<sup>170</sup>. Подобный подход рождает смешение того, что должно было быть разграничено в рассуждении; в «Логике смысла» Делёз констатирует, что это создаёт помехи в том числе и при анализе понятия смысла. Чтобы продвинуться с этой «мёртвой точки», необходимо принять, что поле трансцендентального должно исключать личностные формы (оно, впрочем, должно также быть и неуниверсальным).

Так, традиционный субъект, по Делёзу, – умозрительная конструкция, созданная здравым смыслом и основанная на принципе самотождественности; здесь связываются «различные способности души и дифференцированные органы тела в совокупное единство, способное сказать “Я”»<sup>171</sup>. Язык и речь невозможны без такого субъекта, иначе высказывание рисковало бы лишиться функции манифестации. Расщепление, распадение такого целостного субъекта и рождает нонсенс, бессмыслицу, разветвление смыслов и, соответственно, расщепление высказывания. Появление делёзовского несамотождественного субъекта сопутствует рождению этого нонсенса, парадоксального элемента, несущего

---

<sup>168</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 81.

<sup>169</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 133.

<sup>170</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 170.

<sup>171</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 111.



внутри себя множественность, смещение, различие: 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»<sup>172</sup>. В работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» Делёз и Гваттари определяют такой тип субъективности как «странный субъект, без фиксированной идентичности», «блуждающий»<sup>173</sup>.

Подобное понимание субъективности близко к концепции индивидуации, предложенной Ж. Симондоном. Индивидуация рассматривается Симондоном как процесс, который является сущим<sup>174</sup>. Внутри каждой индивидуации развивается отношение, причём оно не обусловлено двумя конечными точками, а выступает само по себе как потенциал изменения, являющийся движущей силой индивидуации. Поскольку отношение может связывать между собой любые моменты изменения и различия, индивидуация не ограничивается антропологической сферой и формированием субъекта-индивида; она описывает разнообразные изменения материи, органической и неорганической, которая постоянно находится в становлении и формообразовании. Важно, что индивидуация – принципиально незавершённый процесс, сопряжённый с непрерывным производством индивидуального и актуализацией виртуального. В этом смысле для Симондона, как и для Делёза, приоритетным является становление, а не существование, а также обретает особую важность понятие доиндивидуального. Это сложносоставное понятие включает в себя восприятие, язык, производительные силы, а также состояние, которое можно описать как больше, чем единство, и больше, чем идентичность, или как радикальную потенциальность. Поскольку в процессе индивидуации доиндивидуальное никогда не актуализируется полностью в данном индивиде (а граница между актуализированным и неактуализированным постоянно изменяется и колеблется), можно заключить, что субъективность представляет собой «переплетение

---

<sup>172</sup> Там же. С. 151.

<sup>173</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. С. 34.

<sup>174</sup> Simondon G. L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information. P. 29.

доиндивидуальных элементов с индивидуализированными аспектами»<sup>175</sup>, как трактует Симондона П. Вирно.

Такая зыбкость индивидуальности выступает постоянной угрозой её уничтожения, ставит её под сомнение. Свидетельство этой зыбкости мы находим в аффектах, которые и выступают посредниками между доиндивидуальным и индивидуальным. Индивидуация в её динамике сохраняет доступ к доиндивидуальному и в то же время материально проявляется в качестве единичной точки, хотя и нестабильной и не тождественной себе. Делёз с большим вниманием и интересом относился к философии Симондона, в особенности к теории доиндивидуального. Он весьма одобрительно высказывается о диссертации Симондона «*L'individu et sa genèse physico-biologique*»: «Новые понятия, предложенные Симондоном, представляются нам чрезвычайно важными; их многогранность и оригинальность поражают читателя, оказывая на него сильное воздействие. Симондон разрабатывает целую онтологию, где Сущее никогда не выступает как нечто Единое: <...> пройдя через индивидуацию, оно по-прежнему множественно, поскольку оно "многофазово", и "фаза становления приводит к новым процессам"»<sup>176</sup>. Делёзовская интерпретация ощущения во многом созвучна симондоновской – в частности, представление о формообразующей способности ощущения<sup>177</sup>.

Напряжение сил внутри художественного артефакта направлено на устранение самотождественного субъекта-зрителя: оно определяет динамику внутри самой картины. Иными словами, зритель не является в этих соотношениях сил ни действующей (прикладывающей силу) стороной, ни стороной претерпевающей (воспринимающей). Вместо субъекта-зрителя Делёз говорит о свидетеле<sup>178</sup>, который является частью образа, например, в живописи Ф. Бэкона.

<sup>175</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем, 2013. С. 93.

<sup>176</sup> Deleuze G. Gilbert Simondon. «*L'individu et sa genèse physico-biologique*» // *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*. 1966. Vol. CLVI. №1–3. P. 118. Цит. по: Гейро Ж. Предисловие к русскому изданию // Симондон Ж. Два урока о животном и человеке. М.: Grundrisse, 2016. С. 21. Перевод уточнён.

<sup>177</sup> См. у Симондона: «Ощущение – это не схватывание формы, а... изобретение формы. Эта форма... видоизменяет не только отношения субъекта и объекта, но и их структуру». Simondon G. *L'individuation psychique et collective*. Paris : Aubier, 1989. P. 76.

<sup>178</sup> Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. С. 32.

Его единственная функция – быть точкой отсчета, по отношению к которой можно оценить действие сил и величину напряжения. Свидетель в данном случае отличается от нашего привычного понимания свидетеля как очевидца: он находится в том же «поле действия», что и Фигура, и не воспринимает картину как зрелище (то есть, собственно, не является зрителем). Сходное понимание функции свидетеля можно найти и в социокультурном анализе: мы встречаем его в книге Джонатана Крэри «Техники наблюдателя», где он рассматривает этот вопрос не в философском, а скорее в историко-культурном аспекте. Рассуждая о типах воспринимающей субъективности, или наблюдателя, в различные эпохи, Крэри выдвигает следующий тезис: поле, внутри которого разворачивается восприятие, исторически изменяется вслед за силами, которые его образуют. Определяющим изменения фактором Крэри считает не просто набор социокультурных, экономических и прочих причин, а «функционирование общей совокупности разрозненных частей на единой социальной поверхности» и «мощные композиции сил»<sup>179</sup>, формирующие наблюдателя.

Попытавшись развернуть под несколько иным углом эти соображения, можно сказать, что свидетель возникает как необходимый эффект образа, причем одновременно с ним, – единственно адекватная ему точка восприятия «образной ситуации», обусловленная этим образом и неотделимая от него. Он участвует в соотношении сил, не воспринимая и не действуя, но помогая уловить движение и изменение. Такая интерпретация понятия «свидетель» позволяет определить его как возможность мысли – возможность помыслить импульс силы, данный нам в искусстве.

Переходя от проблемы субъекта к проблеме объекта, заметим, что, упоминая в своих текстах конкретные произведения писателей, художников и кинорежиссёров, Делёз, однако, не предлагает нам анализ этих отдельных произведений. Его исследования призваны не интерпретировать тот или иной конкретный обособленный объект, а разобраться в механике сил, констелляцию которых тот собой представляет, и извлечь с его помощью новые понятия и

---

<sup>179</sup> Крэри Дж. Техники наблюдателя. М. : V-A-C press, 2014. С. 19.

смыслы, проясняющие нам нечто о реальности. Поэтому предметом рассмотрения Делёза являются не собственно «Кричащие папы» Фрэнсиса Бэкона, «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста или «Золотой век» Бунюэля, а перцептивные конструкции и силы, их создающие. В связи с этим, хотя мы и используем в данной работе понятие «произведение искусства», его употребление здесь следует оговорить особо. Отдельный объект искусства, называемый произведением, не рассматривается Делёзом как самостоятельная единица, обладающая смыслом в своей целостности. Философа интересуют отдельные аспекты этих объектов, заключённые в них перцепты и возникающие при их восприятии аффекты; он часто рассуждает о сериях объектов, которые являются чем-то большим, нежели простое сочетание нескольких элементов, а также об образах и знаках, которые с помощью этих объектов являют себя.

В самом деле, традиционное употребление и трактовка понятия «произведение искусства» подразумевают индивидуальность, целостность и ценностную нагруженность объекта. Эта традиция в интерпретации искусства восходит к аристотелевским рассуждениям об объектах искусства, ремесленной деятельности и природы – все они характеризуются единством и завершённостью. Аристотель говорит о них как об организмах, имеющих гармоничную внутреннюю структуру, связывающую объект в единое целое, – и живое существо, и сапог, и «Илиада» Гомера обладают цельностью, являющейся «принципом своих частей (Poet. 20, 1457 a 28-30; Met. V 24, 1023 a 33). Произведения искусства, точно так же как произведения природы, обладают завершенностью (Phys. VII 3, 246 a 17-20), порядком и вообще красотой, хотя и в менее полном смысле, чем последние (De part, animal. I 1, 639 b 20)»<sup>180</sup>. Та же идея органической целостности и целесообразности как необходимой соподчинённости частей целому сохраняется и в «Критике способности суждения» И. Канта, и в «Философии искусства» Ф. Шеллинга, и в лекциях Г. В. Ф. Гегеля по эстетике. Таким же образом и теория автономии искусства<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. IV. М. : Фолио, 2000. С. 697.

<sup>181</sup> Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? P. 4.

развивалась в русле «органической» эстетики: искусство самостоятельно, как самостоятелен живой организм, прекрасный в своей гармоничности. Однако делёзианская философия рассматривает объект искусства как принципиально разомкнутый и подвергающий сомнению собственные границы и не проблематизирует область искусства и эстетического как обособленную зону. Как уже говорилось выше, искусство обладает онтологической самостоятельностью (являясь режимом реальности, а не отдельной сущностью или совокупностью таковых), и исключительно в этом смысле и может быть автономным.

В произведении Делёза всегда в первую очередь интересует внехудожественная и виртуальная составляющая, порождённая движениями сил имманентности. В этом смысле отдельный объект искусства не самостоятелен и не целостен – самостоятельны, напротив, действующие в его «месте» перцепты и силы. Подобный подход более продуктивен в рассмотрении современного искусства последних десятилетий (т. е. акционизма, или искусства действия), чем традиционное искусствознание с его статичной концепцией произведения искусства, поскольку многие объекты искусства создаются и функционируют серийно, оказываются невычленимыми из окружающего контекста, прорываются в область чистой этики и политики, а не эстетики, либо как-то иначе преодолевают пределы замкнутой единичности оригинального артефакта.

Итак, уходя в прошлое вместе с традиционным пониманием эстетических категорий прекрасного, возвышенного и т. д., понятие «произведение искусства» в применении к современному актуальному искусству и пограничным или трудно концептуализируемым сферам искусства (акционизм, китч, наивное искусство и аутсайдер-арт и др.) трансформируется или заменяется другим, более эффективным концептуальным инструментарием. Представляется продуктивным рассматривать произведение искусства не как отдельное творение, созданное неким индивидом, а как связку «объект-ощущение», конструкцию, включающую в себя как материальность объекта, так и соответствующее ему восприятие.

В противоположность произведению необходимо упомянуть иные «атомарные» эстетические элементы, которые использует в своих размышлениях

Делёз и которые могли бы выступать в качестве воспринимаемого объекта, и определить их место и функцию в конструкции ощущения. Эти элементы – знак, символ, образ.

В работе о Марселе Прусте и знаках Делёз пишет: «Истина не проявляется ни с помощью аналогий, ни с помощью доброй воли, она *проговаривается* в произвольных знаках»<sup>182</sup>. Стоит обратить внимание на то, как именно используется в данном случае понятие знака – его можно трактовать как одно из измерений художественного образа, маркирующее в первую очередь его динамический аспект. Знак выступает как метка движения или напряженности, что имеют место в данном объекте искусства. Сам Делёз в своих текстах не дает четкого определения термину, но неизменно подчеркивает конкретность и материальность знака, отдавая тем самым должное семиотической традиции и обосновывая выбор именно этого понятия. Однако Делёз настаивает на том, что знак нелокализуем и непсихичен – в том смысле, что невозможно соотнести все его составляющие с означивающей интенцией индивида. В знаке всегда останется неактуализированный, невыразимый излишек, доступный лишь аффективному внеиндивидуальному переживанию, и в делёзианской логике его возможно трактовать как «то, с чем мы сталкиваемся, но не можем узнать»<sup>183</sup>. Делёзианский знак – это конкретная динамическая единичность, которая отсылает сама к себе, а не к вещной реальности или доязыковой сфере; что касается последней, следует сослаться на Р. Докинза, который заметил, что если бы языковые значения находились в сфере доязыкового в качестве потенциальностей, тогда доязыковое оказалось бы формальной структурой, а выраженная материя – реализацией чего-то, ей внеположного<sup>184</sup> (что противоречит делёзовской концепции реальности).

Интересно, что Делёз весьма вольно проводит границу между символом и знаком, порой уравнивая их, порой, как в случае с «Кино», рассматривая символ как один из вариантов знака. Трактовка символа в делёзовской концепции едва ли

<sup>182</sup> Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб. : «Алетейя», 1999. С. 41. Перевод уточнен по: Deleuze G. Marcel Proust et les signes. Paris : Presses Universitaires de France, 1964. P. 24.

<sup>183</sup> Петровская Е. В. Возмущение знака. О перформативе, лозунгах и Ленине // Vox. Филос. журнал. Июнь 2018. № 24. С. 10.

<sup>184</sup> Dawkins R. Deleuze, Peirce and the Cinematic Sign // The Semiotic Review of Books. 2005. 15.2. P. 10.

созвучна традиционной романтической трактовке. У Шеллинга, Гёте и других теоретиков романтизма мы находим определение символа как, прежде всего, некоей единой, нерасчленимой сущности: «Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ»<sup>185</sup>. В этой традиции символ может служить и «проводником» в мистическое измерение, и механизмом «жизненно-мгновенного раскрытия неиспытываемого»<sup>186</sup>. Символ у Делёза далёк от внутренней тождественности – напротив, философ определяет его через понятие смещения, через внутренний разлом, различие<sup>187</sup>. Мысль Делёза о символе отчасти следует структуралистской линии: символическая структура, согласно делёзовской интерпретации структурализма, отличается от реального и воображаемого. Она «не имеет никакого отношения ни к чувственной форме, ни к образу воображения, ни к интеллигибельной сущности»<sup>188</sup> и является «подпочвой под любым грунтом реального и любыми небесами воображения»<sup>189</sup>. Важным для Делёза оказывается позиционный характер смысла символа: место в символической структуре первично и предшествует всему остальному. Можно заключить, что, отступая от концепций структурализма, в собственной философской работе Делёз отказывается признавать глубинный характер символического и вообще отходит от идеи глубины, подрывая её иерархическую «вертикаль» в пользу «горизонтальной» идеи «поверхности». У делёзианского бытия и смысла нет «подпочвы» и основы. В то же время идеи, связанные с топологией поверхности, мы находим и в «Логике смысла», и в работе «По каким критериям узнают структурализм?», и в других текстах. Символическое и знаковое как специфическое место и расположение этих мест, наполнение которых изменчиво и подвержено колебаниям, – соображение, помогающее нам

<sup>185</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М. : Мысль, 1966. С. 109.

<sup>186</sup> Аверинцев С. С. Символ // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К. : Дух і Літера, 2001. С. 155–161. URL: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.html> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>187</sup> Нужно сказать, впрочем, что порой Делёз употребляет термин «символ», «символическое» и во вполне традиционном значении, например, противопоставляя различные принципы организации картин Ф. Бэкона и абстракционистов: в первом случае он говорит о диаграммах, во втором – о символическом коде.

<sup>188</sup> Делёз Ж. По каким критериям узнают структурализм? // Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. С. 139.

<sup>189</sup> Там же. С. 137.

рассуждать об искусстве как месте для ощущения. Субъективность, согласно этой логике, также смещается к пространственным конструкциям и местам, а не к индивидам, которые их занимают. Импульс появления субъективности лежит на поверхности пространства.

Делёз даёт несколько вариантов определений символа в разных текстах, везде упоминая о сложной, «смещённой» его природе – например, в книге «Кино» он предлагает трактовать его как конкретный предмет, «служащий носителем различных отношений или же вариаций одного и того же отношения персонажа с другими персонажами или с самим собой»<sup>190</sup>. Как было указано ранее, именно отношение, пространство «между» является для Делёза местом выражения смысла и местом события. Смысл, становящийся в отношении, не является сущностью или действием, но совмещает в себе определённые их функции и реализует действия сил и напряжений. Делёз, следовательно, подчёркивает свойственное знаку и символу внутреннее расщепление (запаздывание) и их имманентный характер (они не отсылают к иной, трансцендентной, абстрактной «глубине» или «высоте» идей-образцов – например, в работе «Марсель Пруст и знаки» Делёз пишет о том, что знак «не отсылает к какой-либо вещи, он "занимает ее место"»<sup>191</sup>, соотносясь со своим собственным смыслом, а не значением, навязанным какой-то иноприродной реальностью). Основой соотнесенности знака и смысла выступает «индивидуализирующая, то есть различающая, сущность»<sup>192</sup>, понимаемая как абсолютное различие и приводящая знак в движение. Занять некое место – это жест предельной соотнесённости, встречи, максимально доступная непосредственность соприкосновения виртуального и актуального; однако разница между местом и живой материей, в которой это место возникает и которая может его занять, вносит элемент смещения и различия в эти отношения – различия, не превращающего понятия места и материи в схему бинарной оппозиции (поскольку место тоже материально), но подчёркивающего динамический смысловой (и не только) зазор между ними.

---

<sup>190</sup> Делёз Ж. Кино. С. 276.

<sup>191</sup> Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. С. 32.

<sup>192</sup> Петровская Е. В. Безымянные сообщества. М. : «Фаланстер», 2012. С. 172.



Само значение знака – в той силе, с которой он воздействует на нас и принуждает к мысли. Его указующая функция, как мы увидели, понимается специфично, однако остается актуальной – знак указывает не на объект, а на изменение, становление, потенциал которого он в себе содержит. Реальность жизни имеет место в самом воздействии знака, динамическом напряжении, направлении, которое знак создает. Эта виртуальная, не схватываемая в материальности знака сила совершенно реальна и не нуждается в цели и предпосылках для своего возникновения. Зурабишвили обосновывает это тем, что «мы вновь оказываемся в ловушке узнавания, если предполагаем наличие некоего содержания, предшествующего знаку, т. е. скрытого, но так или иначе обозначенного. В этом случае мысль предшествовала бы самой себе, и это содержание проистекало бы из очередной мысли (что соответствует представлению о бесконечности божественного в классической философии)»<sup>193</sup>.

Понятие образа также сопряжено для Делёза с движением. Следуя за Бергсоном, он располагает место зарождения образа в материи (образ – это «множество того, что явлено»<sup>194</sup>), что позволяет перейти от образа-репрезентации к образу как индивидуации и соотносить его не с изображением и представлением, а с движением. В понятие образа, следовательно, включается как его изменчивая материальность, так и само движение изменения – так же, как и в ощущении мы ранее выделяли процессуальную и устойчивую (конструктивную) составляющие; так, образ сопряжен плану имманенции. Разумеется, при этом он не тождественен изображению – напротив, образ связан с невыразимым и невидимым, виртуальным; изображение имеет дело только с актуальным и индивидуальным, а план имманенции ему недоступен.

Делёз помещает условия опыта не в понятиях, а в виртуальности вещей. Эта виртуальность служит источником и стимулом как восприятия, так и самой вещи. В связи с этой виртуальностью Делёз употребляет понятие «образ»<sup>195</sup>, тем самым

---

<sup>193</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. P. 37–38.

<sup>194</sup> Делёз Ж. Кино. С. 108.

<sup>195</sup> В виртуальной точке, в виртуальном образе исходной точки, который сам располагается за пределами поворота в опыте и который, наконец-таки, дает нам достаточное основание вещи, достаточное основание композита,

отмечая, что образ не располагается на одном уровне психического восприятия, а принадлежит нескольким уровням и служит переходом, т. е. отношением, между актуальным объектом, его восприятием и имманентной реальностью. Важно, что образ включает в себя и виртуальный и актуальный аспекты (с одной стороны, он никогда не явлен полностью, с другой – он, тем не менее, является и воспроизводится). Именно в образе кроется возможность перехода между виртуальным и актуальным, и это движение восприятия Делёз разделяет на два вида: автоматическое узнавание (движения, которые «продолжают наше восприятие, чтобы извлечь из него полезный результат») и внимательное узнавание (движения, обратные актуализации и возвращающие к своему реальному источнику<sup>196</sup>). Так, образ позволяет нам приблизиться к реальности, виртуальной и актуальной, – и акцент ставится именно на движение образа, а не на интенцию субъекта.

О динамическом характере образа Делёз подробно пишет в книге «Кино». Кинематографический образ-движение построен на сочетании произвольно взятых мгновений и поэтому чужд нарративности с её «стрелой времени» и связной последовательностью сменяющих друг друга форм. Движение представляет собой изменение и потому соприродно той открытой и динамической реальной целостности, с которой соотносится образ-движение. То есть движение, с одной стороны, имеет моторную функцию, соединяя различные составляющие образа (его «срезы») и ощущения, а с другой – является выражением реальности, которая определяется соотношением сил, движений и напряжений. Благодаря движению возможно сопоставлять уровень умопостроения и уровень имманентной материальности.

В основе и знака, и символа, и образа лежит материальность сил – именно она и является порождающим импульсом ощущения. Эти три элемента сферы эстетического, упоминаемые Делёзом, можно было бы рассматривать как объект

---

достаточное основание исходной точки. (Делёз Ж. Бергсонизм // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. С. 243).

<sup>196</sup> Там же. С. 279.

ощущения, однако, как мы увидели выше, ни знак, ни символ, ни образ нельзя трактовать лишь как нечто воспринимаемое и не более того. Они включают в себя не только материальное конкретное, но и изменения и действия, связанные с этой материальностью, и в этом смысле их можно считать *уровнями* ощущения.

