

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук

«Допустить к защите»

Руководитель сектора эстетики,
в.н.с., к.ф.н. Петровская Е.В.

(подпись)

«___» _____ 20__ г.

Володина Александра Владимировна

**НАУЧНЫЙ ДОКЛАД
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ НАУЧНО-КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ**

«Эстетика Жюль Делёза: искусство как инструмент философии»

по направлению 47.06.01 Философия, этика и религиоведение
направленности (профилю) 09.00.04 Эстетика

Научный руководитель: к.ф.н, в.н.с. Петровская Елена Владимировна

Рецензенты:

к.ф.н., старший научный сотрудник Института философии РАН Аронсон Олег Владимирович

к.ф.н., доцент Школы культурологии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» Васильева Виктория Олеговна

Дата защиты:

«___» _____ 20__ г.

Оценка: _____

Протокол ГЭК № ___ от _____ 20__ г.

Москва, 2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Эстетическая теория Ж. Делёза	14
1.1. Место эстетики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза.	14
1.2. Специфика искусства как инструмента философии в философии Ж. Делёза.....	17
Глава 2. Делёзианский подход к исследованиям искусства XX века: анализ живописи «арэфьевского круга» и поэзии И. Холина	23
2.1. Живопись «арэфьевского круга»: гаптический режим восприятия пространства и проблема новизны.....	23
2.2. Поэзия И. Холина: понятие перцепта как <i>общего места</i> и фрагментация субъективности.....	28
Заключение	34
Список использованных источников	37

Введение

Актуальность темы исследования

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 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.

Несмотря на то, что философия Ж. Делёза в целом на сегодняшний день хорошо изучена, тем не менее, теоретический потенциал его подхода к эстетической проблематике раскрыт лишь фрагментарно – в особенности это касается русскоязычного делёзоведения. 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.

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 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»¹ 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.

Степень научной разработанности проблемы

Как в отечественной, так и в зарубежной науке на протяжении уже нескольких десятилетий активно осмысливается, интерпретируется и развивается философское наследие Ж. Делёза. Среди научной литературы о философии Делёза, а также его работах совместно с Ф. Гваттари, весьма немногие книги, 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

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

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 книги Ф. Зурабишвили «Deleuze. Une Philosophie de l'Événement» и «Le vocabulaire de Deleuze», в которых охвачены различные направления мысли Делёза, в том числе и эстетическая проблематика. Философ и исследователь Делёза Б. Массуми также подробно рассматривает ряд вопросов, тесно связанных с эстетической теорией Делёза и раскрывает онтологическое, этическое и эстетическое измерения проблемы выражения. Ему также принадлежит глубоко проработанная теория аффекта, раскрывающая аффект как трансиндивидуальное, внепсихологическое событие, имеющее телесное измерение и принадлежащее как сфере природы, так и сфере культуры. Сходным образом трактуют аффект в делёзианском ключе такие теоретики, как Д. Беннетт и Т. Бреннан. Эта интерпретация наследует делёзианской теории

аффекта, которая разъясняется в 1 главе данной научно-квалификационной работы.

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

Переходя к исследованиям, посвящённым исключительно эстетической проблематике в размышлениях Делёза, следует указать труды Р. Боуга, С. Шавиро и Ж. Рансьера. 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.

Среди работ, посвящённых делёзианскому подходу к той или иной области искусства, отметим книги П. Маррати, которая предлагает тщательный анализ делёзовской теории кино и понятий образа-движения и образа-времени, работы С. Акиллес и С. Зепке, осмысляющие искусство через делёзианское

понятие машины, и вступительную статью О. Аронсона к книге Делёза «Кино», где содержится ёмкая и глубокая интерпретация делёзианского подхода. Идеи Делёза в области философии искусства и эстетики получили также свою интерпретацию и развитие в сборниках “Deleuze and Contemporary Art” и “Deleuze, Guattari and the Production of the New”, авторы которых обращаются к разнообразным областям искусства, от научной фантастики до реди-мейда и джаза, исследуя их в русле делёзианского подхода к искусству.