Итак, ощущение не имеет объекта; вместо этого мы можем говорить о констелляции мест и движущих сил, каковые силы имманентны как ощущению, так и реальности и выступают и причиной и смысловым содержанием ощущения. Эти же силы воздействуют и на субъективность.

Содержа в себе материальную основу ощущения, искусство предоставляет тем самым «место» для возникновения субъективности. Неточным было бы утверждение, что искусство само создаёт своего воспринимающего субъекта – в самом деле, он рождается в ситуации ощущения, однако действующим импульсом его рождения (как и рождения искусства) являются силы и напряжения имманентности. Следуя делёзианскому взгляду на структуру ощущения, мы отказываемся от представлений о целостности и самостоятельности субъекта и объекта восприятия, поскольку не обнаруживаем оснований для формирования этой целостности – однако, напротив, находим проявления принципа различия в делёзианской интерпретации ощущения и его уровней. Мы можем говорить об общей природе динамической субъективности, художественного образа и реальности (управляемых одними и теми же действующими силами) и отсутствии внешнего по отношению к образу и реальности априорного наблюдателя, который мог бы их созерцать с некоей независимой точки и дифференцировать. Событие ощущения появляется благодаря встрече с интенсивностью (и в качестве эффекта действия интенсивности) и находит себе «место» в произведении искусства, событие которого также происходит параллельно. Таким образом, в событии встречи возникают и сами «встречающиеся» стороны, и их пространственная и смысловая конфигурации – то есть событию ощущения не предшествует никаких условий, кроме интенсивностей. Благодаря этой сопряжённости разных режимов явлений

событие искусства позволяет выявить динамику смыслов реальности, поскольку оно выступает полигоном их возникновения и испытания.

Пронизанное силами пространство реального является местом проявления импульсов и образов. В данном случае мы вправе не уточнять, в какой именно реальности – художественной или внехудожественной – разворачивается действие силы, поскольку основания искусства и импульсы его возникновения лежат в том же живом пространстве, в котором имеют место другие события материальной реальности. Онтологический статус события искусства поэтому оказывается сопоставимым с бытием иного материального объекта, а также нематериального «объекта» мысли. Событие искусства и событие мысли начинают разворачиваться в том же поле, в котором действуют силы – в поле имманентности. Под действием силы ощущаемое становится чем-то большим и уже принадлежит мысли – однако такой мысли, которая не осознаёт сама себя<sup>197</sup>. Реализацию силы, которая действует, порождая смыслы и пронизывая существующую реальность (то есть воздействует и на моторном уровне, и на уровне нематериальных эффектов), можно назвать насилием. В способности к насилию и заключается «реалистичность» искусства – насилию мысли и эстетического переживания, нарушающего привычные механизмы восприятия и устойчивые рамки оптики воспринимающего субъекта.

Насилие, свернутое в виртуальности искусства, – многосоставный механизм, соответствующий сложной структуре образа. Оно процессуально, поскольку включает в себя становление и трансформацию воспринимающего. Насилие знака – это насилие виртуального другого, неизбежно незнакомого, – потому что, как только оно будет узнано, та воспринимающая точка, которая его познаёт, уже изменит свои свойства и координаты и станет иной. Собственно, сам феномен восприятия оказывается событийным – «воспринимает» не цельный единичный субъект, а инициируемый искусством процесс становления, не привязанный к той или иной субъективности. Так, говоря о восприятии произведения искусства, мы говорим не о субъект-объектных отношениях, а

---

<sup>197</sup> Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? P. 10.

скорее о конфигурации сил и сопровождающей эту конфигурацию динамике виртуального и актуального. В то же время под основным активным элементом сферы эстетического мы склонны понимать не изображение или отражение действительности, а событие ощущения – единичное, сложносоставное и делящееся.

Следуя делёзианскому подходу в рассуждениях о конкретных произведениях искусства, необходимо ставить акцент на неизобразительном и телесно-моторном аспектах ощущения; это 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. Предлагая нам внеиндивидуальное, внеэмоциональное пространство для становления субъекта, искусство даёт возможность проявиться импульсам мысли, свободной от допущений и предпосылок, связанных с мыслящим «Я». Интересующая нас механика образа, описанная выше, разворачивается в сфере доиндивидуального, до всякого означивания и семиотического кодирования. Таким образом, искусство позволяет приобщиться к опыту, который иначе не доступен зрителю как индивиду, поскольку выходит за границы субъективного и превышает возможности индивидуального восприятия. Оно является условием, благодаря которому и в пространстве которого возможно возникновение философских абстракций и смыслопорождение как экспериментальная деятельность. Доступный благодаря искусству взгляд, которому не предположен устойчивый субъект, катализирует мысль, позволяя выйти за пределы индивидуального восприятия личности и в то же время обеспечивая непрерывную связь с реальностью. Иначе говоря, искусство производит пространство становления, чтобы мы могли помыслить это становление, а также темпоральные отношения<sup>198</sup> и принцип различия.

---

<sup>198</sup> Т. е. формы времени, отличные от повседневного линейного: застывшее время натюрморта, спрессованное время кадра фильмов А. Тарковского и т. д. (Deleuze G. *Le cerveau, c'est l'écran* // Deleuze G. *Deux régimes de fous et autres textes*. 1975–1995. P. 270).

Философ Дж. Райхман объясняет, почему делёзианская эстетика следует за ницшеанской, а не за кантианской: эстетическое берёт своё начало не в суждении, а в эксперименте и творчестве<sup>199</sup>, и искусство представляет собой место эксперимента и место события мысли (а также в некотором роде и место философии), одновременно и маркируя специфический режим пространства, предназначенный для экспериментирования со смыслом, и становясь импульсом и действующей силой для него. Это позволяет искусству выступать орудием как производства ощущения, так и его схватывания.

Благодаря иной темпоральности искусства, допускающей замедление времени, ускорение или его остановку, восприятие может быть как автоматическим и беглым, так и внимательным и включённым. Важно отметить, что догматическое – вдумчивое – восприятие тоже основано на автоматизме узнавания (чтобы определить нечто, мы должны соотнести его с чем-то знакомым, и лишь определив его таким образом, можем его осмыслить). Искусство же, варьируя временной режим, способно как вызывать автоматическую реакцию узнавания, так и прерывать её, обеспечивая возможность адогматической философской мысли. Преобразование реальности в ощущении, которое имеет место в искусстве, является подлинным инструментом критики и философского сомнения – поскольку отказывается от предвосхищения сущности исследуемой реальности<sup>200</sup>.

Итак, ощущение, основанное на восприятии, принципиально отличным от узнавания, не является мыслью, но тесно сопряжено с ней – оно является *внешним* для мысли. Утверждая различие, образ искусства в ощущении указывает мысли на её собственные границы, что дополнительно проясняет функцию образа – не изобразить нечто, а выразить немислимое, дать ему место, и эта функция обоснована онтологической связанностью образа с этим невыразимым, виртуальным. Рассуждая о знаке в философии Делёза, Ф. Зурабишвили отмечает

<sup>199</sup> Rajchman J. The Deleuze Connections. P. 114.

<sup>200</sup> Здесь ещё раз хотелось бы подчеркнуть необходимость избегать словосочетания «исследуемый объект», поскольку субъект-объектная схема возникает как раз в случае логического предположения уже знакомой сущности, а имманентистское сомнение не предполагает объективизации.

важное условие: последовательно реализуя критический принцип, мы должны осознавать, что невыразимое, скрытое и подразумеваемое не предшествует знаку или образу (ведь в этом случае мы вновь попали бы в ловушку узнавания мысли, из которой последовала другая мысль, а из той – следующая и т. д.)<sup>201</sup>. Виртуальное свёрнуто непосредственно в образе, в самом его месте и способно оказаться одним из уровней ощущения.

Как упоминалось выше, согласно Делёзу, истоки философии (как и искусства, и науки) внеположны ей, отличны от неё и обнаруживаются в поле имманенции; это обстоятельство также даёт возможность избежать узнавания и помыслить нечто новое, различное. Мысль появляется в ощущении и, вслед за импульсом образа, ставшим стимулом для её появления, «утверждает иное в рамках *этого мира*: его гетерогенность и его разногласия»<sup>202</sup>. Тем самым она, безусловно, ставит под сомнение целостность мыслящего и воспринимающего субъекта, выявляя его собственное различие, т.е. динамическое несовпадение с самим собой. Действующие в пространстве искусства силы и напряжения производят реконфигурацию границ субъективности, и это производство субъективности, по существу, бесконечно.

---

<sup>201</sup> Zourabichvili F. Deleuze. Une philosophie de l'événement. P. 17.

<sup>202</sup> Там же. P. 51.

## **Глава 2. Делёзианский подход к исследованиям искусства XX века: анализ живописи «арефьевского круга» и поэзии И. Холина**

### **§2.1. Живопись «арефьевского круга»: гаптический режим восприятия пространства и проблема новизны**

Объединение независимых ленинградских художников «арефьевский круг» возникло в 1945–1948 гг.<sup>203</sup> вокруг фигуры живописца и графика Александра Арефьева. Группа из пяти художников функционировала как неформальный дружеский кружок. Молодые люди познакомились в Ленинградской средней художественной школе, но их дальнейшее общение проходило за рамками деятельности каких-либо институций (и даже само название группы появляется значительно позднее). Неофициальный характер творчества и коммуникации во многом связан с биографиями и образом жизни самих художников. Исследователи и современники сообщают короткие и выразительные биографические данные: «Александр Арефьев родился в 1931 году, воспитывался без отца. Всю войну провел в блокадном городе. Владимир Шагин родился в 1932-м, его отец, а потом и отчим были расстреляны. Мальчик эвакуирован из блокадного Ленинграда. Рихард Васми родился в Ленинграде в 1929-м. Родители умерли в блокаду, сам он был эвакуирован с детдомом. Шолом Шварц родился в 1929-м, осиротел в блокаду, эвакуирован с детдомом. Валентин Громов родился в 1930-м. Блокаду провел в Ленинграде. Входящий в группу поэт Роальд Мандельштам родился в 1932 году в Ленинграде. Его отца, американского коммуниста, эмигрировавшего в СССР, репрессировали. Мандельштам всю блокаду провел в Ленинграде. Беспризорничал»<sup>204</sup>. Их творческая карьера также не вполне соответствовала представлению о благополучной жизни в ту эпоху: Арефьев, недоучившись в медицинском институте, был отчислен, осуждён за подделку рецептов и провёл три года в лагере, в 1965 г. осуждён вторично, а в

---

<sup>203</sup> Попов С. В. Возникновение современного искусства в СССР: ленинградский след // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы. М. : БуксМАрт, 2014. С. 39.

<sup>204</sup> Лурье Л. Я. Без Москвы. СПб. : БХВ-Петербург, 2014. С. 253.



1977 г. эмигрировал в Париж. Шагина отчислили из средней художественной школы, а позднее и из «Таврического училища» (Ленинградское художественное училище им. В.А. Серова) за формализм, с 1962 по 1968 гг. художник находился в спецсикхтюре, и после выхода из тюрьмы вплоть до середины 1980-х гг. работал грузчиком. Васми, Громову и Шварцу повезло чуть больше – первый окончил архитектурный техникум, второй – заочное отделение Московского полиграфического института, третий – среднюю художественную школу, однако все они жили небогато, трудясь на фабриках, в типографиях и в театре, работая малярами, колористами, корректорами по печати, экспедиторами и т. д.

Художники «арефьевского круга» почти не участвовали в официальных выставках, однако постепенно приобретали известность в узких кругах – впоследствии Александра Арефьева стали причислять к основателям петербургско-ленинградского нонконформизма, а в 1980-е годы пятеро художников практически превратились в настоящих классиков (разумеется, в рамках неофициального «канона»). В заметках об организации выставок ленинградского Товарищества экспериментального изобразительного искусства («вторая волна» неофициального искусства в 1981–1991 гг.) Ковальский пишет: «Наконец-то, выставились классики ленинградско-петербургской школы живописи, художники круга А. Арефьева, которые не принимали участие в официальных выставках очень давно. <...> я написал от лица ТЭИИ персональное приглашение Рихарду Васми, Шолому Шварцу и Валентину Громову. И оно было принято и эти художники выставляли свои работы с нами. Это укрепляло ТЭИИ и грело сердце»<sup>205</sup>. Однако в 1950-е годы положение группы оставалось маргинальным (исследователи пишут о «бравате отщепенства, которая сопутствовала их судьбам»<sup>206</sup>), а их произведения тематически и стилистически кардинально отличались от «парадного» искусства. Почерки художников «арефьевского круга» различаются также и между собой, не являя какого-либо сложившегося художественного направления или школы, и диапазон вариаций

<sup>205</sup> Ковальский С. Движение по диагонали. Выставки ленинградских «неофициальных» художников ТЭИИ («вторая волна» 1981–1991 гг.). URL: <http://archive.li/cFTVS#selection-3573.0-3593.30> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>206</sup> Арефьевский круг / Сост. Л. Гуревич. СПб. : П.П.П., 2002. С. 20.

стилистик и приёмов достаточно велик; равно как и сам Арефьев, к примеру, на протяжении жизни экспериментирует с самыми разнообразными подходами и техниками.

Безусловно, маргинальная позиция противоречия официальным художественным стратегиям и устоявшемуся мировоззрению советского времени была отрефлексирована членами «арефьевского круга». Их самоназвание «ОНЖ» могло расшифровываться как «Орден нищенствующих живописцев» или «Орден непродávающихся живописцев»: вероятно, идея такого названия возникла благодаря М.В. Войцеховскому, который окрестил «Орденом тунейдцев» круг художников, сложившийся в Петербурге вокруг семьи Трауготов. Полуподпольная, неформальная, нонконформистская деятельность дружеской группы «ОНЖ» имела для её членов отчётливую ценностную окраску, что свойственно и другим художественным объединениям в 1950–1960-е гг. Причины формирования уникального феномена неофициальной культуры в СССР в этот период лежат и в сложившейся исторической и социально-политической ситуации, и в определённой традиции полуподпольной культурной жизни (которая существовала, пусть и в меньших масштабах, поколением раньше – в 1930–1940-х гг., и уходила корнями ещё глубже в русскую историю). Умонастроения представителей неофициальной культуры исследователи склонны характеризовать как осознанное противостояние глыбе норм и канонов, провозглашения принципа гетерогенности, разнородности голосов, стилей, техник, форм и смыслов – в противовес гомогенности и однонаправленности официальной культуры. Расцвет неофициального искусства в 1950–60-е гг. поэтому закономерно связывается с началом распада монолитной советской мифологии и «большого стиля»; сквозь трещины в них «проступают... табуированные навыки жизни и мышления»<sup>207</sup>. Неофициальная культура, будучи неоднородной и динамичной, «осознавала себя одновременно через восстановление причастности к модернистскому, современному искусству и через

---

<sup>207</sup> Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М. : Ш. П. Бреус, 2012. С. 47.

археологические раскопки и реконструкции отвергнутых или запрещённых языков искусства прошлого; мыслила себя в резком отторжении от советской культурной традиции и вместе с тем продолжала питаться осколками её иллюзий и утопий»<sup>208</sup>. Однако представляется, что акцент на экзистенциальной составляющей этой «мифологии отверженности» и «вызова» официальной идеологии позволяет лишь частично уловить специфику творчества художников, внутреннюю механику их художественных решений и особенности живописной оптики.

Сюжеты большинства произведений художников «арефьевского круга» ограничиваются несколькими основными мотивами, которые повторяются со множеством более или менее значительных вариаций – в рамках данного исследования нас будут интересовать городские пейзажи, сценки из повседневной жизни, а также (в серии гуашей Арефьева) картины, изображающие ситуации гибели и казни, насилия, агрессии в «подпольной», маргинальной жизни. Внимание к живой, неприукрашенной реальности, окружавшей молодых художников, было их осознанной творческой позицией: «... художественная школа – формализованное глупое дело, заскорузлое, чахлое – предложила нам бутафорию и всяческую противоестественную мертвечину, обучая плоскому умению обезьянничать. А кругом – потрясения войной, поножовщина, кражи, изнасилования...»<sup>209</sup> (А. Арефьев).

Художественные приёмы, которыми пользуются художники при решении этих сюжетных задач, самостоятельны и узнаваемы, однако позволяют говорить и о влияниях других направлений и мастеров. В первую очередь можно заметить развивающиеся в творчестве «арефьевского круга» живописные подходы, намеченные представителями ленинградской пейзажной школы, расцветшей в 1930–1940-е гг. (также находившейся в стороне от академизма и идеологического «мейнстрима» того времени). Эти художники – А. С. Ведерников, В. А. Гринберг, Н. Ф. Лапшин, А. И. Русаков, Г. Н. Траугот, Н. А. Тырса и др., – создавали

---

<sup>208</sup> Там же.

<sup>209</sup> Лурье Л. Я. Без Москвы. С. 256.

«скромные пейзажи» небольшого формата, стремясь найти живописные средства для передачи настроения и атмосферы и избегая необходимости подчинять цветовое решение и композиционное пространство картины идеологическому послыу социалистической пропаганды.

Постимпрессионистская смелость работы с формой и цветом заметна и в творчестве ленинградской пейзажной школы, однако у авторов «арефьевского круга» приобретает большую свободу. Важной фигурой среди представителей этого старшего поколения живописцев является Георгий Николаевич Траугот, которого Арефьев и Васми называют среди тех людей, которые их эстетически воспитывали<sup>210</sup>, и о том же свидетельствует негодующее замечание в мемуарах Ильи Глазунова, ровесника «арефьевцев»: «... весь 11-й класс делает "под Глазуна", за исключением Траугота (сын лосховца); Арефьева и Миронова. Последние шли на реализм, но снюхались с Трауготом и переняли любовь к "цвету", хлещут без рисунка»<sup>211</sup>; в другом месте он осуждает Арефьева за то, что «шмалял под французов»<sup>212</sup>. Живопись супруги Георгия Николаевича Веры Яновой также оказала большое влияние на художественный путь Арефьева<sup>213</sup>. Семья Траугот знакомила молодых художников с западными мастерами – представители ленинградской пейзажной школы относились с огромным почтением к Альберу Марке и Анри Матиссу, изучая и копируя их произведения<sup>214</sup>, за что их порой упрекали («У нас есть такое выражение: "художник французит"...»<sup>215</sup>). Но если в работах старшего поколения цитаты и заимствования из Марке видны даже самому неискущённому зрителю, то младшие художники абсорбируют и перерабатывают опыт актуального западного искусства. Эти «стёртые» влияния других авторских подходов органично

<sup>210</sup> Флоренский А. О. Про Рихарда Васми, Шалю Шварца, Родиона Гудзенко и Леру Титова // Арефьевский круг. С. 153.

<sup>211</sup> Лурье Л. Я. Без Москвы. С. 255.

<sup>212</sup> Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы. С. 47.

<sup>213</sup> Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е гг. / Сост. Лариса Скобкина. СПб. : Центральный выставочный зал «Манеж», 2005. С. 161–179.

<sup>214</sup> Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. М. : Галарт, 2011. С. 17.

<sup>215</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Дневник. Цит. по: Сурис Б. Д. «... больше, чем воспоминанья». Письма ленинградских художников 1941–1945. СПб., 1993. Т. 2. С. 240.

включаются в художественный фон, в котором развиваются художники. В этом отношении их поиск не является поиском решений, позволяющих с помощью западных образцов максимально дистанцироваться от советского стиля. Маркеры «советского» существуют в их картинах на тех же правах – как в сюжетах (менее лиричной и безмятежной, чем у старшего поколения, и смело включающей различные эпизоды окружающей повседневности), так и в формальных аспектах: обратим внимание на яркий, кровавый красный, то и дело встречающийся в работах Арефьева. Художник в подавляющем большинстве случаев использует вполне определённые оттенки – яркий кумачовый красный, отчётливо напоминающий о цвете советских знамён, и более землистый кирпичный оттенок. Такой выбор цвета удачно объединяет фигуры в красных рубахах и платьях и окружающий их повседневный пейзаж, не менее яркий и плотный: кирпичные здания, крыши, полосы (свежевспаханной?) земли.

Таким образом, важно подчеркнуть, что в произведениях «арефьевцев» мы не увидим откровенной сатиры, обличения и критики официального «большого стиля» и самой советской действительности – в самом деле, в конце 1940-х гг. это было бы непредставимо. С этим связана специфика зрения, взгляда художника: точка, из которой художники «арефьевского круга» смотрят на 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, таким образом, «приближающая» к нам дальний план). Возникновение такого типа наблюдающей субъективности связано с целым рядом причин, как специфичных для «арефьевской школы» (о них скажем ниже), так и обусловленных эпохой. Говоря о контексте эпохи, следует обратиться к теории Дж. Крэри, который подробно писал о трансформации наблюдателя, имевшей место в начале XIX века и связанной с технологическими и научными открытиями тех лет. Согласно Крэри, в это время

на смену абстрактному, рациональному, занимающему внешнее положение относительно наблюдаемой реальности зрителю камеры обскура приходит столь же автономный наблюдатель, но уже «включённый» в реальность и, подобно ей, доступный измерению и произвольно перемещаемый. Этот тип субъективности близок делёзовскому понятию «частичного наблюдателя». Частичный наблюдатель – это точка зрения, перспективно охватывающая определенную область и регистрирующая происходящее сообразно своему положению в пространстве. Такой наблюдатель не способен воспринять сколько-нибудь полную картину происходящего, так как для этого ему нужно было бы сменить точку зрения, но в то же время «не страдает какой-либо ущербностью или субъективностью»<sup>216</sup>. Перспектива, открываемая наблюдателю, в определенной степени произвольна (во всяком случае, может быть таковой) и относительна. «<...> Роль частичного наблюдателя – *воспринимать и испытывать на себе*, только эти восприятия и переживания принадлежат не человеку (как это обыкновенно понимается), а самим вещам, которые он изучает»<sup>217</sup>. Частичный наблюдатель представляет собой силу, близкую к биологическому импульсу или току. Развивая эту линию мысли, можно сказать, что этот субъект XIX века, полноправный участник всеобщей космической машинерии и обладатель «телесной плотности видения»<sup>218</sup>, с течением XX века всё менее походит на определённую автономную точку, имеющую конкретные координаты, и, оставаясь встроенным в реальность и соприродным ей, становится динамичным, неизмеряемым и не совпадающим с самим собой. Гибкость и плотность наблюдающего тела соприкасается с вещественной плотностью мира.

Здесь уместно вспомнить о понятии гаптического зрения, которое впервые возникает в работах А. Ригля. Делёз уделяет ему внимание в книгах «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения» и «Капитализм и шизофрения. Тысяча плато». Ригль предлагает концепцию цикличности истории искусства: в каждом цикле существует три стадии, минуя которые, искусство проходит через два экстремума

<sup>216</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 166.

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> Там же. С. 189.

– тяготея то к гаптической структуре чувственного опыта, то к оптической. Гаптическое зрение связано с доминантой тактильного опыта. Тактильное восприятие, кратковременное и совершаемое на близком расстоянии, можно считать первичным актом познания единичного объекта. Воспринимая объект вблизи, мы ощущаем его материальную, физическую целостность, его «непроницаемость», распознаём характер его поверхности и текстуру. Согласно Риглю, прикосновение явилось наиболее простым и понятным способом узнать, вычленив и изолировать от окружающего пространства нечто индивидуальное. Множественные прикосновения позволяют постепенно исследовать весь объект, хотя и не дают возможности создать единый и полный образ объекта (мы всегда прикасаемся лишь к отдельному фрагменту его поверхности). Чтобы представить объект во всей его целостности, необходим мыслительный синтез. В акте зрения соединяется множественность тактильного опыта и обобщающая интенция зрения, способного видеть глубину и различать ближний и дальний планы, размещая объект в пространстве. Гаптическим Ригль называет тот режим зрения, при котором чрезвычайно сильно значение собранных и обобщённых опытов тактильного восприятия. Такое зрение концентрируется на поверхности объекта внутри его физических границ: «[гаптический план] – это план, который воспринимает глаз, когда приближается к объекту настолько, что исчезают все его силуэты и тени, дающие представление об изменениях глубины»<sup>219</sup>. В этом режиме восприятия мы, следовательно, не способны взглянуть в глубину пространства, воздушную среду, окружающую объект. Иными словами, нам недоступно «то, чем объект не является»<sup>220</sup>. Чётко и ясно ощущая и «ощупывая» границы объекта, наблюдатель, тем не менее, не может ощутить пространственные объёмы и пустоты, с которыми соположены эти границы. Согласно Риглю, доминанта гаптического свойственна искусству древнего Египта и греческой архаики. На египетских барельефах контуры фигур чётко очерчены, однако их формы внутри этих границ не проработаны – персонажи практически

---

<sup>219</sup> Riegl A. Late Roman art industry (Archaeologica) / Translated by R. Winkes. Roma : Bretschneider Editore, 1985. P. 32.

<sup>220</sup> Barasch M. Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky. New York, London : Routledge, 2000. P. 153.

двумерны и находятся на одной плоскости; пространство между ними лишено глубины и перспективы. Гаптическое зрение – это взгляд, ориентированный на исследование поверхности, а не глубины. Именно поэтому Делёз пишет, что гаптическому зрению соответствует гладкое пространство, а оптическому – рифлёное (неровности последнего видны глазу, в то время как гладкость можно полноценно ощутить именно при прикосновении).

При переходе к оптическому режиму двумерная поверхность прерывается скульптурно повторяющими форму тенями. Мы смотрим на объект с некоторой дистанции, видя его перспективное сокращение и изменения световоздушной среды, в которую он погружён. Подобное стремление к эффекту трёхмерности в художественном изображении связано с разработкой и соблюдением целого ряда условностей, правил и закономерностей (таких, как учение о перспективе и т. д.), а также способствует установлению позиции наблюдающего субъекта (и становлению субъективности смотрящего как таковой). Делёз пишет об этом: «Ригль, Воррингер и Мальдине <...> определяют его [гаптическое пространство] как присутствие фона-горизонта благодаря редукции пространства к плану (вертикальное и горизонтальное, высота и ширина) <...> С другой стороны, они показывают, как в греческом искусстве (а затем в византийском искусстве вплоть до Ренессанса) [от гаптического] отчленяется оптическое пространство, соединяющее фон с формой, заставляющее взаимодействовать планы, завоевывающее глубину, обрабатывающее объемную или кубическую протяженность, организующее перспективу, играющее на рельефе и тени, свете и цвете»<sup>221</sup>. Принципы фигурации и наррации постепенно проникают в произведение искусства, подчиняя тактильное восприятие оптическому. Однако искусство XX века, отступая от канонов изобразительности, начинает обратное движение к тактильному; представляется справедливой точка зрения В. Беньямина, который предлагал перевернуть риглевскую схему, чтобы пролить свет на гаптический характер авангардного изобразительного искусства и кино (в

---

<sup>221</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. С. 841. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. P. 618.



противовес той дистанции, которая существует в восприятии традиционного ауратического искусства)<sup>222</sup>. Безусловно, схема, в которой определённая эпоха в истории искусства соответствует тому или иному режиму зрения, является достаточно упрощённой; правильнее будет сказать, что историю искусства Ригль представляет как процесс, в котором постоянно меняются зоны напряжения – усиливается тяготение то к субъективному (оптическому), то к объективному (гаптическому) полюсу; то к пространственной глубине, то к двумерной поверхности<sup>223</sup>.

Делёз, однако, не рассматривает гаптическое и оптическое как простую бинарную оппозицию – его интересует не эта схематичная классификация с последовательной сменой тяготений, а динамический момент колебания между двумя полюсами, скрытый в каждом из этих полюсов. Делёз не соотносит ту или иную изобразительную стилистику с тем или иным режимом видения, исследуя вместо этого имеющуюся в произведении искусства возможность смены этих режимов. И гаптическое, и оптическое пространства обладают потенциалом изменения и неустойчивостью, стремясь «соскользнуть» к своей противоположности (в гаптическом, впрочем, это свойство выражено ярче). Гаптическое может стать эффектом оптического, и наоборот. Важно, что режим видения в данном случае не соотнесён с конкретным взглядом из конкретной точки – видение (и восприятие искусства) расширяются в область невидимого, к чистой виртуальности возможных изменений. Возможность смены режимов видения, присущая искусству, служит раскрытию делёзианского понятия ощущения, локализованного не только в актуальности произведения искусства, но и в виртуальности жизненного изменения.

В книге «Тысяча плато» Делёз и Гваттари рассуждают о видении пространства и линии в самом общем смысле – как в искусстве, так и в природе, и в умозрении геометрической задачи. Различные типы пространств (море, абстрактное искусство, арабская архитектура, жизненное пространство эскимосов

<sup>222</sup> Hansen M. B. Benjamin's Aura // *Critical Inquiry*. Vol. 34. The University of Chicago Press, 2008. P. 353.

<sup>223</sup> Efal A. Reality as the cause of Art: Riegl and neo-kantian realism // *Journal of Art Historiography*. 2010. Issue 3. P. 21.

и т. д.) позволяют им выявить различные эффекты, которые порождают абстрактные, конкретные или органические линии. Наиболее подробно Делёз рассматривает абстрактную линию, какую трактует не только буквально, но и расширительно – как линию распределения сил, которая сгущает пространство (придаёт ему напряжённость) и не является при этом контуром или формой. Абстрактная линия (или линия, «пользующаяся абстракцией») «обладает мощью [puissance] выражения, а не формы, она обладает повторением как мощью, а не симметрией как формой»<sup>224</sup>. Как замечает Рансьер в статье о делёзовской эстетике, линия становится проводником мощи хаоса, «катастрофой», разрушающей любую форму. Пространство картины, разделяемое линиями на плоскости, представляет собой поле сражения хаоса против фигуративности (фигура вырывается за свои пределы, «дезорганизуется», разрушается силой становления-животным, стремясь вернуться к доорганической жизни)<sup>225</sup>. Абстрактная линия, таким образом, имеет дело с аффективным типом чувственного ощущения<sup>226</sup>. Когда абстрактная линия вторгается в гладкое гаптическое пространство (возникая как «аффект гладкого пространства»<sup>227</sup>), она привносит новые напряжения и вариации. Линия выступает чем-то вроде помехи, не предзаданной в пространстве и порождающей внутри него точки или места различия. Делёз и Гваттари пишут об этом так: «... неистовая линия вариации – в виде ленты, спирали, зигзага, S – освобождает мощь жизни, которую человек спрямляет, организмы сажают на цепь, а материя выражает теперь как черту, поток или порыв, кои ее пересекают»<sup>228</sup>.

Если же мы возвратимся к пространствам искусства, то найдём следующее замечание Делёза и Гваттари: «... что мы должны называть абстрактным в современном искусстве? Меняющееся направление линии, которая не очерчивает

<sup>224</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. С. 847. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau. P. 621.

<sup>225</sup> Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? P. 5.

<sup>226</sup> Петровская Е. В. Выразительное и изобразительное. С. 468.

<sup>227</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. С. 850.

<sup>228</sup> Там же. С. 849.

контур и не ограничивает форму...»<sup>229</sup>. Хотелось бы предложить следующую трактовку этого положения в отношении искусства «арефьевского круга». Вслед за Делёзом и Гваттари обратив внимание на нефигуративное в искусстве, можно предположить, что направляющей, движущей силой («линией») в произведениях «арефьевцев» является действие внехудожественных элементов в пространстве картины. «Художественное» (выразительный потенциал цвета, краски, мазка, композиционного решения и т. д.) сгущается и уплотняется настолько, что вырывается во внехудожественное. Плотность и фактура краски используются в их осязаемой буквальности (зритель не увлекается реалистичностью и наблюдает одновременно не только изображённое на картине, но и саму картину как материальный объект: ощущает шершавость красочного слоя, может проследить все движения кисти). В то же время реализуется и смысловой потенциал внехудожественных аспектов картины: случайно и свободно варьирующаяся густота краски способна к самостоятельному смыслопорождению, складываясь в перцептивные конструкции и становясь местом столкновения живописных аффектов. Это позволяет сформироваться ощущению изменчивой интенсивности самой жизни, рассматриваемой со столь близкого расстояния. На плоскостях картин разворачивается процесс рифления гладкого пространства, порождая в свою очередь в качестве эффектов новые гладкие области пространства, т. е. колебания между гаптическим и оптическим, гладким и рифлёным – параллельно колебаниям взгляда зрителя между восприятием означаемого картины (схематичного обобщённого образа ровной стены дома) и конкретной плотной, напряжённой поверхности краски.

Важно отметить, что Делёз уточняет риглевское понимание гаптического зрения, замечая, что гаптическое не определяется через неподвижную основу плана и контура – такая трактовка сильно сузила бы понимание этого термина. Вместо этого Делёз предполагает, что пространство, которое создаётся в соответствии с гаптическим видением, характеризуется динамикой

---

<sup>229</sup> Там же. С. 850. Перевод уточнен по: Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau*. P. 624.

интенсивностей и постоянным изменением направлений<sup>230</sup>. В отличие от тяготеющего к статике оптического пространства, гаптическому «соответствуют эксцентрическое и концентрическое движения, движения расширения и сжатия»<sup>231</sup>. Принцип гаптического уплотнения пространства может быть пояснён с помощью обращения к анализу офортов Джованни Пиранези, который приводит Сергей Эйзенштейн в книге «Неравнодушная природа», излагая свою теорию построения кадра. Эйзенштейн обнаруживает в работах Пиранези способность пространства к «взрыву», «выходу из себя» (трансформации, напряжению и разрушению предметности, светотени, композиционных масс и линий), и это намеченное, но не до конца проявленное движение захватывает и завораживает зрителя своей потенциальной мощью. Сам Эйзенштейн применяет подобный подход к работе с пространством в своих фильмах, плотно наслаивая на фон «систему "кулисно" размещенных первых планов»<sup>232</sup>. Трансформируясь, множась и уплотняясь, такое экстатическое пространство функционирует благодаря радикализации противоречий («предельно обостряя каждое из противоречий, [экстаз] стремится в наивысшей точке этого обострения заставить их пронзать друг друга, тем самым подымая их сокрушительный динамизм до высших пределов»<sup>233</sup>). Делёзианское пространство искусства, складывающееся в соответствии с гаптическим видением, близко вышеописанному, однако строится не на основе противоречий, а благодаря игре различий, отклонений и помех. Разъединённые в оптическом художественном пространстве планы-плоскости снова сжимаются друг с другом, приобретая особую плотность.

Мы замечаем стремление к соположенности плоскостей у всех пятерых живописцев-«арефьевцев», однако наиболее ярко это выражено в творчестве Рихарда Васми. Такая живопись тяготеет к плоскостной, в частности, близка клуазонизму – манере письма, которая предполагает деление пространства картины на большие плоскости локальных цветов, разделённые тёмным

---

<sup>230</sup> Там же. С. 843.

<sup>231</sup> Делёз Ж. Логика ощущения. С. 139.

<sup>232</sup> Эйзенштейн С. М. Пиранези, или Текучесть форм // Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 2. Остроении вещей. М. : Музей кино, Эйзенштейновский центр, 2006. С. 180.

<sup>233</sup> Там же. С. 183.

контуром, напоминая перегородчатую эмаль. Однако если клуазонизм основан на стилизации и декоративен, то Васми работает через уплотнение планов, устраняя промежутки между ними. Васми, нанося густой подмалёвок и толстый красочный слой, использует насыщенные, землистые цвета, покрывающие основу. Известно, что он разводил краски керосином, что сказывалось на качестве цвета и укывистости краски. Ближний и дальний планы сформированы одинаково насыщенными мазками крупной кистью, без лессировок. В равной степени плоскостное упрощённое изображение как объектов (домов, деревьев, лодок и т. д.), так и фона располагает их в общем пространстве, подчёркивая не глубину световоздушной среды, а свойства поверхности. Важно, что в этом случае мы можем говорить о поверхности в единственном числе – текстура водной глади и стены кирпичной фабрики на картинах Васми не различаются ни по характеру мазка, ни по степени насыщенности теней и бликов. Порой этому сопутствует нарушение законов перспективы (часто встречается такая особенность построения рисунка, как тяготение к обратной перспективе – взгляд на крышу дома с высоты птичьего полёта сочетается с фронтальным изображением стены того же дома). Все плоскости в том или ином пейзаже оказываются соположенными в общем пространстве и тесно соприкасаются друг с другом напрямую или через посредство такого же густого и плотного контура – тёмной линии, проведённой широкой кистью.

Несмотря на то, что различные плоскости у Васми чётко отделены друг от друга, а акценты на ближний план или композиционный центр, как правило, не расставлены, художнику удаётся создать особое ощущение целостности произведения. Соотношение насыщенных плоскостей, сформированных экспрессивным, мощным мазком, рождает динамическое напряжение внутри картины. Нам представляется, что такое художественное пространство создано в соответствии именно с гаптическим зрением – с одной стороны, это выражается в подчёркнутой вещественности и осязаемости поверхности объектов и фона, приближенности нашего взгляда к изображаемой поверхности. С другой стороны, частое совмещение в рамках одной картины нескольких точек зрения и

перспективных принципов, небрежение академическими приёмами изображения глубины пространства ведут к тому, что становится невозможным говорить о наблюдателе, чьими глазами увиден пейзаж – мы, зрители, уже не уверены, что можем найти эту чётко локализованную точку взгляда. Эта неопределённая и дробящаяся точка зрения усложняет структуру довольно простого в техническом отношении типа живописи.

Примечательно, что с исчезновением глубины световоздушной среды изменяются и отношения смотрящего субъекта и наблюдаемой поверхности – деформируется и схлопывается дистанция между субъектом и объектом наблюдения. Художник (и вместе с ним зритель) не отступает на почтительное расстояние от природы, чтобы обозреть весь пейзаж и обобщить его элементы в равновесной гармоничной композиции. Вместо того чтобы таким образом «убежать» из изображаемого, он фактически оказывается внутри пейзажа, в тактильной близости к его поверхности. Отсюда рождается яркое свойство живописи Васми и других художников «арефьевского круга» – насыщенность и концентрированность материального, вещественного свойства поверхности. Если взглядеться в живописную структуру полотен, то едва ли возможно будет установить, где точка схода линий перспективы, композиционный центр и так далее. Так, художники избегают, с одной стороны, субъективности взгляда, с другой – статичной бесстрастности документа, регистрирующего происходящее. Свидетель, «собирающий» плотность красок и форм в тот или иной городской пейзаж, обусловлен комбинацией этих живописных масс и материальной плотности реальности, среди которых он себя и обнаруживает. Изучение, пристальное рассматривание, ощупывание этой плотности средствами плоскостной живописи, не имеющей глубины, – основное событие картины, попытка создать парадоксальную ситуацию «прикосновения взглядом», насильственное и максимальное сокращение дистанции между смотрящим и тем, что он видит. Материальность жизни создает воспринимающего как точку зрения практически внутри себя, на непосредственной поверхности красочного слоя, внутри рамы. Это попытка нечеловеческого взгляда на материю реальности,

взгляда 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, ощущает следы внехудожественных жизненных событий, не опосредованные переводом в знаковый режим, то есть следы самой материальности, имманентности жизни. Примечательны здесь не только пейзажи как исследования материи города, но и сценки с участием людей, в том числе изображения актов насилия и жестокости, — они включают нас в ситуацию тесного столкновения тел (внутри самого столкновения); организующее их действие — боль и насилие над плотью, материей, а не над заключенной в ней человечностью.

Безусловно, об этой погруженности в материальность самой жизни свидетельствуют не только характеристики типа письма, который в той или иной степени свойственен всем «арефьевцам», но и авторская воля в выборе сюжетов и тем. Одно из наиболее известных высказываний Арефьева — именно об этом этическом моменте приближения к гуще реальности: «Всегда на первом месте стояло наблюденное, и после делался эквивалент ему красками. Всегда старались для этого выбрать такой объект наблюдения, который уже сам по себе приводит в определенный тонус необычностью видения ускользающего объекта: в окно, в замочную скважину, в публичный сортир, в морг»<sup>234</sup>. В другом месте он замечает: нужно «браться только за самые банальные вещи»<sup>235</sup>. Художники не просто выбирают определённую натуру, обращаясь к неприглядной жизни городских окраин с их однообразной архитектурой, состоящей из бедных домишек и индустриальных построек, и их невзрачными жителями. Их способ взгляда и художественный подход 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

<sup>234</sup> Арефьевский круг. С. 10.

<sup>235</sup> Уральский М. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения / Предисл. Х.-П. Ризе. СПб. : Алетейя, 2012. С. 381.

бы бесконечно удалялся 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 художников-«арефьевцев».

Говоря об отказе от традиционного реализма, важно обратить внимание на работу художников с деталями и повторяющимися элементами в структуре картины. Хорошим примером здесь могут служить изображения окон домов и ветвей деревьев в пейзажах Шагина и Васми. Эти ритмически повторяющиеся элементы возникают в большинстве картин художников. Своей грубоватой, небрежной формой они обязаны крупной кисти – окно пишется одним беглым касанием, дерево – пятью-шестью рубленными, геометричными мазками (у Шагина, у Васми – и того меньше). Механистически «расставленные», чрезмерно ритмизованные ряды окон служат не только организации пространства картины, но и тому самому специфическому способу приближения к реальности, о котором сказано выше. Художники стремятся, с одной стороны, правдоподобно изобразить однообразные «слепые» (свет за стёклами не горит) ряды окошек, отмеряющие монотонность жизни городских окраин, а с другой – благодаря небрежности и силе мазка внести едва заметные вариации в эти повторяющиеся вереницы пятен. Едва уловимые, незначительные изменения, не несущие явной семантической нагрузки и возникающие почти произвольно, приносят эффект вибрации реальности, которая никогда не тождественна самой себе, даже если предстаёт таковой в обыденном восприятии. В этом отношении примечательны и перспективные искажения в картинах, подчёркивающие, что материальная поверхность пространства пронизана внутренней динамикой и постоянно изменяется, не застывая во взгляде стороннего наблюдателя.

Изображая пространство постоянных изменений, носящих, казалось бы, случайный характер, художники стремятся уловить ход самой жизни, опустошённой «большими» смыслами и личными, субъективными трагедиями (здесь важно отметить серийность произведений «арефьевцев» – повторяющиеся сюжеты и композиционные решения с минимальными вариациями).



Таким образом, в этой живописи субъект не предположен взгляду на объект в городском пейзаже, а возникает в случайном, ничем не примечательном месте этого пейзажа, в непосредственной близости к окружающему его миру. Такая абстракция, как «точка зрения зрителя», в данном случае не работает – невозможно отыскать точку, которая по умолчанию считается соответствующей восприятию этих картин. Напротив, точка зрения рождается из импульса художественной и внехудожественной материальности самих картин, и возникает она в рамках ощущения – не заранее, а во время восприятия. Это взгляд изнутри, порождаемый самой городской натурой (в отличие от «официального», подцензурного искусства, где зачастую угол зрения художника на натуру предполагает отстранённость и идеологическую маркированность). Это отвечает логике внутреннего устройства городского пейзажа, не всегда соразмерного человеку и не созданного для индивидуального комфортного созерцания. У зрителя уже могут быть сформированы собственные привычки видеть этот пейзаж тем ли иным образом, а «арефьевцы» разрушают инерцию привычки восприятия *«общего места»* и реконструируют внутреннюю логику этого пейзажа, который должен быть увиден иначе, по-новому. Точка зрения субъекта складывается из множества взглядов-«прикосновений», совершаемых с максимального приближения, и включает в себя многообразие точек зрения. Этому видению не предпослана какая-либо определённая идеологическая позиция – оно рождается в конкретной ситуации непримечательного опустевшего пейзажа, в опыте присутствия на петербургской окраине, в коллективном аффекте переживания пограничного состояния войны. Мы видим (почти осязаем) густоту и насыщенность этого окраинного пространства – в нём нет простора и воздуха, его пустота изображается как плотная поверхность. Подобный способ восприятия и размышления о пространстве рифмуется с положениями стоической физики. Стоики полагали, что телесный космос пребывает на месте («место» - пространство, занятое телом), а снаружи его окружает бестелесная пустота («пространство, которое может быть занято телом, но им не занято»<sup>236</sup>). Таким

<sup>236</sup> Столяров А. А. Стоя и стоицизм. М. : Ками Групп, 1995. С. 116.