Многие, если не большинство, направления в современной философии, были вдохновлены трудами Делёза и Гваттари. Созданные ими понятия, подходы и логики оказались чрезвычайно продуктивны; критикуя делёзианские направления мысли или, напротив, заимствуя и развивая их в рамках собственных оригинальных концепций, философы и теоретики культуры тем не менее признают их значение в качестве импульса для появления новых философских идей. Среди критиков упомянем труды Э. Калпа и других представителей “негативного” направления в интерпретации Делёза – Б. Нойза и Д. Барбера. 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. Одни из наиболее известных зарубежных теоретиков, размышляющих в делёзианской традиции, – Р. Брайдотти и М. Деланда. Говоря о рецепции Делёза в современной отечественной философии, следует указать работы Е. Петровской и О. Аронсона, посвященные вопросам теории современного искусства, кино и медиа.

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 место эстетической проблематики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза;
- 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 «арефьевского круга» и поэзии И. С. Холина.

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 стали работы 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).

Научная новизна исследования заключается в том, что базовые принципы философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза впервые исследуются через обращение к делёзовскому анализу искусства, а также впервые в отечественном делёзоведении предлагается системное изучение и интерпретация эстетики Ж. Делёза. Данная работа вводит в отечественный научный контекст актуальные наработки современного западного делёзоведения и предлагает собственные интерпретативные ходы, применяя инструментарий делёзовской философии в анализе явлений советского искусства, методология исследования которых в настоящий момент недостаточно разработана.

Теоретические положения, выносимые на защиту:

1. В рамках делёзианского подхода к эстетической проблематике искусство выступает как эмпирический опыт, являющийся условием для порождения теоретических абстракций, зоной экспериментирования и областью реализации принципа различия, базового принципа философии Делёза (в противовес принципу тождества в метафизике трансцендентного).

2. Средства искусства позволяют эксплицировать аффективное измерение образа, каковое даёт нам возможность философского осмысления взаимодействия виртуального и актуального в его материальной конкретности.

Логика аффекта-интенсивности обеспечивает возможность перехода между этими различными уровнями имманентности.

3. Ощущение можно полагать 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. Акты и произведения искусства соответственно интересуют философа в качестве не изображений или знаков, а пространственных составляющих ощущения.

4. 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. Мы можем говорить об общей природе динамической, "блуждающей" субъективности, художественного образа и реальности, управляемых одними и теми же действующими интенсивностями; эти различные режимы оказываются сопряженными в событии ощущения.

5. Делёзианская оптика позволяет осмыслить ускользающие от иных философских подходов перцептивно-аффективные конструкты искусства, что продемонстрировано нами на примере исследования внехудожественного режима плотности как условия возникновения нового эстетического опыта (в живописи художников "арефьевского круга"), а также исследования возможностей неуникального поэтического высказывания в ситуации "общего места" (в поэзии И. С. Холина).

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

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

Апробация результатов работы:

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 круглом столе «Парадигма сложности в перспективе философской стратегии Жюль Делёза» (сектор междисциплинарных проблем научно-технического развития Института философии РАН, 9 июня 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 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 (DOI 10.1007/s11212-014-9207-0; http://link.springer.com/article/10.1007/s11212-014-9207-0?sa_campaign=email/event/articleAuthor/onlineFirst). (Web of Science, SCOPUS).

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

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

В других изданиях опубликованы следующие статьи по теме исследования:

1) Володина А. В. Имманентность жизни: 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. (РИНЦ, <http://elibrary.ru/item.asp?id=18998432>).

3) Володина А. В. Конференция «Дискурс прекрасного в эпоху новых медиа» (Институт философии РАН, 29 ноября 2013 г.) // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 126. С. 416–423. (ВАК, РИНЦ).

4) Володина А. В. Мысль – это насилие. Делёзианский взгляд на искусство // *Синий диван*. 2015. № 20. С. 151–170. (ISBN 978-5-94607-183-3).

5) 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).

6) 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 работа состоит из введения, двух глав, четырёх параграфов, заключения, списка литературы. Общий объем составляет 170 стр. (8,4 а.л.). Список литературы включает в себя 165 наименований.

Основное содержание работы

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

Глава 1. Эстетическая теория Ж. Делёза

§1.1 Место эстетики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза

Данная глава посвящена исследованию и структурированному изложению делёзианской теоретической оптики в её связи с эстетической проблематикой. 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 теоретический анализ своеобразия искусства и способов его восприятия никогда специально не занимал Делёза. Он уделял 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, что подробно раскрывается в параграфе 1.2. данной работы. 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 инструментария эстетических категорий и рассматривая искусство не столько как объект, сколько как материал философии, и, с другой стороны, предлагает с помощью неспецифически и расширительно трактуемого искусства обогатить инструментарий философии.