образом, между телами внутри космоса пустот и границ нет – точнее, границами вещей являются их пределы, способные меняться и перемещаться и проницаемые для телесных потоков. Стоическая концепция в этом отношении вдохновлена идеей всеобщего смешения и взаимодействия. И это становится важным, когда мы начинаем размышлять о механике производства смыслов в интересующих нас картинах «арэфьевцев».

Вспомним, как Делёз в работе «Логика смысла» подхватывает идеи стоиков и развивает их в русле собственной философии смысла и события. Событие он характеризует как ситуацию-изменение, обладающее и определённой длительностью, и расположением в пространстве. О природе события Делёз пишет как о сложной двойственности: «Будучи бесстрастным, событие позволяет активному и пассивному довольно легко меняться местами, поскольку само не является ни тем, ни другим, а, скорее, их общим результатом (резать – быть порезанным)»<sup>237</sup>. Событие, таким образом, связывает собой место действия, само действие, его результат, а также действующие силы и тела. Оно имеет пограничный статус между телесным и бестелесным в мире – однако колеблется между ними, находится в неустойчивом процессуальном состоянии, иными словами, представляет собой их встречу, а не механически совмещает в себе элементы телесного и бестелесного. Делёз пишет: «События – подобно кристаллам - становятся и растут только от границ или на границах»<sup>238</sup>, находясь и в телесном, и в бестелесном. Важно, что граница здесь также понимается как колеблющийся проницаемый предел, момент тесного соприкосновения, а не чёткая разделительная линия. Пребывание на зыбкой границе, «между», является условием возникновения события и смысла. Проблематизация такого промежуточного положения возможна благодаря специфическому пониманию причинности: Делёз, отказываясь от однородной каузальности, вновь обращается к стоическим идеям о смещённой причинности (каузальность без необходимости,

---

<sup>237</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 40.

<sup>238</sup> Там же. С. 20.

испытывающая влияние помех, различий, повторов, отголосков и резонансов<sup>239</sup>). Можно вслед за стойками выделить две линии причинности: физические причины (связывающие между собой тела) и бестелесные квази-причины (связывающие между собой эффекты); эти виды причинности соотнесены друг с другом, однако не совпадают и не являются строго параллельными. Эффект, таким образом, сохраняет свою соотнесённость с физической причиной (не является полностью произвольным), однако благодаря игре различий смещается относительно неё, и в этом смещении рождается добавочный смысл.

Такого рода причинность обуславливает событие эстетического ощущения (здесь мы вслед за Делёзом расширительно трактуем понятие «эстетическое», поскольку в делёзианской мысли эстетика не проблематизируется как отдельная область, и тема искусства возникает в рассуждении в непосредственной связи с онтологической проблематикой). Ощущение обращается и к материальному, телесному «стимулу», и к абстрактному бестелесному эффекту (смыслу). Они соединяются в восприятии произведения искусства не произвольно, но и не необходимо; встреча материи и смысла вызвана не волей автора или зрителя, но причинностью, рождённой в имманентности жизни (там же, где рождаются различия, силы и напряжения). Итак, напряжения, создающие смысловую динамику произведения и реализующие событийное изменение, действуют на пределе материальной плотности пространства, на границе между телесным и бестелесным. Важно ещё раз подчеркнуть, что именно по границе проходят силовые линии и напряжения, порождённые различиями и смещениями; именно граница оказывается зоной продуктивности.

Телесное и бестелесное не тождественны друг другу, между ними нет прямых соответствий, а главное, они располагаются на различных «уровнях» (в делёзовском понимании термина) – т. е. не представляется возможным выделить общую основу или среду, к которой принадлежали бы и тела, и эффекты, и которая бы позволяла их объединить. Так, в телесном нет места бестелесному (оно максимально уплотнено и не имеет внутри ни пустот, ни границ), и

---

<sup>239</sup> Там же. С. 223.

наоборот. Плотность материальности формирует поверхность, на которой разворачивается игра напряжений, рождающих событие. Возможность встречи материи и бестелесных смыслов, таким образом, существует лишь в событии, в том числе в событии эстетическом.

Возвращаясь к картинам художников «арёфьевского круга», заметим на этих полотнах соположенность и сжатость ближнего и дальнего планов, а также находящихся на них объектов, и утрированную «необработанность» границ объектов, выписанных широкой кистью и представляющих собой в меньшей степени контуры, а в большей – самостоятельные плоскости и поверхности. Телесность контура маркирует как пределы соседствующих тел и плоскостей, так и отсутствие пустоты между ними; контур – это след уплотнения и сжатия, сам, соответственно, обладающий материальной плотностью. Он не только указывает на произошедшее здесь ранее движение (движение сжатия), но и является местом для движения, происходящего в настоящем моменте (движение восприятия, рождающее субъективность на пределе материи). След изменения совмещает в себе и результат, и процесс изменения, и эта двойственность, проявляясь, даёт стимул к возникновению ощущения.

Так, густота и плотность, варьирующиеся от картины к картине, но никогда не исчезающие, позволяют зрителю помыслить и воспринять особый тип пространства, лишённого пустот и испещрённого изменениями и напряжениями материальной поверхности. Эта поверхность написана смело и небрежно, неся в себе внесемиотические и неинтерпретируемые, лишённые значения следы. Эти конкретные и материальные следы помех и отклонений в фактуре красочного слоя не необходимы, однако и не случайны, поскольку являются следствиями уплотнения поверхности и доведения её до предела материальности. Важно отметить, что эти материальные «помехи» не означены в качестве эстетических элементов, символов или иных составляющих произведения искусства. Это пояснение позволяет ввести различие между концептуальным искусством и актуальным искусством с его практиками инсталляции, которые эксплицитно работают с материальными объектами, явлениями и процессами, потому в этом

случае эти объекты (а также их материальная конкретность) оказываются непосредственно значимыми в качестве единиц семиотического наполнения произведения или его стилевой особенности. Искусство художников «арефьевского круга», однако, бежит семиотизации. Здесь материальная поверхность оказывается связанной не со значениями, но со смыслами, порождаемыми на границе-пределе художественного и внехудожественного, материи и совершаемого с ней действия в ощущении.

Так, пространство, которое возникает в этих картинах, может восприниматься как маргинальная, пограничная зона, окраина. В качестве интерпретационной схемы можно предложить пару «граница / окраина», при этом отметив, что между этими двумя понятиями нет противопоставления, как и в приведённых выше понятийных парах. Границу можно было бы трактовать как линию напряжения в пространстве, линию интенсивности, где разворачивается событие. Окраина же представляет собой плотное, «тактильное» пространство, которое испещрено следами границ, которые его расчерчивали, и следами событий. Безликие пейзажи или фрагменты местности, выступающие фоном картин, – своего рода соединительная ткань, образовавшаяся на поверхности в результате «заживления» границы, после того, как произошло и завершилось некое событие. Окраину можно интерпретировать как след события: след внехудожественного события реальности, в которой возникло данное произведение, то есть свидетельство, которое след движения кисти по плотному красочному слою предъявляет зрителю и которое не основывается ни на чём и не подтверждается ничем, кроме этой непосредственной очевидной материальности. Таким образом, эта материальная плотность является не семиотическим знаком, отсылающим к внешней реальности, но её следом, соприродным ей и неотчуждаемым от неё. Изображённое на картине заявляется как реальное, однако для этого заявления нет иного основания, кроме фактического ощущаемого присутствия материала, его плотности. Такого рода реализм «арефьевского круга» позволяет нам осмыслить разные типы поверхностей – и, следовательно, разные режимы восприятия. Вторжение внехудожественной составляющей в

пространство картины, традиционным и конвенциональным образом заявленное как живописное искусство, обеспечивает смысловой эффект эстетической новизны, отличный от какой-либо живописной традиции. Иными словами, внехудожественное оказывается условием возникновения переживания художественного, нового эстетического опыта. Конкретная материальность обеспечивает право на высказывание в поле эстетического, и это высказывание обосновывается не интенцией автора или действием воспринимающего субъекта, а также не сопричастностью иным внешним основаниям; это высказывание не «кого-то», а «где-то» – т. е. высказывание, принадлежащее месту. Итак, вводя возможность переключения между режимами восприятия художественного и внехудожественного при сохранении традиционной эстетической рамки, художники «арефьевского круга» дают зрителю стимул к мета-эстетической рефлексии о специфике «ощущения искусства» (и визуальное пространство для этой рефлексии).

«Граница» и «окраина» как режимы восприятия постоянно колеблются и переходят один в другой; напряжённая точка картины – переходный момент между угасающей границей и возникающей окраиной. В гуашах А. Арефьева («Повешенные», «Артобстрел» и другие) фигуры изображены вплотную к краям листа, прижаты к ним, тем самым делая границу листа самостоятельной линией, полноценной составляющей картины. Соприкосновение фигур и фона, мягкое, но плотное, и соположения теснящихся мазков выступают «рубцом» события, его следом, деформирующим пространство. Примечательно, что граница-предел между картиной и зрителем имеет сходную специфику, что и границы внутри картины: встреча живописной поверхности и гаптического взгляда – это событие тесного соприкосновения, имеющее место в промежутке, «между». Смещение столь плотное, что близко к совмещению, даёт нам представление о пределах возможности кодирования: в отсутствии 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 оказывается попыткой отказа 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 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, даёт способ воспринять мир без нас, не-означенное пространство.

Соприкосновение в ощущении представляет собой встречу тел, но при этом сохраняется граница-поверхность между ними, и тела не объединяются в целое. Эта плотность, доходящая до предела, однако не преодолевающая его, задаёт особый способ изменения. В таком режиме восприятия пространства изменение осуществляется как смесь, где отдельные компоненты в определённой степени сохраняют свою самостоятельность и избегают гомогенизации. Что, в свою очередь, отвечает понятию становления как встречи или перехода, а не превращения. Пространственный режим, о котором идёт речь, управляется механикой становления как самих тел, так и свидетеля, который находится внутри этой плотной материальности, однако с ней не отождествляется. Операцию становления-перехода можно разъяснить подробнее, соотнеся её с операцией дизъюнктивного синтеза. По Делёзу, дизъюнктивный синтез представляет собой сочетание несоединимых элементов, диалектическое противоречие как целое (однако без снятия и отождествления противоречивых терминов). Подобное целое предполагает не объединение элементов из различных уровней, а возможность свободного переключения между ними в рамках общего «места». Дизъюнктивный синтез можно описать словом «неразрешимость» – вслед за Аленом Бадью, который в своей книге «Le siècle» пишет о понятии «анабазис», которое также служит для разъяснения неразрешимой двойственности. Рассуждая о поэзии Пауля Целана и Сен-Жон Перса, Бадью вводит это понятие, чтобы охарактеризовать способ поэтической работы с языком, свойственный XX веку и по-разному проявившийся у двух вышеназванных поэтов; анабазис здесь

понимается как приятие двух противоположных типов существования<sup>240</sup>, или, обращаясь к греческим истокам этого слова, как путь возвращения, изобретённый заново (при котором цель возвращения парадоксальным образом не известна заранее). Событие поэзии (как и событие возвращения домой, произошедшее с войском греческих наёмников из текста Ксенофонта, упоминаемого Бадью) – это синтез двух несочетаемых движений (возвращение и изобретение одновременно). Невозможно наделить приоритетным положением какое-либо из этих движений, невозможно выбрать что-то одно – как невозможно и объединить два элемента в единое целое. Внутри дизъюнктивного синтеза сохраняется напряжение принципиальной неразрешимости и нетождественности.

И здесь нам представляется важным остановиться на проблеме новизны, возникающей в связи с темой изобретения. Делёз не проблематизирует новое и не рассуждает об этом понятии подробно, однако неоднократно упоминает, в том числе в текстах об искусстве, определённо подразумевая свою собственную оригинальную его интерпретацию. Исследователи философии Делёза почти никогда не останавливаются на этой проблематике, как бы оставляя её за скобками как нечто само собой разумеющееся, однако по нашему мнению тема новизны является важной для понимания делёзовского подхода к специфике искусства. Среди интерпретаторов Делёза уделяют внимание теме нового очень немногие – несколько авторов сборника «Deleuze, Guattari and the Production of the New» (впрочем, они лишь бегло упоминают о проблеме новизны, концентрируясь на анализе отдельных культурных «кейсов» – за исключением Саймона О’Салливана, обращающегося к Спинозистским и бергсоновским корням делёзианского понимания нового, и Грегори Флаксона, предлагающего интересные рассуждения о способности современной философии помыслить новое) и Дж. Райхман, который в работе «The Deleuze Connections» отмечает, что Делёза интересуют условия возникновения нового в искусстве, и поясняет, что под новизной следует понимать не модные веяния, а событие, уже происходящее

---

<sup>240</sup> Badiou A. Le Siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2005. P. 122.



с нами, которого мы, однако, пока не замечаем<sup>241</sup>. Следовательно, новое обладает активной силой, захватывающей нас, и потому не зависит от воспринимающего субъекта – оно возникает в сфере досубъективного, даёт стимул к изменениям и заставляет зрителя переизобретать себя.

Делёзовское понимание нового отличается от сложившейся в западноевропейской культуре традиционной идеи новизны, которая берёт свой исток в эпоху промышленной современности. Интеллектуальный климат той эпохи был сформирован размышлениями о прогрессе и историзме, в свою очередь произрастающими из «спора о древних и новых» во Франции и Англии XVII века и гегелевской диалектики развития абсолютной идеи. Несмотря на то, что многие идеи, соответствующие этому направлению мысли, были подвергнуты критике и ушли в прошлое, прогрессистская интерпретация нового, как нам представляется, успешно воспроизводилась в западноевропейской культуре вплоть до настоящего времени. Поскольку прогресс представляет собой движение во времени от менее совершенного состояния к более совершенному (благу и истине), то ценностные блага оказываются, во-первых, заданы и известны заранее (поскольку являются целью развития), а во-вторых, соотносены с линейным временем и расположены в будущем. Как замечает Х. Арндт, в XVIII в. прогресс «не считался неограниченным», поскольку обладал целью – воспитанием человека<sup>242</sup>. «Новое» в рамках этой традиции мысли принадлежит будущему и обладает априорной культурной и смысловой ценностью и превосходством, будучи, соответственно, противопоставлено прошлому, «традиционному», «консервативному» («Идея новизны, связанная с идеей модерности... предполагает как минимум обесценивание предшествующих времен по причине их анахроничности, а как максимум – отрицание, равнозначное разрыву»<sup>243</sup>). Прогресс в парадигме культуры Нового времени представляется универсальным принципом движения, служа созданию ценностной иерархии отдельных явлений, идей и образов,

<sup>241</sup> Rajchman J. The Deleuze Connections. P. 122.

<sup>242</sup> Арндт Х. О насилии / Пер. с англ. Г. М. Дашевского. М. : Новое издательство, 2014. С. 33.

<sup>243</sup> Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с фр. М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. С. 426.

которые можно оценить как прогрессивные или консервативные<sup>244</sup>. Новое, следовательно, непосредственно соотнесено с благом и является ступенью его реализации, а культура обязана своим развитием постоянному приращению новых, радикально отличных от прежних элементов культуры. Художник как проводник нового ценится благодаря своей способности пренебречь грузом традиции и незамутнённым взглядом увидеть ещё не познанную, ранее скрытую реальность.

Таким образом, в подобной ценностно-прогрессивистской интерпретации нового кроется парадокс, который Делёз эксплицирует и выводит на первый план. Новизна обладает ценностью благодаря своей неизвестности и непохожести на «прошлое», однако в то же время новое является уже известным (поскольку соотносимо с абсолютным благом как целью развития). Детерминистская ориентированность этого подхода к идее нового, основанная на классической схеме причинности, делает новое предзаданным и, таким образом, противоречит собственным ценностным установкам. Делёз же не рассматривает новое в отношении его ценностной функции, следуя в этом ницшеанской линии критики истины и познания. В «Весёлой науке» Ницше высказывается об этом в антиплатоническом духе, заявляя, что наше привычное познание, занятое сведением незнакомого к знакомому, является всего лишь опознанием, «подвёрстыванием» уникального под знакомый образец: «... что, собственно, понимает народ под познанием? Чего он хочет, когда он хочет "познания"? Ничего иного, кроме того, чтобы свести нечто чужое к чему-то *знакомому*. А мы, философы, – разве мы понимаем под познанием нечто *большее*? <...> философ воображал, что он "познал" мир, когда свел его к "идее"»<sup>245</sup>. В подобном ключе о познании (в применении к эстетической сфере) высказывается позднее и Т. Адорно, критикуя традиционное понимание мимесиса и рассуждая об идентичности как тождественности известному. Эта идентичность

---

<sup>244</sup> Восприятие новизны как абсолютной ценности и ярко выраженный универсализм находим, например, у И. Г. Гердера: «Все на земле - изменение: никакие разделения, никакая градуировка глобуса и карты не принимается в расчет <...> Несказанная мудрость не в том, что все так многообразно, но что все создано столь единообразно и в унисон» (Гердер И. Г. Идеи к философии человечества / Пер. и прим. А. В. Михайлова. М. : Наука, 1977. С. 22).

<sup>245</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М. : Мысль, 1990. С. 676.

«насильственно навязывается» предметам, а искусство является одним из способов приблизиться к восприятию неидентичного, т. е. подавляемого инакового<sup>246</sup>. Соотнося новое с известным, мы осуществляем процедуру удвоения мира, удаляясь тем самым от непосредственного восприятия жизни в её материальной конкретности и опосредуем восприятие с помощью абстрактных конструкций. Вместо этого искусственного удвоения Делёз вслед за Ницше предлагает приятие и утверждение двойственности, противоречивости и разнообразия мира, обратив внимание на организующий его принцип различия (а не принцип тождества, исследуемый в платонической традиции мысли). Идентичность, тождество и подобие выступают лишь как эффекты различия и результаты функционирования копий – они связывают между собой различные события и объекты, усложняя схемы их взаимодействий, однако динамический импульс событиям мира задаёт именно различие. Новое тоже задаётся принципом различия (новый смысл или событие не тождественны ни другим смыслам или событиям, ни умозрительным абстрактным конструктам-представлениям), 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, и в этом случае повторение не оценивается согласно степени сходства повторяемого с чем-то предшествующим. Таким образом, новое может как отличаться, так и повторяться, – ведь повторение представляет собой утверждение и воспроизводство различия. В поддержку этого тезиса можно обратиться к делёзовской интерпретации ницшеанской концепции вечного возвращения (эта интерпретация дана в работе «Платон и симулякр»). Согласно Делёзу, за словами Заратустры о вечном возвращении скрывается сложная и радикальная идея: копирование и повторение иного (а именно этим является процесс симуляции в условиях отсутствия приоритета и ценности оригинала) –

---

<sup>246</sup> Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М. : Республика, 2001. С. 10.

это реализация власти жизни, утверждение активных сил. Возвращается не то же самое (идентичное известному), а «То же Самое того, что различно» и «сходство бесподобного»<sup>247</sup>. Всякое возникающее новое, с одной стороны, является повторением действия производящей силы различия, а с другой стороны, его возникновение управляется помехами, смещениями, отклонениями и не соотносимо с известными образцами. Делёзовская интерпретация нового сохраняет его двойственную природу, которая радикализуется, предстаёт в качестве дизъюнктивного синтеза и позволяет продуктивно расширить интерпретацию понятия нового в эстетическом и онтологическом измерениях. Итак, делёзианское новое принципиально противоречиво: оно может быть нам знакомым (однако не в силу сходства, а благодаря механике повторения), и в то же время оно всегда инаково и неизвестно (благодаря созидающему принципу различия). Подобно анабазису, новое несёт в себе одновременно и процесс возвращения, и процесс изобретения. Вышеупомянутое противоречие «известности незнакомого» не разрешается, но благодаря операции диалектического синтеза приобретает иные трактовки. Во-первых, новое никогда полностью не знакомо, поскольку не сходно с образцами прошлого. Во-вторых, вместо известности мы можем говорить об узнавании, которое как процесс обладает другим вектором – т. е. является не интенцией субъекта, а напротив, внешней активностью по отношению к воспринимающей (узнающей) субъективности. В процессе повторения при возникновении нового возникает и новая субъективность, поскольку она заново конструируется в каждом ощущении. Эта новая субъективность может возникнуть вместе со способностью воспринимать эстетическое событие как знакомое, подвергаясь аффективному воздействию события и «включаясь» в перцепт. Интерпретируя новое через бахтинское понятие поступка, Е. Петровская разворачивает тот же тезис в сторону этики: вместо того, чтобы проецировать на новое свои взгляды и ожидания, мы должны учиться у него «быть другими, учиться по-другому

---

<sup>247</sup> Делёз Ж. Симулякр и античная философия // Делёз Ж. Логика смысла. С. 344.

понимать и говорить»<sup>248</sup>. Новое способно к подрыву и преодолению человеческой конечности, размыканию границ традиционного понимания и функционирования субъекта-индивида.

Делёзианское новое рождается в ощущении, в эмпирическом и имманентном его истоке, а не в умозрительных конструктах. Как и ощущение, новое имеет и процессуальную составляющую, и объектную. Возникновению нового знака в пространстве искусства сопутствует процесс утверждения и производства различий. 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», отметим, что усмотренный нами в их картинах режим пространства является местом нового ощущения – восприятия напряжений и сил, локализованного внутри пространственной плотности и в соприкосновении со следами (а не знаками) этих напряжений. Этот режим пространства может быть схвачен и явлен для живого наблюдения и философского размышления именно в эстетическом ощущении, средствами искусства, и благодаря искусству мы можем помыслить также и тот тип субъективности, который мог бы быть сформирован в рамках этого ощущения. Вибрирующее, насыщенное, сгущённое пространство в картинах художников «арёфьевского круга» – один из способов уловить специфическую субъективность, включённую в плотное пространство и переживающую пробегающий ток сил и напряжений вместе с ним. Это способ говорить о коллективном субъекте современного художника «советского», избегая обобщающей риторики и сухости документальных данных и в то же время выходя за пределы частных эмоций и личной истории.

---

<sup>248</sup> Петровская Е. В., Аронсон О. В. Что остается от искусства. С. 136.

## §2.2. Поэзия И. Холина: понятие перцепта как общего места и фрагментация субъективности

«Лианозовская школа», неформальное объединение поэтов и художников, возникшее в 1950-е годы, – сообщество чётко локализованное, однако сформировавшееся стихийно; сами поэты считали себя скорее дружеской группой, собравшейся в Лианозово вокруг Евгения Кропивницкого и его семьи, чем поэтической школой в традиционном смысле этого слова. По свидетельству Всеволода Некрасова, «... с поэтами особенная неразбериха. На показах картин бывало, что читались стихи, но «групп» никаких не было. Над «смогистами» посмеивались – не как над поэтами, а именно как над «группой»... Бывали Сатуновский и Некрасов, приезжавшие смотреть рабинские работы заметно чаще других. Бывали близкие приятели хозяина: Сапгир, Холин. И был, естественно, Е. Л. Кропивницкий: сам поэт, кроме того, что художник... А она [«лианозовская школа»] была и не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное»<sup>249</sup>.

С другой стороны, само поле бытования этого сообщества оказывается весьма широким – находясь в определённой оппозиции к официальной советской культуре, оно при этом осознанно действует в общем контексте советской действительности. Этот контекст *общих мест* советской жизни обозначен уже в названии поэтической группы (втором, чуть менее распространённом) – «барачная школа». Действительно, стихотворные сюжеты часто разворачиваются в типичных декорациях советской жизни: бараках, коммуналках, ларьках, ресторанах, на тротуарах и в подворотнях, в однообразных урбанистических пейзажах. Называемые или подразумеваемые пространства, как правило, сопровождаются множеством неприятных коннотаций. Пространство стихотворений маркировано достаточно чётко:

\* \* \*

---

<sup>249</sup> Некрасов В. Н. Лианозово. М. : Век XX и мир, 1999. С. 39.

Адам  
 Токарь-инструментальщик  
 Ева  
 Слесарь-лекальщик  
 Место работы  
 Завод «Пеношлак»  
 Место жительства  
 Общежитъе  
 Барак  
 Хуже Ада<sup>250</sup>  
 <...>

В иных случаях место действия не указано, но легко вычислимо – по одним и тем же социальным ролям персонажей, по одним и тем же вещам, кочующим из текста в текст.

*Общее место* у «лианозовцев» – не только пространство общей, «коммунальной» жизни, но и общие речевые практики, банальности, клише. В текстах часто используются просторечия, жаргонизмы и обценная лексика, фразы-клише советского быта: «заполучить четвертинку водки», «Вот это баба», «Мужчины добавляли / Достукается сука», «Жмём ваш / Общественно-политический / Рычаг», «... радио / Сообщило / Требуется / Рабсила».

Полуслучайно сложившееся сообщество, идентифицирующее себя, сообразуясь именно с этим советским «барачным» контекстом, строится на дружеских, неформальных связях между поэтами. И. Холин, Г. Сапгир, Я. Сатуновский, Е. Кропивницкий – зачастую такие же персонажи собственных текстов и текстов своих товарищей, как и остальные реальные, выдуманные или исторические фигуры. Важным здесь оказывается очерчивание определённого поля, в котором действуют эти персонажи (и в котором существует сообщество

---

<sup>250</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. М. : Новое литературное обозрение, 1999. С. 53.

«лианозовцев») – поле, на котором фигуры распределены не иерархично. Их пути пересекаются, речь скрещивается:

<...>

Вернулся Сапгир,  
потрясает белоголовой бутылью.

Холин и Ева потрясают  
постелью.

Сапгира это потрясает.

Стекла окон сотрясает  
экскаватор

– Тар!

Тор!

Таратор!

Ева говорит: – Кошмар!

Холин: – Моя поэма!

Ева говорит: – Мама!

Исчерпана тема.

Холин зевает.

Сапгир выпивает.

Ева

не говорит ни слова.<sup>251</sup>

Автор конкретного текста часто тоже фигурирует в нём наравне с остальными, и само тело стихотворения «ускользает» от него, превращается в общее, не полностью подвластное автору. Так, очерчивается место со-общения, совместного общения<sup>252</sup>, в которое включены как члены сообщества, так и тот

<sup>251</sup> Сапгир Г. В. Складень. М. : Время, 2008. С. 90.

<sup>252</sup> Здесь мы обращаемся к трактовке со-общения у О. Аронсона: «... это «со», отсылающее нас к бытию-с-другим, есть то, что противостоит технологии собирания смысла сообщества, указывая на до-социальный уровень наших общественных связей. То есть «мы», в каком-то смысле, предшествует «я», всегда стремящемуся к обособлению, к такой точке взгляда на общество, при котором последнее оказывается объектом». (Аронсон О. Богема: Опыт



контекст речевого опыта, который их окружает. Такого рода со-общение внутри текстов не имеет своей целью передачу информации и не иллюстрирует акты понимания – оно лишь указывает на совместное бытование персонажей и речевых практик, не имеющее установки на порождение смысла.

Поэтическая работа с внеиндивидуальными переживаниями разворачивается в поэзии Холина на материале *общих мест*, «советского» контекста, который является средой для любого высказывания и к которому причастен поэт. Этот контекст невозможно охватить целиком, однако можно попытаться говорить о способах «включения» в этот контекст и восприятия его изнутри. Поэт, существуя в этом контексте (в том числе и на правах персонажа), не дистанцируется от жизненного опыта *общего* так, чтобы оглядеть его в качестве некоего единства, поэтому поле *общего*, складывающееся в текстах, никогда не предстаёт тотальным. Поэт говорит о частных, конкретных («точечных и точных»<sup>253</sup>) ситуациях, происходящих в пространстве *общего*. Он часто использует «назывные конструкции, фиксирующие неизменность заданных форм существования»<sup>254</sup>: «Дамба. Клумба. Облезлая липа. / Дом барачного типа. / Коридор. / 18 квартир / На стене лозунг: / МИРУ МИР!»<sup>255</sup>. Иногда это бытовые, компактные с точки зрения сюжета сценки, как в ранних стихотворениях Холина (циклы «Жители барака» и «Космические»), иногда эти ситуации «вложены» в определённое *общее место*, расхожую фразу, которая многократно повторяется:

С к р о м у л и

Чтобы бежать к морю

Необходим пропуск

Чтобы лежать у моря

Необходим пропуск

---

сообщества (Наброски к философии асоциальности). М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. С. 35). Такое понимание сообщества наследует философии совместности Ж.-Л. Нанси и размышлениям о сообществе М. Бланшо.

<sup>253</sup> Айзенберг М. Точка сопротивления // Арион. 1995. № 2. С. 102.

<sup>254</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Т. 1. 1953–1968. М. : Издательский центр «Академия», 2003. С. 397.

<sup>255</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 27.

Чтобы убить пламя  
 Необходим пропуск<sup>256</sup>  
 <...>

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 (например, с помощью повторов) разворачиваться в максимально *общий*, открытый проект. Композиция и структура стихотворения допускают возможность рассматривать его не как цельное отдельное произведение, а как набросок серии, который потенциально может быть продолжен. Как и во многих других стихотворениях Холина, повтор чётных строк в двустихиях 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 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 высказывания. 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 разворачивающейся серии. Неуникальность каждого речевого акта, входящего в серию, позволяет увидеть ту зону неразличимости между тем же самым и иным,

---

<sup>256</sup> Там же. С. 257.

между одинаковым (клишированным) и индивидуальным (фактом высказывания конкретного индивида – поэта), которая и становится местом совершенно нового ощущения, ощущения общего – не своего и не чужого.

Так, упомянутый механизм узнавания *общего* парадоксальным образом приводится в действие не за счёт средств художественной выразительности, а за счёт внехудожественной, непоэтической составляющей (материальности и виртуальности повторения). При этом вовлечение в узнавание, в ощущение общего, оказывается эффектом именно эстетического порядка, позволяя пережить новый чувственный опыт, выходящий за пределы психологического переживания индивида, благодаря актуальному высказыванию, заявленному как поэтический текст. Конкретная материальность внехудожественного действия в «месте общего» становится условием возможности этих текстов функционировать как поэтические. В этом отношении тексты Холина можно полагать экспериментами по остранению не вещей, но самой поэзии, призванными обнаружить, что остаётся от поэзии, когда в ситуации *общего* подверглись девальвации и оказались минимизированными все собственные средства поэтического искусства.

Итак, «включение» в поле *общего* неизбежно – оно насильственно вторгается в речевые и бытовые практики.

\* \* \*

На днях у Сокола  
Дочь  
Мать укокала  
Причина скандала  
Дележ вещей  
Теперь это стало  
В порядке вещей<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Там же. С. 197.

Действие тавтологической рифмы, соединяющей два аспекта значения слова «вещи» – обозначение перехода к *общему*, который совершается в том числе и на лексическом уровне («вещи» в словарном значении слова превращаются в часть речевого клише «в порядке вещей»). Событие – сюжетное или речевое – не схватывается в своей уникальности, ускользая в сферу *общего*. О феномене, близком к такой *общей* речи, писал М. Хайдеггер – имеется в виду его понятие «толки», возникающее в рассуждении о природе речи как всегда уже проговоренной и подразумевающей понятность, истолкованность. «Л ю д и не столько понимают сущее, о котором речь, сколько слышат уже лишь проговариваемое как такое. Последнее и понимается, о – ч е м – лишь приблизительно, невзначай: л ю д и подразумевают *то же самое*, потому что все вместе понимают сказанное в *той же самой усредненности*»<sup>258</sup> [курсив авторский – А. В.]. Толки бесосновны, «беспочвенны», «вторящи», их референциальные связи с реальностью зыбки, а связь с подлинной бытийностью и вовсе утеряна. Едва ли возможна и индивидуализация такой общей речи, присвоение её субъектом как способа выражения уникального переживания и восприятия. Однако если Хайдеггер вводит понятие «толков», стремясь обозначить таким образом своего рода помехи, вмешательство «неаутентичной жизни», заслоняющее собой возможности подлинного бытия-в-мире, то мы здесь обращаемся к трактовке этого понятия, предложенной П. Вирно. Вирно радикальным образом смещает акцент на коммуникативную продуктивность толков; в самом деле, оставив за скобками критерий подлинности в силу того, что денотативные связи между словами и объектами в этом случае ослаблены, мы обнаруживаем потенциал толков как общей речевой материи, которая не отражает те или иные факты реальности, но служит местом, где может возникнуть новое событие<sup>259</sup>.

Здесь важно сказать, что специфика «личного» высказывания и выстраивания поэтической субъективности в стихотворениях Холина

<sup>258</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. СПб. : Наука, 2006. С. 168.

<sup>259</sup> Вирно П. Грамматика множеств: к анализу форм современной жизни. С. 113.

представляет собой отдельную исследовательскую проблему, которую было бы трудно рассмотреть, не обратившись к концептуальному аппарату Делёза, уже обозначенному нами выше. Субъективность, возникающая и действующая в этих *общих* пространствах, едва ли может быть соотнесена с такими традиционными концептами, как «лирический герой», «автор-повествователь», «ролевой герой» или «коллективный субъект»; характер этой поэтической субъективности наиболее продуктивно было бы анализировать, обращаясь к делёзовской концепции субъекта.

Обратимся к истории изучения типов поэтической субъективности. Понятие «лирический герой» возникло в 20-е годы XX века и вскоре прочно закрепилось в литературоведении. Оно было выработано теоретиками, которые так или иначе очутились перед проблемой сложных отношений между автором как биографической личностью, мировоззренческой системой, высказываемой или имплицитно подразумеваемой в стихотворном произведении, собственно говорящим голосом («Я») и читательским восприятием текста. Как правило, исследовательское внимание привлекала дистанция между автором и лирическим героем как объективирующей инстанцией; через призму восприятия последнего передаётся сюжетное и психо-эмоциональное содержание стихотворения. При этом восприятие и личностные характеристики биографического автора могут отличаться от личностных характеристик героя. Однако термин «лирический герой» мог трактоваться и несколько иначе: впервые это понятие употребил Ю. Тынянов в статье «Блок», характеризуя так образ поэта, не сконструированный им самим, а скорее создаваемый в процессе читательской рецепции (соединяющий в себе черты биографического автора и говорящего субъекта): «Блок – самая большая лирическая тема Блока. <...> Об этом лирическом герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо – и все

полюбили лицо, а не искусство»<sup>260</sup>. Продолжая линию Тынянова, Л. Я. Гинзбург писала, что «... лирический герой – единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой»<sup>261</sup>. Среди других используемых в литературоведении определений лирического героя – например, формулировка И. Б. Роднянской («художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций... как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика»<sup>262</sup>). Важным здесь оказывается то, что лирический герой неизменно предстаёт как целостное единство, целостный образ. Обычно лирический герой в поэзии конкретного автора – один; если рассматривается раздвоение субъекта, то это характеризуется как «рефлексия над несоответствием внутреннего и внешнего, прошлого и настоящего «я»<sup>263</sup>, то есть снова подчёркивается потенциальная целостность и ограниченность субъекта.

Однако субъект Холина зачастую трудно локализуем на шкале близости/удалённости биографического автора от героя, даже если мы рассматриваем тексты явно автобиографического характера. Биографические моменты объективируются, оставаясь при этом остро личными – сохраняется прямая, откровенная речь автора, но при этом сама прямота доводится до «плакатности», до языка лозунгов, отчего кажется уже не искренней, а опосредованной. Здесь проблематизируется сама возможность говорить от первого лица и искренне. Также важно заметить, что поэтический субъект Холина со всей очевидностью не предзадан автором как целостное личностное единство (местоимение «я» и речевые конструкции, маркирующие речь субъекта возникают в совершенно различных сюжетных ситуациях и отмечают самые разнообразные конфигурации воспринимающего сознания – это ясно видно в

<sup>260</sup> Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 118–119.

<sup>261</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л. : Советский писатель, 1974. С. 157.

<sup>262</sup> Роднянская И. Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1987. С. 185.

<sup>263</sup> ОСЗ Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия» // Авторы и составители М. Л. Ремнёва, Л. В. Чернец, Л. А. Маркина, А. В. Архангельская, В. Б. Семёнов и др. 2009. URL: <http://tezaurus.oc3.ru/library.php?view=c&course=3&raz=3&pod=3> (дата обращения: 31.10.2018).

цикле стихотворений «Холин», где о «Холине» говорится то в первом, то в третьем лице, то слово «Холин» выступает просто в роли буквосочетания, соседствующего с «заумными» словами; также очень часто стихотворения формально лишены каких-либо маркеров субъективности). Так, природа поэтического субъекта оказывается динамичной – он фактически появляется заново каждый раз, когда произносится «Я», не позволяя читателю создать некий единый образ говорящего. При этом поэтический субъект присутствует и ясно манифестирует своё присутствие, однако ускользает от чёткой локализации в мировоззренческом поле.

По сходным причинам неподходящим для анализа субъективности в поэзии Холина оказывается понятие «автора-повествователя», рассказывающего истории, описывающего происходящее и тем более выстраивающего некий нарратив. В этом случае автор представал бы в роли постороннего наблюдателя, над-текстовой инстанцией – в то время как поэт-Холин часто выступает персонажем собственных текстов и включает в стихотворение эмоциональные манифестации.

Понятия «ролевой герой» и «коллективный субъект» также подразумевают высокую степень отчуждения автора от текста и того «фокуса зрения», который представляет герой (или группа героев) – и, следовательно, чёткую локализацию как героя, так и автора, как правило, косвенно также выражающего свою точку зрения, отличную от точки зрения героя. Однако говорящему субъекту в поэзии Холина свойственны постоянные внутренние колебания, ускользания от явной мировоззренческой или личностной позиции. Субъект, постоянно «врываясь» в поэтический текст то в качестве объекта («Холин / Человек от сохи / Пишет стихи»<sup>264</sup>), то прямо высказывающейся личности («Я связан / Всем своим существом / С любым / Несуществующим / Существом»<sup>265</sup>), а то «скрываясь» в роли рассказчика-визионера (в «фантастических» стихотворениях), активно действует и всё время смотрит на себя со стороны. Динамический, постоянно

<sup>264</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 187.

<sup>265</sup> Там же. С. 144.

рефлексирующий, отражающий сам себя субъект не тождественен сам себе и не может быть описан как единство (не только личностное, но и текстуальное). Причина этого также и в специфике речи субъекта – советской, клишированной речи, за пределы которой говорящий неспособен вырваться. Холинский субъект всегда существует в поле «советского» – в том числе и в речевом поле советского *общего места*, узнаваемых «общих фраз», повседневных ситуаций, объединённых общим опытом множества людей.

Такой динамический субъект поэтического текста мог бы быть описан с помощью обращения к концепции субъекта у Делёза. В работе «Что такое философия» Делёз и Гваттари пишут о таком субъекте, который «колеблется между другим субъектом и особенным объектом»<sup>266</sup>, то есть его функционирование и говорение всегда подразумевает некое внутреннее отчуждение от своей собственной речи – строго говоря, она и не является его собственной, личной речью. Возможность личного высказывания также включена в речь общую, захвачена ею. Эта «захваченность» реализуется разными художественными средствами: через объективацию субъекта («Прежде чем вспыхнуть / Как / Световое табло / Я был / Камнем Фонтенбло»<sup>267</sup>, «Я моё Я / Несу на ладошке / Баюкаю / Как младенца / Я / Изреку старую истину / Для меня / Нет ничего дороже / Моего Я»<sup>268</sup>), через лексическое и семантическое снижение, абсурдность («Я живу / А мне кажется / Вроде / Меня кто-то / Жуёт»<sup>269</sup>, «Если хочешь / В день сдвиганья / Упаду / К тебе в проём / Если хочешь / За страданье / Я отдам тебе / Объём»<sup>270</sup>), через превращение в клише или подчинение речевой инерции («Люди / Оставьте / Меня / В покое / Я / Благонадёжней / Покойника»<sup>271</sup>).

Интимное высказывание в *общем* советском месте становится невозможным, оно неизбежно размыкается и открывается в обращении к другому

<sup>266</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 29.

<sup>267</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 193.

<sup>268</sup> Там же. С. 139.

<sup>269</sup> Там же. С. 210.

<sup>270</sup> Там же. С. 176.

<sup>271</sup> Там же. С. 139.



(субъект почти всегда обращается к кому-то, крайне редко мы встречаем манифестацию без обращения; это могут быть «люди», «вы», «ваш мир», гораздо реже – «ты» или, например, «Сапгир»; встречается и скрытое обращение, также подразумевающее максимально широкую воспринимающую аудиторию – например, «Да здравствует...», «Заглянем вперёд...»). Такая открытость высказывания подразумевает и отсутствие герметичных образных систем и описания внутреннего мира «Я», отсутствие романтического субъективизма и унифицированной точки зрения субъекта. Здесь рождается серьёзное противоречие поэзии Холина – невозможность прямого личностного высказывания не мешает субъекту постоянно и отчаянно пытаться заявить, рассказать о себе, пусть и радикально неподходящим для этого методом – например, через упрямое перечисление «затёртых» и потерявших свою убедительность «поэтических», «громких слов» и «высоких» понятий:

\* \* \*

Иду навстречу небу  
 Иду навстречу Солнцу  
 Иду навстречу страху  
 Иду навстречу смерти<sup>272</sup>

Это – лишь один из примеров гиперболизированного романтического дискурса, подчёркнутой трагичности; мы видим, что в рамках поэтического мира Холина, в *общих местах* этот предельно субъективистский, индивидуалистический язык соседствует с другими языковыми средами, обыденными и *общими*, неспособный стать способом прорыва из этого общего поля.

Субъективность, постоянно находящаяся в становлении, утверждающая себя, но не предстающая перед читателем целостным личностным единством – такова субъективность в поэзии Холина. Почти всегда она возникает как «человек

---

<sup>272</sup> Там же. С. 210.

в пейзаже» – сюжетном (конкретное пространство или ситуация) или языковом (определённые дискурсивные рамки, заданные языком *общего* или конкретной ситуацией стихотворения). Субъект не может быть «схвачен» и проанализирован как статический целостный образ, в отрыве от каждой конкретной *общей* ситуации, в которой он появляется и говорит. В стихотворениях 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 или ситуации и может говорить о нём постольку, поскольку оно его «захватывает», оставаясь при этом гораздо более широким, чем индивидуальный опыт человеческого бытия. Так, субъект конструируется, возникая в поле общего: формально сохраняя форму личного высказывания, он тем не менее остаётся в сфере имперсональной, внеиндивидуальной. Замечание Лейдермана и Липовецкого, сделанное ими при исследовании поэтики Олега Григорьева, как нам представляется, верно и для Холина: подобная стратегия субъективности подрывает «ценностный центр» авангардного сознания, мифологизирующего свободу «Я» от «другого»<sup>273</sup>. Возможно, с этим и связаны столь настойчиво повторяющиеся манифестации «Я», высказывания и обращения от первого лица – субъект каждый раз вынужден конструировать, «означать» себя заново как точку на поверхности *общего*. Он возникает заново каждый раз, когда произносится «Я» – этот динамический, мерцающий субъект претерпевает и сюжетные, и мировоззренческие, и сущностные трансформации. Воспринимающий взгляд и говорящий голос конструируется ситуацией общего, которая и побуждает говорить.

Необходимо отметить, что манифестация «Я» зачастую оказывается сопряжённой с моментом абсурда, обесмысливания<sup>274</sup> – это своего рода сбой, флуктуация в естественной инерции *общего* языка; возникновение субъекта

<sup>273</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Т. 1. 1953–1968. С. 396.

<sup>274</sup> В своих исследованиях Делёз разрабатывает оригинальную концепцию абсурда и нонсенса (в частности, в книге «Логика смысла»), однако подробный анализ проблемы абсурда в делёзовских текстах и других теоретических исследованиях выходит далеко за рамки данной работы.

совпадает с возникновением нонсенса, разрушением внутренней логики языкового поля:

<...>

Если взглянуть

На это

Сквозь

Социальную призму

Можно увидеть

Человечество

Катится

К гомосексуализму

Бороться нужно

С этим

Не разговорами

На общем собрании

А при помощи

Заклинания

Мон

Дон

Прошу извиненья

Звонит телефон<sup>275</sup>

Весь этот небольшой текст представляет собой прямую речь, обращение, в котором семантика («не на общем собрании») идёт вразрез с синтаксисом (бюрократическим синтаксисом советских общих собраний), а к концу стихотворения распадается то ли до звукоподражания (звук телефонного звонка), то ли до «заумных» слов упомянутого заклинания. Однако важно, что эта абсурдность создаёт комический эффект, хотя и не подрывает смысловые

---

<sup>275</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 162.

основания отдельных языковых единиц этого бюрократического языка – дело в том, что эти бюрократические штампы сами по себе несут заряд бессмыслицы. Они абсолютно узнаваемы любым читателем, более или менее опосредованно знакомым с опытом «советского». Значения этих клише весьма размыты («социальная призма», «человечество катится», «нужно бороться»), и эта размытость, в свою очередь, тоже является общим местом – советский дискурс скорее производит собственную фантомную реальность, нежели служит средством описания действительной реальности<sup>276</sup>. Эти речевые формы служат не передаче некоего осмысленного сообщения, а скорее в качестве сигнала, знака-индекса, отмечающего ситуацию-ощущение «советского», вовлекающего в него читателя.

Так, поэтическая бессмыслица и абсурдность не противоречит характеру советской *общей речи*, чьи знаковые единицы и системы также зачастую алогичны. Не приходится говорить о стройной логической структуре общего языка и соответствующей ей стройной логической структуре смысла – так и стихотворения часто построены на приёме сочетания несочетаемого, нарушения причинно-следственных и семантических связей:

\* \* \*

Да здравствует Солнце

Да здравствует ветер

Да здравствует сучка

И сучкины дети

Да здравствует

Медный пятак

---

<sup>276</sup> Здесь следует сослаться, в частности, на исследование Е. Добренко о репрезентационных механизмах в культуре сталинского времени (Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.). В данном случае мы считаем правомерным экстраполировать выявленные Добренко закономерности функционирования языка сталинской культуры на *общий* советский язык как собирательный конструкт, т.к. в предмете нашего исследования – поэзии Холина – очевидно обращение к речевым клише, возникшим и существовавшим в том числе и в сталинскую эпоху; сама тенденция к превращению языка в систему *общих мест* сохранялась на протяжении нескольких советских десятилетий.

Да здравствует просто так<sup>277</sup>

Так, мы видим, что поэтический субъект не способен противопоставить обыденной речи речь поэтическую – они находятся в общем дискурсивном поле *общего*. Говорящий лишь свидетельствует об *общей* ситуации, в которой он оказался, фиксирует в тексте ход речевой инерции и моменты обнажения нонсенса, бессмыслицы – меняясь вместе с изменением ситуации. В этом смысле субъект может утверждать себя и действовать, но эта возможность действия, зыбкая в силу своей зависимости от условий ситуации – не созидательная творческая активность, преобразующая ткань языка и поле смыслов. Так, «Я» заявляет о себе, оно коммуникативно (вспомним, насколько часты обращения в стихотворениях Холина), но чрезвычайно подвижно и подвержено изменениям<sup>278</sup>. Фрагментированную природу поэтического субъекта Холина подчёркивает и то, что субъект не имеет и целостного телесного облика – он, как правило, имеет лишь некие пространственные координаты («Я в дерьме по самые уши»<sup>279</sup>; «Я побежал / По этому полю» – и, заметим, далее, в том же тексте – «Я исчез», ещё дальше – «Я попал к вам / По ошибке»<sup>280</sup>; «Я видел Холина в гостях»<sup>281</sup>). То же и происходит с другими субъектами-персонажами – они действуют и находятся в *общем месте*, но являются скорее не целостными личностями, а своего рода функциями, типами действия:

<sup>277</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 209.

<sup>278</sup> Можно предпринять попытку проанализировать характер употребления местоимения «Я» с помощью понятия «шифтер», введённого Р. Якобсоном (отметим, что хотя это понятие у Якобсона имеет отношение к ситуации говорения, оно тем не менее может способствовать раскрытию некоторых аспектов поэтического высказывания). Функции знака-индекса и знака-символа, по Якобсону, совмещённые в шифтере, в данной ситуации поэтического текста выполняются неравномерно. Разъясняя работу шифтера как грамматической единицы, Якобсон пишет: «с одной стороны, знак «я» не может обозначать свой объект, не будучи соотнесённым с ним по «условно принятому правилу», и в разных языках это же значение закреплено за такими разными последовательностями звучаний, как *I, ego, ich* и т.п., из чего следует, что «я» – это символ. С другой стороны, знак «я» не может обозначать свой объект, не «находясь с ним в реальной связи»: слово «я», обозначающее говорящего, реально связано с высказыванием и, следовательно, функционирует как индекс». «Реальная связь» «Я» и субъекта, который произносит «Я», постоянно оказывается под сомнением – вследствие объективации говорящего субъекта и вариативности «Я», которое может быть или не быть соотнесено с конкретной личностью или образом. (Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 95–113. URL: [http://genhis.philol.msu.ru/printer\\_191.html](http://genhis.philol.msu.ru/printer_191.html) (дата обращения: 31.10.2018)

<sup>279</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 132.

<sup>280</sup> Там же. С. 235, 237.

<sup>281</sup> Там же. С. 187.

\* \* \*

Он выпил водки. И в пьяном виде  
Лез целоваться к соседке Лиде.<sup>282</sup>

Снова возвращаясь к Делёзу, заметим, что «прямой дискурс», высказывание от первого лица в поэзии Холина выступает не как свободная манифестация целостной личности, а как способ конституировать этот субъект, расположить его в этом социальном поле *общего*. «Я» означает себя и то поле *общего*, коллективного, в котором оно находится – но это означивание никогда не увенчивается полным успехом, оно постоянно меняется, переозначивается и находится в становлении, меняясь с каждой новой ситуацией. Делёз и Гваттари пишут о проблеме прямого высказывания так: «Прямой дискурс – это отделяемый фрагмент массы, и он рождается из расчленения коллективной сборки; но коллективная сборка всегда подобна шуму, из коего я заимствую собственное имя, она подобна совокупности согласующихся или несогласующихся голосов, из которой я вытягиваю свой голос»<sup>283</sup>.

Итак, поэтическое высказывание, обращающееся и к *общей* топике, и к восприятию этой топики, необходимо связано с проблематизацией той точки зрения, того места, из которого произносится высказывание. Переживание «личного» постоянно скрывается от говорящего – будучи всегда вписанным в контекст общего опыта, он также лишается возможности вырваться за его пределы. Не обнаруживается и языка, на котором можно было бы адекватно высказаться о личном опыте – язык всё больше и больше захватывается *общим*. Начало текста может быть маркировано как прямое личное высказывание (чаще всего с помощью местоимений: «Я утверждаю...», «Надо мною...»), однако в следующих строках синтаксические структуры и отдельные слова распадаются, и

---

<sup>282</sup> Там же. С. 44.

<sup>283</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. С. 140.

соответственно смещается субъект речи; уже не понятно, кто говорит и каков референт высказывания:

\* \* \*

Я итал на Ипару

Чачара

Чачара

А вы говорите

Что не было

Светлых

Минут<sup>284</sup>

Разговор об *общем* здесь уже не ограничивается социальным *общим* советского контекста – возможно говорить об *общем* более широких, протоперцептивных структур.

В связи с вышеприведённым текстом «Я итал на Ипару...» 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. Неологизмы, слова-морфемы, звукопись – скорее след речевой инерции, развивающейся из *общих мест* и банальных схем высказывания: «Анкета / Поэта / Рост / 193 сантиметра / Папиросы / Казбек / <...>Дом / Храм / Член / Хрен / Тан / Трен / Цык / Вцык / Сик / Сик»<sup>285</sup>. Это речевое движение в большинстве случаев сохраняет пусть зыбкую, но всё-таки легко обнаружимую связь со своим источником – с повседневной фразой-клише, с уличной бранью, с «канцелярским» языком и советским тяготением к аббревиатурам и сокращениям: «Дап твою рап / Рап твою дап / Тить твою

<sup>284</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 168.

<sup>285</sup> Там же. С. 159.

доть...»<sup>286</sup>, «Я утверждаю / Шумера / Шуршима / В рамках / Режима...»<sup>287</sup>, «... Сник / Взят / В кавычки / Чика / Рчка / Рычки»<sup>288</sup>. Если же внешняя, формальная связь в самом стихотворении или его фрагменте не сохранена, то она тем не менее просматривается при последовательном чтении цикла, в который входит текст (обилие циклов в поэзии Холина подчёркивает этот инерционный характер речи, как обыденной, так и поэтической; каждый цикл всегда обладает либо сюжетной, либо формальной связностью, стилистическим или речевым мотивом, объединяющим тексты – например, в случае с циклом «Дорога Ворг» этим мотивом является как раз экспериментирование с речевой инерцией, расщепляющей слова и знаки).

Отметим это отличие поэтических приёмов «лианозовцев» от «зауми» русского авангарда: если у В. Хлебникова, русских футуристов и поэтов ОБЭРИУ «заумный язык» противопоставляется обыденной речи<sup>289</sup>, то звуки и морфемы у Холина не служат символическим способом познания проносящихся «перед сумерками нашей души мировых истин»<sup>290</sup>, они представляют собой попытки опытного исследования языковых территорий, улавливания движений языка.

Подробнее проанализировав, как преломляется эта традиция «заумного языка» в творчестве Холина, заметим, что в его поэтической генеалогии опыт поэтов ОБЭРИУ играет, безусловно, ключевую роль, наряду с опытом русских футуристов. Если обратиться к документальным свидетельствам современников, то можно с большой вероятностью предположить, что Холину были известны тексты обэриутов. В интервью Массимо Маурицио Оскар Рабин сообщает, что ОБЭРИУ стали известны, пусть и понаслышке, в неофициальной среде в 60-ые годы (он также высказал предположение, что знакомство с ними избранных читателей могло произойти и раньше, в 30-ые годы, и его отголоски могли

<sup>286</sup> Там же. С. 168.

<sup>287</sup> Там же. С. 171.

<sup>288</sup> Там же. С. 219.

<sup>289</sup> Здесь стоит отметить, что концепции «заумного языка» у упомянутых поэтов могли существенно различаться – поиски «нового языка» и открытие глубинного «пра-языка», являвшиеся целью поэтических опытов Хлебникова, во многом контрастируют с экспериментами А. Е. Крученых и Д. Бурлюка, которые носили в большей степени игровой, провокативный характер и скорее подчинялись задачам поэтической экспрессии.

<sup>290</sup> Хлебников В. <О стихах> // Хлебников В. Творения. М. : Советский писатель, 1986. С. 634.



сохраниться спустя десятилетия)<sup>291</sup>. Сам Холин также упоминает о своём знакомстве с поэзией Хлебникова: «... Мои учителя / Тредьяковский / Державин / Хлебников»<sup>292</sup>. Не берясь утверждать о явных заимствованиях, мы, однако, можем указать на отчётливую преемственность, заметную в первую очередь по многим формальным характеристикам текстов Холина. Среди них – тактика «шокирования» вульгаризмами, просторечиями, элементами обценной лексики, минималистичность (визуальное и ритмическое дробление текста на мельчайшие элементы, которые во многих случаях умножаются повторами с незначительными изменениями), уже упомянутое обращение к «зауми» и приёмы поэтики абсурда. Сравним отрывок из стихотворения А. Введенского «Больной который стал волной»:

<...>

увы он был большой больной  
увы он был большой волной  
он видит здание шумит  
и в нём собрание трещит  
и в нём создание на кафедре  
как бы на паперти стоит  
и руки тщетные трясёт  
весьма предметное растёт  
и все смешливо озираясь  
лепечут это мира аист  
он одинок  
и членист он ог

---

<sup>291</sup> «Может быть, слухи о творчестве ОБЭРИУ ходили по Москве еще в 30-е годы, но я не могу быть уверен в этом. Ян Сатуновский знал о “Литературном центре конструктивистов” <...> Тогда [в 60-е годы] пользовался огромной популярностью Виктор Голявкин – питерец, который писал под Хармса. Он был просто знаменитостью». [Рабин О., Кропивницкая В., Маурицио М. «Никакой подпольной живописи у нас не было...». Новое литературное обозрение. 2004. № 65. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/rabot18.html> (дата обращения: 31.10.2018)]. Подтверждение этому находим и в: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Т. 1. 1953–1968. С. 391.

<sup>292</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 197.

он сена стог

он бог

<...><sup>293</sup>

и стихотворение Холина из цикла «Воинрид»:

\* \* \*

Стоит огромная гора

Зияет пропасть

Как дыра

Мне в путь давно уже пора

Пойду куда-нибудь вчера

Идёт дорога в ни

Куда

Иду дорогой в ни

Куда

Приду дорогой в ни

Куда

И там останусь навсегда<sup>294</sup>.

В обоих текстах заметны частые повторы одних и тех же элементов в начале или в конце стихов – анафоры и эпифоры. Примечательна также тождественная рифма, которую часто используют поэты – пример такой рифмовки находим в вышеприведённом тексте Холина и, к примеру, у Введенского в стихотворении «Пять или шесть»: «если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова»<sup>295</sup>. Характерная для поэзии Введенского микрополиметрия свойственна и Холину, хотя и не отражена в данном стихотворении (согласно М. Л. Гаспарову, «микрополиметрией принято

<sup>293</sup> Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. М. : Гилея, 1993. С. 77.

<sup>294</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 124.

<sup>295</sup> Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. С. 81.

называть полиметрию из очень малых разноразмерных звеньев, с очень частыми переменами стиховой формы – на каждом или почти каждом четверостишии. В традиционной полиметрии переменна размера представлялась мотивированной переменою настроения или предмета, в новой – оставалась лишь сигналом начала новой стихотворной фразы»<sup>296</sup>). Соответственно разнообразны и типы рифмовки в одном и том же тексте как у Холина: АБАААВГВГВГГ, так и у Введенского: ААББВВГГДДЕЕЕЕ. «Шокирующая» поэтика, конечно, гораздо более резка и очевидна у Холина, однако свойственна и обэриутам. Наконец, отметим тенденцию к деформированию семантических единиц в вышеприведённых текстах – в обоих случаях это происходит путём разрыва слова («членист он ог», «ни куда»), сохраняющего свою устойчивую семантику, однако приобретающего некое внутреннее смещение, незначительное изменение акцентов.

Впрочем, роль поэтической работы с языком и разговорной речью для Холина и обэриутов, по всей вероятности, была различной. При сходных художественных приёмах заметны отличия в, скажем так, «расположении на местности»: для Холина поэтическое творчество постоянно сохраняет свою «непоэтическую» природу, осваивает эти внепоэтические территории, зачастую находясь на грани *found poetry* – прямых заимствований фраз или фрагментов текста из непоэтических источников. Язык поэзии не противостоит бытовому языку и не служит средством высвобождения из тоталитарного языка советской эпохи через его отрицание. Эта поэзия рождена в рамках общего речевого поля и живёт, сохраняя с ним связь – в отличие от «зауми», «сдвигающей» ткань языка в поисках языка будущего, в расширении смысла. С этим связаны и серьёзные различия в образных системах Введенского и Холина: «поэтическая критика языка» обэриутов, проникновение в механизмы конструирования языка нацелены на вскрытие этих конструкций, на «чудесное» приближение к миру; мир как истинное поле смыслов, независимая реальность, выступает как ценность, трансцендентная языку. Стремление поэта прикоснуться к этой чистой бытийности отражается на построении системы образов: чудесное, божественное,

<sup>296</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М. : Наука, 1984. С. 215.

ценное, нечто предельно контрастное по отношению к сфере обыденного постоянно встречается на страницах Введенского:

<...>

замолчи невежда!

Мы море море дорогое

понять не можем ничего

прими нас милое второе

и водяное божество

как звери бегаем во мраке

откинув шпаги мысли фраки

в руке дымится банка света

взгляни могущее на это

на голове стучит венец

приходит нам – пришёл конец<sup>297</sup>

Здесь уместно привести цитату из исследований В. Подороги о поэзии и философии ОБЭРИУ, где он писал о том, что «языковое наследие обэриутов представляется грандиозным опытом по неиспользованию языка»<sup>298</sup>. В самом деле, здесь бытовой язык становится скорее отправной точкой, от которой отталкивается поэзия, а не тем *общим местом*, в котором она обитает. Поэтому в поэзии обэриутов (а также поэтов-футуристов, использовавших ресурсы языка сходным образом) более ярко выражена игровая, комбинаторная интенция, намеренно «неправильное» использование языка. Рискнём предположить, что анализировать поэтические приёмы Холина с точки зрения правильного или неправильного использования языка вряд ли возможно – советский «обобществлённый» язык сам по себе обладает зачатками парадоксального,

<sup>297</sup> Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. С. 121–122.

<sup>298</sup> Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 2. Ч. I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М. : Культурная революция, 2011. С. 495.

бессмысленного; его имена, появившиеся также в результате комбинаторных экспериментов, часто лишены своих денотатов или отсылают к фантазмам, иллюзиям, утопическим элементам. Холин исследует тот «атомный» уровень языка советского, где явным становится исчезновение жёсткой структуры правил и смысловых схем. Поэтическое движение по этим территориям *общего* не носит характер борьбы с той или иной знаковой системой, языком или идеологией, прорыва к глубинному, подлинному бытию и смыслу – это скорее ответ на деструктурирование этой языковой территории, инициированное самим языком советского *общего*, попытка уловить этот импульс. Возможность покинуть, остановить течение этого общего языка не становится задачей поэтического текста, коль скоро языковые общие пространства представляются единственной реальностью, в которой существует и говорит субъект; гипотеза Введенского о том, что «кругом возможно Бог» невероятна в ситуации *общего места*, из которой нет выхода – потому что в неё нет входа для исследующего, активного поэтического субъекта, способного оглянуться вокруг в поисках ценности и подлинности.

В этом смысле, вероятно, поэзия Холина, и шире, всей «лианозовской школы» (в особенности это можно отнести к стихотворениям Яна Сатуновского, много писавшего об опыте Великой Отечественной Войны), – это, с известными оговорками, «стихи после Освенцима» (вспомним известный текст Т. Адорно). Опыт советской жизни – безусловно травматический; травматический на уровне истории, обыденного, *общего* сознания, языка, субъекта. Тоталитарное и тотальное советское внесло глубочайшие антропологические изменения в подчинённое ему пространство мысли и речи – находясь в этом пространстве, уже едва ли возможно встать на нейтральную позицию абстрагирования и обратиться к нейтральному же метаязыку описания ситуации *общего советского* – в этом случае она перестанет быть *общей* и станет *чужой*. Отсюда невозможность говорить об *общем* как о целостности, не отменяющая многократные попытки Холина прибегнуть к «тотализующей» оптике – самым ярким примером здесь будет, безусловно, его объёмная поэма «Умер Земной Шар» и множество других,

более компактных текстов, построенных на перечислениях объектов, персонажей, лексических единиц; зачастую эти перечисления не имеют логического (или даже хотя бы формально обозначенного) конца, который и невозможен при описании необозримой тотальности той реальности, в которой действует говорящий субъект.

Невозможность выйти из *общей* ситуации становится причиной иронического отношения к трансцендентным величинам и метафизическим категориям – божеству, истине, культурным и моральным ценностям («Главбух Иванов / Сидит / Как Бог Саваоф»<sup>299</sup>). О такой иронии обыденного сознания писал Т. Адорно в «После Освенцима», замечая, что «способность к метафизике вызывает насмешки, потому что произошедшее разрушило для спекулятивного метафизического мышления само основание возможности соединить это мышление с опытом»<sup>300</sup>. Попытки вновь утвердить эти связи между мышлением и опытом принимают форму поэтического исследования *общего* языка, которое всё-таки позволило бы найти для субъекта возможность говорить. Интересно, что в ситуации Холина ирония оказывается невозможной – поскольку ироническое высказывание подразумевает возможность «внешнего взгляда», т. е. выхода из дискурса, подвергаемого насмешке, в то время как стратегия Холина выхода из дискурса *общего* не предполагает. Так как использовать этот дискурс для прямого высказывания невозможно, а ироническая дистанция также недоступна, необходима третья альтернатива – поиски возможности неуникального поэтического высказывания.

Возвращаясь к формальным аспектам поэзии Введенского и Холина, заметим, что композиция текстов двух поэтов различным образом управляется языковыми особенностями и приёмами. Эксперименты Введенского с бессмыслицей часто принимают форму постепенного семантического сгущения, постепенной трансформации и дробления ритмических и метрических элементов: «употребление словесных рядов, организованных в плане выражения, члены

<sup>299</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 215.

<sup>300</sup> Адорно Т. В. После Освенцима // Адорно Т. В. Негативная диалектика. М. : Научный мир, 2003. URL: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html) (дата обращения: 31.10.2018).

которых переходят в процессе порождения от некоторой первоначальной осмысленности к бессмыслице. <...> Роль порождающей матрицы в эволюции подобных рядов к бессмыслице может играть аллитерация, рифма, параллелизм любого рода и т. п.»<sup>301</sup> Подобный фрагмент мы уже приводили в качестве примера выше; в поэзии Введенского можно найти много случаев подобного дробления языковых и семантических единиц:

<...>

сосна шелестит кудрями ика ика

гиль гиль гиль гиль

солями шевелит морями БАНКА

ТУЛЬ ТУЛЬ ТУЛЬ<sup>302</sup>

Сходный приём использует и Холин: текст, начинающийся с некоей вполне прозаической ситуации («Гражданин Ром / Пришёл / В ГАЗПРОМ»), постепенно распадается, превращаясь в семантически бессвязное письмо («Пёс квак / Человек пик / Рак / Шмяк»<sup>303</sup>). Однако он не менее часто обращается и к «обратному» приёму развития текста: начинаясь с бессмыслицы, крайней фрагментированности или «зауми», стихотворение заканчивается привычной естественной фразой или стройной метафорой («Ох / Ля / Чох / Бля / ... Папе / В гестапо / Дали / Пилюлю / Пулю / От / Головной / Боли»<sup>304</sup>). Во многих случаях движение от бессмыслицы к семантической конвенциональности производит впечатление хаотического; начинаясь с лексической сниженности, заканчивается высокой лексикой (употреблённой в более или менее явном ироническом ключе) и наоборот. Небольшой цикл «Поп или конкрет стихи» весь состоит из таких хаотических скачков смысла/бессмыслицы, а также экспериментов над формой: от «прореженной» пушкинской цитаты «Я помню чудное мгновенье», лишённой

<sup>301</sup> Мейлах М. Что такое есть Потец? // Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. : Произведения 1938–1941. Приложения. М. : Гилея, 1993. С. 7.

<sup>302</sup> Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. : Произведения 1938–1941. Приложения. С. 115.

<sup>303</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 156.

<sup>304</sup> Там же. С. 222.

нескольких слогов, до примера found poetry (или соответствующей стилизации), заимствующего текст объявления о приёме на работу. Так, в поэзии Холина пустоты, случаи бессмыслицы, повторы, всевозможные лексико-семантические «сбои» и фрагментации спонтанно возникают в самой языковой стихии, и эта спонтанность многократно подчёркнута на формальном уровне построения текстов.

Язык поэзии, таким образом, – язык общий, высказывающийся об *общем*, минимизированный и почти не обладающий собственно поэтическими средствами. *Общее место* неуловимо во всей своей полноте, доступно лишь в качестве частных, конкретных речевых или сюжетных ситуаций, от которых не представляется возможным дистанцироваться и вынести суждение. Однако эти высказывания о конкретном не могут перейти в модальность высказываний о личном. Находясь в лишённом смысловой и языковой иерархии контексте *общего*, они теряют свою уникальность – вместе с уникальностью голоса автора, ставшего собственным персонажем. Как внутри отдельных текстов, так и во взаимосвязях между текстами возникают серии, которые не имеют чёткой внутренней логики развития (нет центрального или «итогового» элемента серии). Такой ряд текстов потенциально бесконечен – ничто не препятствует тому, чтобы говорить об очередных мелких происшествиях в коммуналке, магазине или советской больнице. Бесконечность серии затрудняет восприятие её как упорядоченной целостности – и в то же время отношение к каждому элементу ряда как к самостоятельному и самоценному произведению искусства становится не слишком оправданным. Так, пространство переживания этих ситуаций по сути является пространством переживания движения повтора «одного и того же» (и в то же время «иного»), и это движение объединяет все элементы серии. Узнавание *общего* произвольно, поскольку в качестве общего оно возникает лишь в ситуации конкретного текста (перед нами не стоит вопрос о репрезентации общеизвестных и знакомых фактов реальности, которые хотя и упоминаются, но имеют тот же композиционный и дискурсивный статус, что и остальные элементы серий). Таким образом, серийное производство *общего* относится к зоне



виртуальности. Напомним, что в делёзианской трактовке виртуальное не тождественно возможному или потенциальному; напротив, оно совершенно реально и имманентно реальности. Виртуальный режим реального характеризуется иной степенью интенсивности – это место проявления производящих сил, место, где включается утверждающий действие дизъюнктивного синтеза. 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 – то есть оно не предзадано и в то же время не является лишь психическим феноменом, поскольку предполагает общий характер переживания. Здесь важно подчеркнуть парадоксальный характер этого ощущения узнавания *общего* – оно предстаёт для субъекта и новым, и не новым одновременно. Встречаясь с этими текстами общего, мы получаем возможность встретиться с неуникальным поэтическим высказыванием, которое одновременно и ново, и уже известно. Тексты Холина позволяют нам увидеть, каким образом возможно неуникальное высказывание, не принадлежащее никому и в то же время принадлежащее неуловимой общности, складывающейся в ощущении. Возникновение этой общности здесь становится условием возможности поэтического измерения текста – то есть поэтическое возможно интерпретировать как эффект *общего места*.

*Общие* ситуации и переживания узнаваемы, так как часто заключены в знакомых («стёртых») вещах, местах и ландшафтах. *Общее место* в своей банальности и привычности представляет собой место пересечения и встречи, свёрнутую в точечную ситуацию общность. Эту точку сгущения можно назвать «индивидуальной всеобщностью», «сингулярной банальностью частного»<sup>305</sup>, которая населяет место общего. В неиерархичном и деиндивидуализированном пространстве логика сочетания и отождествления функционирует как логика вовлечения, «заражения». В «точечную» ситуацию вовлекается нечто случайное,

---

<sup>305</sup> Петровская Е. В. Антифотография 2. С. 61.

неродственное. Отдельные элементы текста, картины или цикла могут быть совершенно разнородными, однако вполне равноправными:

\* \* \*

Если вы смотрите

На Холина

И видите Холина

Знайτε

Вас водят за нос

Если вы смотрите

На Холина

И видите 34 в 35 степени

Перед вами Холин<sup>306</sup>

Такого рода соположения не являются описанием индивидуального переживания говорящего – этот модус высказывания может быть соответствующе лексически маркирован (например, с помощью личных местоимений) или подразумеваем. Однако *личное* постоянно ускользает и оказывается неуловимым в высказывании об *общем*.

Подобный художественный строй и то, что разрушает его, приближая к *общему* самой жизни, могут быть поняты с помощью обращения к делёзианскому понятию перцепта. Приведя общую характеристику понятия перцепта в главе 1 данной работы, здесь мы остановимся подробнее на механике возникновения перцептивного «места» – механике, подрывающей традиционную субъект-объектную схему. Исходя из субъект-объектной логики, объективный образ должен был бы быть вещью, наблюдаемой откуда-то извне, с некоей объективной точки, однако мы, собственно, затрудняемся найти некую внешнюю точку зрения – никогда нельзя сказать, не станет ли она внутренней в каждый следующий момент. Объект взгляда безусловно субъективен, однако и образ субъекта взгляда

---

<sup>306</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 187.

тоже «уже имеет в себе нечто субъективное, нечто от смотрящего»<sup>307</sup>. Это верно в применении к кинематографу, однако подобная образная схема работает и в поэтических стратегиях. Образ субъекта высказывания в стихотворениях Холина зачастую включён в само тело текста, и в этом смысле также оказывается субъективным. Он постоянно изменяется, как видим в цикле «Холин»:

\* \* \*

Вы слышите звуки

Разлуки

Холин

С вами прощается

Холин

Кончается

Впрочем

Кто его знает

Всякое с ним бывает

Может он

Не кончается

Может он

Оживает<sup>308</sup>

Мы уже обращали внимание на зыбкость источника высказывания в поэзии Холина; иногда высказывание маркировано личным местоимением, иногда, напротив, максимально очищено от примет «личного». Вспомним стихотворение «Анкета...» – речь в тексте идёт предположительно о самом поэте, Игоре Холине, однако это не прямая речь, а отстранённая речь канцелярской бумаги, постепенно теряющая последние черты «человеческого» и превращающаяся в предельно

---

<sup>307</sup> Делёз Ж. Кино. С. 126.

<sup>308</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 191.

общее говорение на дробящемся языке, близящемся к атомарным структурам речи.

Так, делёзовский образ-перцепция колеблется между субъективным и объективным статусом – и здесь Делёз приводит аналогию, которую предложил Пазолини в своих рассуждениях о кинематографическом образе. Согласно этой аналогии, субъективный образ-перцепция сравним с прямой речью, объективный – с косвенной, а отличное от них третье можно сравнить с несобственно-прямой речью. Комментируя это сравнение, Делёз замечает, что несобственно-прямая речь «свидетельствует опостоянной гетерогенности далекой от равновесия системы»<sup>309</sup>. Напряжение образа-перцепции рождается на пересечении и в сгущении этих гетерогенных элементов.

Основу воздействия перцепта на режим восприятия составляет использование клише, устойчивых механизмов восприятия. С примерами таких перцептивных клише мы сталкивались в поэзии Холина – в первую очередь это *общие места*, речевые и сюжетные банальности, которые своей потенциальной и актуальной повторяемостью задают формы восприятия. «Личное», дистанцированное от поля советского *общего* восприятие практически невозможно: со слова «происшествие» начинается стихотворение не о некоем уникальном событии, а об объявлении в Литгазете про путешествие писателя Сидорова; стихотворение о любви открывается строкой «Я любовь уважаю», напоминающей шаблонную фразу из речи нетрезвого человека. Переживание смерти тоже оказывается всего лишь фактом, положением вещей, и язык оказывается непригодным для раскрытия смысла смерти как события – он только повторяет, дублирует фактически происходящее. Так, например, стихотворение о человеке, который бросается с Крымского моста, заканчивается строками:

<...>

Приближается

Опять раскачивается

---

<sup>309</sup> Делёз Ж. Кино. С. 127.

Исчезает

Лишь круги на воде

Оооооооооооооооооооо<sup>310</sup>

Перцепт, представляя собой более сложную структуру, нежели клише восприятия, возникает как «место», или «дом», в котором размещается ощущение. Действие, порождающее ощущение, запускается «местом» перцепта за счёт аффективного заряда клише, выступающего в качестве приводящего импульса. При этом перцепт обладает ясным онтологическим статусом, находя своё основание в себе самом и не имея иного субъекта и объекта, кроме себя самого.

Делёз и Гваттари в рассуждении о природе перцепта приводят в качестве примеров главным образом произведения модернизма и предшествующих эпох, говоря о Фолкнере, Кафке, Прусте и Пессоа, о Сезанне и Гойе, и обращаются к высказыванию Вирджинии Вульф, в котором она подходит к сходной проблематике: «Как сделать длительным некоторый момент мира, как заставить его существовать сам по себе? Вирджиния Вульф даёт ответ, который подходит не только для литературы, но и для живописи или музыки: “Сделать каждый атом насыщенным”, “Устранить все бросовое, мертвое и излишнее”, все то, что липнет к нашим текущим, опытным восприятиям, все, чем кормится посредственный романист; сохранить только насыщенность, которая дарует нам перцепт, “включить в этот момент абсурд, факт, грязь, *но доведенные до прозрачности*” [курсив авторский – А. В.], “включить в него все и тем не менее сделать насыщенным”»<sup>311</sup>. Однако такие стратегии работы с перцептами близки и более поздним художественным и литературным практикам. Обращаясь к поэзии Холина, мы обнаруживаем в ней структуры, суть которых можно объяснить, обращаясь к идее «домов», каркасов ощущения, сгущающих его и ориентирующих согласно конфигурации планов. Ощущения и переживания возможны лишь постольку, поскольку ощущающий включается в пейзаж: каждая

<sup>310</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 134.

<sup>311</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 219.

бытовая (сюжетная или речевая) ситуация, возникающая в стихотворениях Холина, не самоценна как единичный факт переживания, она соотносится с неким инвариантом ощущения и находится в соседстве и взаимодействии с другими ситуациями. Она повествует не об опыте, а о некоей общей форме опыта, которая невыразима в своей целостности, однако частично проявляется, сгущается в конкретном.

Как уже замечалось выше, поэтический разговор Холина начинается с разметки пространственно-временных границ, в которых ощущение сгущено как виртуальность тотального. И построение стихотворения размечает эту невыразимость в конкретном:

\* \* \*

Любимая

Приходи ко мне в гости

Мой адрес

Вселенная

Фрезер

Галактика 9

Планета 24

Есть телефон<sup>312</sup>

Ощущение советского *общего*, барачного пространства, автоматизированного, повторяющегося, открытого и простого в своей атомарной конкретности, где каждый «атом» посчитан и равен другому (заменяем) – это не индивидуальное травматическое переживание субъекта, дистанцирующегося от *общего* контекста. Поэзии Холина чужд романтический подход к пространству, музыкальное действие живописной поэзии, где пространство становится зрелищем, объектом созерцания; по Ф. Шиллеру, романтическая поэзия обращается к символам природы для изображения чувств – а искусством,

---

<sup>312</sup> Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. С. 213.

способным уловить «формы» чувств, является именно музыка. Здесь же субъект не противопоставлен окружающему его пейзажу (как две разных «природы»), его точка зрения включена в то пространство, где находится субъект, и воспринимает мир изнутри; собственно, восприятие оказывается слитым в единую перцептивную конструкцию с местом, где оно рождается. Так, персонажи Холина действительно не выступают фигурами, высказывающимися о своём уникальном переживании. Как мы выяснили выше, персонажи (в том числе и соответствующие персонажам реальной жизни) представляют собой скорее точки *общего* («Разве Я / И объявление / По обмену жилплощади / Не одно и то же»<sup>313</sup>) – и в этом они соответствуют персонажам в понимании Делёза и Гваттари: фигурам, «захваченным» и трансформированным перцептом.

Субъект «включается» в это ощущение и может говорить о нём постольку, поскольку оно его «захватывает», оставаясь при этом гораздо более широким, чем индивидуальный опыт человеческого бытия. Повторение элементов стихотворения, преломление синтаксических и лексических связей в «ломаном» языке, абсурдные «футуристические» сюжеты высвобождают высказывание, лишая его соотнесённости с единичным опытом субъекта:

\* \* \*

Пролетело лето,  
 Наступила осень,  
 Нет в бараке света,  
 Спать ложимся в восемь.  
 Пролетела осень,  
 Наступило лето,  
 Спать ложимся в восемь –  
 Нет в бараке света<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Там же. С. 144.

<sup>314</sup> Там же. С. 22.

Перцепт как нечто независимое от индивидуального опыта субъекта или персонажа, как то живое, что делает поэтическое высказывание возможным, возникает в поле *общего*. Поэтические способы высказывания о «барачном мире» как виртуальной тотальности могут быть проанализированы через представление о рождении перцепта из материала произведения: «Писатель скручивает язык, заставляет его вибрировать, сжимает и разверзает его, чтобы оторвать перцепт от восприятий, аффект от переживаний, ощущение от мнения»<sup>315</sup>. Так, перцепт порождается самим материалом стиха. С одной стороны, это материал общей, типичной разговорной речи, с другой – эта речь трансформируется в машину порождения «ломаного» языка.

---

<sup>315</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 225.



## Заключение

В ходе проведенного исследования были выявлены основные особенности философского подхода Ж. Делёза к эстетической проблематике и к концептуализации чувственного опыта, а также предложена интерпретация расширительного понимания искусства в делёзианской перспективе. В результате исследования мы выдвинули предположение, что понятие ощущения является ключевым для анализа и развития теоретических разработок Делёза в вопросах эстетики и онтологии.

Опираясь на проведенное исследование, можно сделать следующие выводы. Систематизация и обобщение ощущений, равно как и открытие общих понятий, одновременно выполняют функцию формирования самой воспринимающей субъективности. Будучи присущими субъективности в качестве её конструктивных сил, ощущения обеспечивают возможность перехода между впечатлениями от внешнего мира и идеями, общими понятиями. Таким образом, пропадает необходимость в трансцендентной инстанции как условия порождения идей. Условия же опытного познания, т. е. трансцендентальное, а также смыслы и образы Делёз не выносит за пределы доступной опыту реальности. Как мы показали ранее, ощущение в искусстве не отлично от сил, которые стимулировали его появление, а также от конкретной материальности, в месте которой оно появилось; ощущение принадлежит тому же виртуальному плану реальности, следовательно, именно ощущение в искусстве обеспечивает возможность связи и перехода между двумя режимами реальности – материальным и смысловым.

В делёзианской перспективе трансцендентального эмпиризма мы говорим о чувственном опыте, который не переживается *субъектом*, но переживается в *ощущении* – которое в свою очередь дестабилизирует субъективность и служит импульсом к её изменению и возникновению новых форм субъективности. Движимое силами имманентности ощущение становится стержневым понятием для разработки подходов, альтернативных концепции произведения и

традиционной субъект-объектной схемы в применении к искусству. Ощущение трактуется как сложный составной конструкт, включающий в себя как пространство эстетического, так и внехудожественную материальность и специфический тип воспринимающей субъективности. Это позволяет расширить и переосмыслить понятие эстетического восприятия, а также разработать новые продуктивные методы рассуждения о нефигуративном и современном искусстве. Так трактуемое ощущение вкупе с делёзианским расширительным пониманием эстетического позволяет развить иной подход к проблеме корреляции конкретной материальности и описывающих её абстракций. Отказываясь от представления о необходимости данной корреляции (и, следовательно, от самого этого противоречия, которое при подобной постановке вопроса являлось бы неснимаемым), Делёз переводит проблему в плоскость эстетического, и мы можем заключить, что данное противоречие является условием функционирования искусства: согласно антимиметическому подходу Делёза искусство показывает и выражает нетождественность, различие, ускользание; здесь важно подчеркнуть принципиальную разницу между выражением и изображением, которая подробнее рассматривается в параграфе 1.2 данной исследовательской работы. Искусство предлагает философии инструментарий, позволяющий помыслить противоречивое и непредставимое, перцепты и аффекты, неуникальное и внеиндивидуальное переживание (и это одна из причин, по которой Делёз в «Логике смысла» рассуждает о специфике абсурда и нонсенса именно на материале искусства – поскольку именно режим эстетического предоставляет возможности для схватывания этой проблематики). Рассмотрение аффективной механики образа-ощущения в искусстве с помощью делёзианского инструментария позволяет как раскрыть его теоретический потенциал в дальнейшем осмыслении проблем имманентистской философии, так и выявить его продуктивные возможности в исследовании явлений и актов искусства и их бытования в современном мире с его изменившимися структурами чувственности. Оба указанных аспекта соответственно рассмотрены в первой и второй главах данной исследовательской работы.

Во второй главе предложено исследование двух явлений в отечественном искусстве XX в. Визуальный материал живописи Александра Арёфьева и художников его круга стал отправной точкой для размышлений о специфике художественного пространства и воспринимающей его субъективности. Отталкиваясь от таких художественных особенностей, как плоскостность и плотность планов, мы попытались расширить философскую интерпретацию понятия поверхности. Используя делёзовскую трактовку понятия гаптического зрения и других понятий, мы исследовали особый тип видения, явленный в живописи «арёфьевского круга». Результатом исследования стало выявление особой физики, свойственной данному режиму пространства, и концептуализация динамической, нетождественной себе номадической субъективности, рождающейся в процессе ощущения. Таким образом, можно утверждать, что искусство не воспроизводит и не изображает известное, а создаёт условия для возникновения онтологически нового в каждом очередном ощущении.

Вторым сюжетом стало обращение к поэзии И. Холина как представителя «лианозовской школы», на материале которой мы предприняли исследование *общих мест*, коммунальных пространств жизни и языка, сгущённых в точечную ситуацию стихотворения. *Общее место* как банальность, шаблон, клише – это динамическая точечная ситуация, обладающая собственным внутренним напряжением. Чётко локализованное в некоем «положении вещей», предельно конкретное, оно оказывается местом встречи «общего» и «личного», которое его населяет и которое им схватывается. Мы проследили, как эта «свёрнутая» ситуация вовлекает в себя потенциально бесконечный ряд сочетаемых и несочетаемых элементов, единиц «личного», теряющих свою уникальность, и высказывание от первого лица в поэзии Холина выступает не как свободная манифестация целостной личности, а как способ конституировать субъект, расположить его в социальном поле общего. Обратившись к понятию перцепта у Ж. Делёза и Ф. Гваттари, который авторы определяют как объединение отношений и ощущений, независимое от того, кто испытывает эти ощущения (как «пейзаж до человека, в отсутствие человека»), мы рассмотрели, что ощущения и

переживания в ситуации *общего* оказываются возможными лишь постольку, поскольку ощущающий включается в «пейзаж», в конфигурацию планов точечной ситуации. Этот поэтический материал позволяет нам увидеть, каким образом возможно неуникальное высказывание, не принадлежащее никому и в то же время принадлежащее неуловимой общности, складывающейся в ощущении. Возникновение этой общности здесь становится условием возможности поэтического измерения текста – то есть поэтическое возможно интерпретировать как эффект *общего места*.

Данное исследование ставит новые методологические проблемы, решение которых ещё предстоит найти. Представляется продуктивным искать и разрабатывать концептуальный аппарат, наследующий представленной в данной работе делёзианской линии философствования, который был бы эффективен для изучения критически важного для культуры XXI в. «искусства прямого действия» (хэппенинг, акционизм и другие арт-практики), а также маргинальных, пограничных явлений в искусстве, возникающих на стыке жанров, направлений и идеологий и до сих пор недостаточно исследованных. Эти явления и практики оказываются более чувствительными к трудно схватываемым и трудно формализуемым изменениям в обществе, высвечивая их и создавая теоретическое и эстетическое поле для осмысления этих изменений. За рамками данной научно-квалификационной работы также остался темпоральный аспект режима эстетического, поскольку мы сфокусировались на исследовании понятия ощущения как места. Хотя философия времени не так подробно разработана Делёзом, как другие теоретические области, однако его концепции темпоральности в связи с теорией образа являются несомненно достойными глубокой интерпретации и раскрытия на конкретном материале искусства.

Представленные в данной исследовательской работе концептуальные разработки, посвящённые продуктивному взаимодействию искусства и философии, могут служить материалом и стимулом для дальнейших философских и социокультурных исследований в области эстетики.

## Список литературы

1. Аверинцев, С. С. Символ // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – С. 155–161. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.html>.
2. Адорно, Т. В. После Освенцима // Адорно Т. В. Негативная диалектика [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно. – М. : Научный мир, 2003. – С. 322–333. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/o/After\\_Osvencim.html](http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html).
3. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно ; Пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
4. Айзенберг, М. Точка сопротивления / М. Айзенберг // Арион. – 1995. – №2. – С. 101–107.
5. Арндт, Х. О насилии / Х. Арндт ; Пер. с англ. Г. М. Дашевского. – М. : Новое издательство, 2014. – 148 с.
6. Арефьевский круг / Сост. Л. Гуревич. – СПб. : П.Р.П., 2002. – 520 с.
7. Аристотель. Метафизика / Аристотель. – М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 232 с.
8. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
9. Аронсон, О. В., Аршинов, В. И., Буданов, В. Г., Князева, Е. Н., Кузнецов, В. Ю., Лепский, В. Е., Розин, В. М., Свирский, Я. И., Шулепов, Е., Плахов, А. Парадигма сложности в перспективе философской стратегии Жюль Делёза. Материалы «круглого стола» / О. В. Аронсон, В. И. Аршинов, В. Г. Буданов, Е. Н. Князева, В. Ю. Кузнецов, В. Е. Лепский, В. М. Розин, Я. И. Свирский, Е. Шулепов, А. Плахов // Философия науки и техники. – 2016. – Т. 21. – № 2. – С. 149–181.
10. Аронсон, О. В. Аффект в координатах нефилософии / О. В. Аронсон // Философский журнал. – 2015. – Т. 8. – № 1. – С. 33–46.

11. Аронсон, О. В. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / О. В. Аронсон. – М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 96 с.
12. Аронсон, О. В. Кино и философия: от текста к образу / О. В. Аронсон. – М. : ИФ РАН, 2018. – 109 с.
13. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. В. Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
14. Аронсон, О. В. Метакино / О. В. Аронсон. – М. : Ad Marginem, 2003. – 264 с.
15. Аронсон, О. В. Силы ложного. Опыты неполитической демократии / О. В. Аронсон. – М. : Фаланстер, 2017. – 446 с.
16. Бергсон, А. Собрание сочинений в 4 т. Т.1. / А. Бергсон. – М. : Московский клуб, 1992. – 336 с.
17. Бобринская, Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции / Е. А. Бобринская. – М. : Ш. П. Бреус, 2012. – 496 с.: ил.
18. Введенский, А. И. Полное собрание произведений: В 2 т.: стихотворения и поэмы / А. И. Введенский. – М. : Гилея, 1993. – Т. 1.: Произведения 1926–1937. – 285 с.; Т. 2. : Произведения 1938–1941. Приложения. – 271 с.
19. Вирно, П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / П. Вирно. – М. : Ад Маргинем, 2013. – 176 с.
20. Гаджикурбанова, П. А. Этика Ранней Стои: учение о должном / П. А. Гаджикурбанова. – М. : ИФРАН, 2012. – 219 с.
21. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1984. – 319 с.
22. Гейро, Ж. Предисловие к русскому изданию / Ж. Гейро // Два урока о животном и человеке / Ж. Симондон. – М. : Grundrisse, 2016. – С. 13–23.
23. Гердер, И. Г. Идеи к философии человечества / И. Г. Гердер ; Пер. и прим. А. В. Михайлова. – М. : Наука, 1977. – 703 с.
24. Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е гг. / Сост. Л. Скобкина. – СПб. : Центральный выставочный зал «Манеж», 2005. – 256 с.

25. Гинзбург, Л. Я. О лирике: научное издание. 2-е изд., доп. / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1974. – 405, [2] с.
26. Декарт, Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой ум и отыскивать истину в науках / Р. Декарт // Соч. в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1989. – С. 250–296.
27. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
28. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Кафка : За малую литературу / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
29. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз ; Пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : Ад Маргинем, 2003. – 560 с.
30. Делёз, Ж. Лекции о Лейбнице : 1980 ; 1986/87 / Ж. Делёз. – М. : Ad Marginem, 2015. – 475 с.
31. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; Пер. с фр. Я. И. Свирского. – М. : Академический Проект, 2011. – 472 с.
32. Делёз, Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делёз ; Пер. с фр. Е. Г. Соколова. – СПб. : «Алетейя», 1999. – 190 с.
33. Делёз, Ж. Переговоры. 1972–1990 / Ж. Делёз ; Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. – СПб. : Наука, 2004. – 235 с.
34. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз ; Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.
35. Делёз, Ж. Спиноза и проблема выражения / Ж. Делёз. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2014. – 320 с.
36. Делёз, Ж. Спиноза и три «Этики» / Ж. Делёз // Критика и клиника. – СПб. : Machina, 2002. – С. 186–203.
37. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз. – Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. – 895 с.
38. Делёз, Ж. Фрэнсис Бэкон : Логика ощущения / Ж. Делёз. – СПб. : Machina, 2011. – 176 с., ил.

39. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; Пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : «Алетейя», 1998. – 288 с.
40. Делёз, Ж. Эмпиризм и субъективность : опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта : учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Ж. Делёз ; Пер. с фр. Я. И. Свирского. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.
41. Добренко, Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.
42. Дьяков, А. Жиль Делёз. Философия различия / А. Дьяков. – СПб. : Алетейя, 2013. – 504 с.
43. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М. : Эксмо, 2006. – 736 с.
44. Ковальский, С. Движение по диагонали. Выставки ленинградских «неофициальных» художников ТЭИИ («вторая волна» 1981–1991 гг.) / С. Ковальский. – Режим доступа:  
<http://archive.li/cFTVS#selection-3573.0-3593.30>
45. Крэри, Дж. Техники наблюдателя / Дж. Крэри. – М. : V-A-C press, 2014. – 256 с.
46. Ларюэль, Ф. Словарь нефилософии / Ф. Ларюэль // Синий диван. – 2013. – №18. – С. 7–31.
47. Лейбниц, Г.-В. Разъяснение трудностей, обнаруженных г-ном Бейлем в новой концепции о взаимосвязи души и тела / Г.-В. Лейбниц // Сочинения в четырех томах : Т. I. – М. : Мысль, 1982. – С. 318–325.
48. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература : 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений : В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 1. : 1953–1968. – 413 с.
49. Лосев, А. Ф. История античной эстетики / А. Ф. Лосев. – Т. IV. – М. : Фолио, 2000. – 880 с.



50. Лурье, Л. Я. Без Москвы / А. Ф. Лосев. – СПб. : БХВ-Петербург, 2014. – 416 с.: ил.
51. Маньковская, Н. Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 1995. – 220 с.
52. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
53. Нанси, Ж.-Л. Складка мысли Делёза / Ж.-Л. Нанси // *Vita cogitans*. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – № 5. – С. 149–156.
54. Некрасов, В. Н. Лианозово / В. Н. Некрасов. – М. : Век XX и мир, 1999. – 92 с.
55. Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы. – М. : БуксМАрт, 2014. – 480 с.
56. Ницше, Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Сочинения в 2 т. – Т. 1. Литературные памятники. – М. : Мысль, 1990. – С.491–719.
57. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; 2-е изд., испр. и допол. – М. : Мысль, 2010. – 744 с. / 634,[2]с. / 692,[2]с. / 736 с.
58. ОСЗ Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия» / Авторы и составители М. Л. Ремнёва, Л. В. Чернец, Л. А. Маркина, А. В. Архангельская, В. Б. Семёнов и др. – 2009. – Режим доступа: <http://tezaurus.oc3.ru/library.php?view=c&course=3&raz=3&pod=3>.
59. Петровская, Е. В. Антифотография 2. 2-е изд., доп. / Е. В. Петровская. – М. : Три квадрата, 2015. – 184 с.
60. Петровская, Е. В. Безымянные сообщества / Е. В. Петровская. – М.: «Фаланстер», 2012. – 384 с.
61. Петровская, Е. В. Возмущение знака. О перформативе, лозунгах и Ленине / Е. В. Петровская // *Вох. Филос. журнал*. – Июнь 2018. – № 24. – С. 1–14.
62. Петровская, Е. В., Аронсон, О. В. Что остается от искусства / Е. В. Петровская, О. В. Аронсон. – М. : Институт проблем современного искусства, 2015. – 344 с. (Труды ИПСИ. Том II)

63. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе / Платон. – М. : «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2016. – 1311 с: ил.
64. Подорога, В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах / В. А. Подорога. – Т. 2. : Часть I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. – М. : Культурная революция, 2011. – 608 с.
65. Подорога, В. А. Послесловие. Ж. Делёз и линия Внешнего / В. А. Подорога // Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз. – М. : Логос, 1997. – С. 245–262.
66. Подорога, В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992–1994 годов) / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.
67. Рабин, О., Кропивницкая, В., Маурицио, М. «Никакой подпольной живописи у нас не было...» / О. Рабин, В. Кропивницкая, М. Маурицио // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/rabot18.html>.
68. Рикёр, П. Время и рассказ / П. Рикёр. – Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 313 с.
69. Рикёр, П. Память, история, забвение / П. Рикёр. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
70. Роднянская, И. Б. Лирический герой / И. Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 185.
71. Сапгир, Г. В. Складень / Г. В. Сапгир. – М. : Время, 2008. – 928 с.
72. Свирский, Я. И. Вычислительный эксперимент и трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза / Я. И. Свирский. – Режим доступа: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1151.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1151.htm)
73. Свирский, Я. И. От управления аффектами к сложностному мышлению (послесловие переводчика) / Я. И. Свирский // Спиноза и проблема выражения / Ж. Делёз. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2014. – С. 299–314.

74. Свирский, Я. И. Самоорганизация смысла: опыт синергетической онтологии / Я. И. Свирский. – М. : ИФ РАН, 2001. – 181 с.
75. Сованьярг, А. Экология образов и машины искусства / А. Сованьярг // Философский журнал. – 2016. – Т. 9. – №4. – С. 48–62.
76. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; редакция Ш. Балли и А. Сеше; пер. с фр. А. Сухотина ; Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре ; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М.Э. Рут. – Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 1999. – 432 с.
77. Спиноза, Б. Этика / Б. Спиноза ; пер. с лат. Н. А. Иванцова. – СПб.: Аста-пресс ltd, 1993. – 248 с.
78. Столяров, А. А. Стоя и стоицизм / А. А. Столяров. – М.– : Ками Групп, 1995. – 448 с.
79. Струкова, А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы / А. И. Струкова. – М. : Галарт, 2011. – 336 с.
80. Сурис, Б. Д. «... больше, чем воспоминанья». Письма ленинградских художников 1941–1945 / Б. Д. Сурис. – СПб., 1993. – Кн. 2. – 404 с.
81. Тынянов, Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 118–123.
82. Уральский, М. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения / М. Уральский. – СПб. : Алетейя, 2012. – 552 с.: ил.
83. Фуко, М. Слова и вещи / М. Фуко. – СПб. : А-САД, 1994. – 408 с.
84. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – СПб. : Наука, 2006. – 451 с.
85. Хлебников В. <О стихах> / В. Хлебников // Творения. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 633–635.
86. Холин, И. С. Избранное. Стихи и поэмы / И. С. Холин. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 320 с.

87. Шеллинг, Ф. В. Й. *Философия искусства* / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
88. Эйзенштейн, С. М. *Пиранези, или Текучесть форм* / С. М. Эйзенштейн // *Неравнодушная природа. – Т. 2. О строении вещей.* – М. : Музей кино, Эйзенштейновский центр, 2006. – С. 150–193.
89. Якобсон, Р. О. *Шифтеры, глагольные категории и русский глагол* / Р. О. Якобсон // *Принципы типологического анализа языков различного строя* / Сост. О. Г. Ревзина. – М. : Наука, 1972. – С. 95–113. – Режим доступа: [http://genhis.philol.msu.ru/printer\\_191.html](http://genhis.philol.msu.ru/printer_191.html)
90. Ямпольский, М. *Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)* / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
91. Ямпольский, М. *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре* / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
92. Achilles, S. *Literature, Ethics, and Aesthetics. Applied Deleuze and Guattari* / Sabrina Achilles. – New York : Palgrave Macmillan, 2012. – 213 p.
93. Badiou, A. *Le Siècle* / Alain Badiou. – Paris : Éditions du Seuil, 2005. – 270 p.
94. Barasch, M. *Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky* / Moshe Barasch. – New York, London : Routledge, 2000. – 400 p.
95. Barber, D. C. *The Creation of Non-Being* / D. C. Barber // *Rhizomes : Cultural Studies in Emerging Knowledge.* – № 29. – Режим доступа: <http://rhizomes.net/issue29/pdf/barber.pdf>.
96. Bennett, J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* / Jill Bennett. – Stanford : Stanford University Press, 2005. – 208 p.
97. Bogue, R. *Deleuze and Guattari* / Ronald Bogue. – New York, London : Routledge, 1989. – 212 p.
98. Bogue, R. *Deleuze on Literature* / Ronald Bogue. – New York, London : Routledge, 2003. – 224 p.
99. Bogue, R. *Deleuze on Cinema* / Ronald Bogue. – New York, London : Routledge, 2003. 242 p.

100. Bogue, R. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* / Ronald Bogue. – New York, London : Routledge, 2003. – xii + 221 p.
101. Bogue, R. *Deleuzian Fabulation and the Scars of History* / Ronald Bogue. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – 256 p.
102. Bogue, R. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics* / Ronald Bogue. – New York, London : Routledge, 2007. – 186 p.
103. Bonta, M., Protevi, J. *Deleuze and Geophilosophy : A Guide and Glossary* / Mark Bonta, John Protevi. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004. – 256 p.
104. Braidotti, R. *Identity, Subjectivity, Difference : A Critical Genealogy* / Rosa Braidotti // *Thinking Differently : A Reader in European Women's Studies* / G. Griffin, R. Braidotti (eds.). – New York, London : Zed Books, 2002. – P. 158–180.
105. Braidotti, R. *Teratologies* / Rosa Braidotti // *Deleuze and Feminist Theory* / I. Buchanan, C. Colebrook (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000. – P. 156–172.
106. Brassier, R. *Nihil Unbound – Enlightenment and Extinction* / Ray Brassier. – Hampshire : Palgrave Macmillan, 2007. – 275 p.
107. Brennan, T. *The Transmission of Affect* / Teresa Brennan. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 2004. – 240 p.
108. Colebrook, C. *Gilles Deleuze* / Claire Colebrook. – New York, London : Routledge, 2002. – 192 p.
109. Culp, A. *Dark Deleuze* / Andrew Culp. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016. – 79 p.
110. Danto, A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art* / Arthur Danto // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1987. – № 46 (2). – P. 307–309.
111. Dawkins, R. *Deleuze, Peirce and the Cinematic Sign* / Roger Dawkins // *The Semiotic Review of Books*. – 2005. – Vol. 15 (2). – P. 8–12.
112. DeLanda, M. *Deleuze : History and Science* / Manuel DeLanda. – New York : Atropos, 2010. – 161 p.

113. DeLanda. M. *Intensive Science and Virtual Philosophy* / Manuel DeLanda. – London : Continuum, 2002. – 242 p.
114. DeLanda, M. *Material Complexity* / Manuel DeLanda // *Digital Tectonics* / N. Leach, D. Turnbull, C. Williams (eds.). – London : Wiley, 2004. – P. 14–21.
115. Deleuze, G. *Deux régimes de fous et autres textes. 1975–1995* / Gilles Deleuze. – Paris : Editions de Minuit, 2003. – 383 p.
116. Deleuze, G. Gilbert Simondon. «L'individu et sa genèse physico-biologique» / Gilles Deleuze // *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*. – 1966. – Vol. CLVI. – №1–3. – P. 115–118.
117. Deleuze, G. Jean Hyppolite. «Logique et existence» / Gilles Deleuze // *Revue philosophique de la France et de l'étranger* CXLIV: 7–9. – Paris : Presses Universitaires de France, 1954. – P. 457–460.
118. Deleuze, G. *Marcel Proust et les signes* / Gilles Deleuze. – Paris : Presses Universitaires de France, 1964. – 91 p.
119. Deleuze, G. *Preface to the English Edition* / Gilles Deleuze // *Dialogues* / Gilles Deleuze, Claire Parnet. – New York : Columbia University Press, 2007. – P. vii–x.
120. Deleuze, G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau* / Gilles Deleuze, Félix Guattari. – Paris : Editions de Minuit, 1980. – 648 p.
121. Deleuze, G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* / Gilles Deleuze, Félix Guattari. – Paris : Les Éditions de Minuit, 2005. – 207 p.
122. *Deleuze: A Critical Reader* / Paul Patton (ed.). – Massachusetts : Blackwell Publishers Ltd, 1991. – 332 p.
123. *Deleuze and Contemporary Art* / S. Zepke, S. O'Sullivan (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – 336 p.
124. *Deleuze and Film* / D. Martin-Jones, W. Brown (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – 248 p.
125. *Deleuze and History* / J.A. Bell, C. Colebrook (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. – 248 p.

126. Deleuze and New Technology / M. Poster, D. Savat (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. – 288 p.
127. Deleuze and Politics / I. Buchanan, N. Thoburn (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 272 p.
128. Deleuze and Space / I. Buchanan, G. Lambert (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 245 p.
129. Deleuze and the Animal / C. Gardner, P. MacCormack (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. – 384 p.
130. Deleuze and the Contemporary World / I. Buchanan, A. Parr (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 256 p.
131. Deleuze and the Postcolonial / S. Bignall, P. Patton (eds.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – 320 p.
132. Deleuze, Guattari and the Production of the New / S. Zepke, S. O’Sullivan (eds.). – New York, London : Continuum, 2008. – 256 p.
133. Edelstein, L. The meaning of Stoicism / Ludwig Edelstein. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1966. – P. xiii + 108.
134. Efal, A. Reality as the cause of Art: Riegl and neo-kantian realism / Adi Efal // Journal of Art Historiography. – 2010. – Issue 3. – Режим доступа: [https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_183171\\_en.pdf](https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183171_en.pdf)
135. Hansen, M. B. Benjamin’s Aura / Miriam Bratu Hansen // Critical Inquiry. – Vol. 34. – The University of Chicago Press, 2008. – P. 336–375.
136. Hardt, M. Gilles Deleuze : an Apprenticeship in Philosophy / Michael Hardt. – Minneapolis ; L. : University of Minnesota Press, 1993. – 161 p.
137. Lambert, G. The Non-Philosophy of Gilles Deleuze / Gregg Lambert. – New York, London : Continuum, 2002. – 182 p.
138. Lambert, G. Who’s Afraid of Deleuze and Guattari? An Introduction to Political Pragmatics / Gregg Lambert. – New York, London : Continuum, 2006. – 180 p.
139. Leclercq, S. Gilles Deleuze. Immanence, univocite et transcendental / Stéfan Leclercq. – Mons : Sils Maria, 2003. – 206 p.

140. Manning, E. *Against Method* / E. Manning // *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research* / Ph. Vannini (ed.). – New York, London : Routledge, 2015. – P. 52–71.
141. Marrati, P. *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy* / Paola Marrati. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008. – 160 p.
142. Martin, J.-C. *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze* / Jean-Clet Martin. – Paris : Editions Payot & Rivages, 1993. – 262 p.
143. Massumi, B. *Introduction. Like a Thought* / Brian Massumi // *A Shock to Thought : Expression After Deleuze and Guattari*. – New York, London : Routledge, 2002. – P. xiii–xxxix.
144. Massumi, B. *Parables for the Virtual* / Brian Massumi. – Durham & London : Duke University Press, 2002. – 336 p.
145. Massumi, B. *Politics of Affect* / Brian Massumi. – Cambridge : Polity Press, 2015. – 232 p.
146. Massumi, B. *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari* / Brian Massumi // *Copyright*. – 1987. – № 1. – P. 90–97.
147. Massumi, B. *Semblance and Event* / Brian Massumi. – Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2011. – 232 p.
148. Noys, B. *The Persistence of the Negative : A Critique of Contemporary Continental Theory* / Benjamin Noys. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – 208 p.
149. Petrovsky, H., Volodina, A. *Aesthetics in Russia : Looking Toward the Twenty-First Century* / Helen Petrovsky, Alexandra Volodina // *Studies in East European Thought*. – 2014. – Vol. 66. – Nos. 3–4. – P. 165–179.
150. Rajchman, J. *Constructions* / John Rajchman. – Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 1998. – 156 p.
151. Rajchman, J. *Futures. Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art* / John Rajchman // *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* / D. N. Rodowick (ed.). – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009. – P. 283–306.



152. Rajchman, J. Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics / John Rajchman // October. – 1998. – Vol. 86. – P. 3–18.
153. Rajchman, J. The Deleuze Connections / John Rajchman. – Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2000. – 176 p.
154. Rancière, J. Is There a Deleuzian Aesthetics? / Jacques Rancière // Qui Parle. – 2004. – Vol. 14. – № 2. – P. 1–14.
155. Riegl, A. Late Roman Art Industry (Archaeologica) / Alois Riegl ; translated by R. Winkes. – Roma : Bretschneider Editore, 1985. – 262 p.
156. Shaviro, S. Cinematic Body / Steven Shaviro. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993. – 292 p.
157. Shaviro, S. The «Wrenching Duality» of Aesthetics: Kant, Deleuze, and the «Theory of the Sensible» / Steven Shaviro. – Режим доступа: <http://www.shaviro.com/Othertexts/SPEP.pdf>
158. Shaviro, S. Whitehead on Feelings / Steven Shaviro. – Режим доступа: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1309>
159. Shaviro, S. Without Criteria : Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Technologies of Lived Abstraction / Steven Shaviro. – Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2009. – xvi + 174 p.
160. Simondon, G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information / Gilbert Simondon. – Grenoble : Editions Jérôme Millon, 2013. – 563 p.
161. Simondon, G. The Genesis of the Individual / Gilbert Simondon // Incorporations / J. Crary, S. Kwinter (eds.). – New York : Zone Books, 1992. – P. 297–319.
162. The Deleuze Dictionary / A. Parr (ed.). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 336 p.
163. Whitehead, A.N. Process and Reality : An Essay in Cosmology / Alfred Norton Whitehead // Alfred Norton Whitehead. An Anthology. Selected by F. S. C. Northrop and Mason W. Gross. – Cambridge : University Press, 1953. – P. 563–746.
164. Who Comes After the Subject? / E. Cadava, P. Connor, and J.-L. Nancy (eds.). – London : Routledge, 1991. – 256 p.

165. Zepke, S. *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* / Stephen Zepke. – New York, London : Routledge, 2005. – 320 p.
166. Zourabichvili, F. *Deleuze. Une philosophie de l'événement* / François Zourabichvili. – Paris : PUF, 1994. – 128 p.
167. Zourabichvili, F. *Le vocabulaire de Deleuze* / François Zourabichvili. – Paris : Ellipses, 2003. – 96 p.