Пересматривая кантовское понятие трансцендентального, Делёз рассуждает о трансцендентальном, не являющимся чем-то внешним опыту, и обнаруживает его в ситуации особого типа ощущений – ощущений-встреч, произвольных соприкосновений с качествами и интенсивностями, позволяющих актуализироваться «бытию чувственного» и принципиально отличных от рецепции как узнавания. Чувственное познание, таким образом, рассматривается как находящееся вне власти универсальных форм и условий познания, и механика сингулярного события ощущения раскрывается через исследование действие принципа различия, ключевого для философии Делёза. Обнаруживаемое в реальном опыте различие, не сводимое к тождеству в перспективе рационального постижения, позволяет заключить, что имманентная реальность в ситуации каждого конкретного события является условием познания.

Трансцендентальный эмпиризм Делёза предлагает рассуждение о радикальной имманентности, подразумевающей отсутствие внеположной ей данности, трансцендентной первопричины или производительного импульса; производство смыслов инициируют силы самой материи жизни. Трансцендентальное поле составляют не индивидуальности и не целостные

образы, а события: это «мир, кишаций анонимными, номадическими, безличными и доиндивидуальными сингулярностями»². 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. Разрабатывая язык философствования об имманентности, Делёз обращается к искусству, находя в нём подходящую для этого основу: начиная рассуждение с обнаружения следов действия сил виртуального в поле искусства, Делёз открывает возможности для обнаружения иных действий этих же сил, которые не присущи исключительно сфере эстетического. Поэтому продуктивным оказывается взаимодополняющее соседство мыслительных стратегий и критического аппарата искусства и философии (это утверждение основано на том, что процессы, происходящие в событии искусства, связываются Делёзом именно с порождением смыслов).

В данном параграфе подробно проанализирован критический характер размышлений Делёза об онтологических и эстетических проблемах, а именно антимиметический пафос и антиплатоническая направленность делёзианской философии, и развёрнуто изложена альтернативная стратегия, следующая Спинозистской линии размышления и позволяющая рассуждать о производстве реального (в том числе и в искусстве) как о процессе утверждения различия. Динамика производящего хаоса имманентности может быть концептуализирована через понятие интенсивности, которое мы вслед за Б. Массуми считаем правомерным отождествлять с понятием аффекта как внеиндивидуального телесного воздействия и претерпевания воздействия. Аффекты, появляясь в зоне доиндивидуального и запуская процессы

²Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. С. 139.

индивидуации и сингуляризации, оказываются непосредственно соотнесёнными как с силами, и с субъективностями, и их действие может быть проявлено и показано средствами искусства. Рассуждая об искусстве и его действии в координатах аффекта, т.е. эксплицируя аффективное измерение образа, мы получаем возможность говорить и о действии смыслов и сил, и о материальной конкретности; о виртуальном и об актуальном. Аффект можно рассматривать как переживание искусства и в то же время как переживание изменившегося субъекта (т.е. как моторную составляющую процесса становления), поэтому аффективный образ не ограничивается только изображением (и не является им в строгом смысле): это – место ощущения. Оно возникает в зоне виртуального, в делёзианской трактовке представляющего собой среду, в координатах которой могут сопологаться различающиеся единичности и обнаруживаться возможности взаимодействия между ними. «Виртуальное» в отличие от «возможного» является реальным 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»³. Поскольку виртуальное имманентно, оно позволяет мыслить возможное без того допущения, которое вынуждена была принять концепция возможных миров – допущения существования трансцендентальной инстанции; согласно делёзианской теории виртуального, все возможности реальны и материальны⁴.

§1.2. Специфика искусства как инструмента философии в философии

Ж. Делёза

Делёзовская интерпретация искусства основывается на отказе от представлений об изобразительности как основе искусства и на критике

³Deleuze G. L'immanence: une vie... // Deleuze G. Deux régimes de fous et autres textes. 1975-1995. P. 363.

⁴DeLanda M. Deleuze: History and Science. New York: Atropos, 2010. P. 128.

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. Он обращается к материальности произведения искусства, имеющей одновременно и внехудожественную, и художественную природу, и полагает, что искусство не обладает «никакими особыми духовными преимуществами по отношению к другим типам образов»⁵. Подобный подход к определению искусства, безусловно, имеет свою собственную традицию и соответствующий контекст – сущностная специфичность и границы искусства осознаются как теоретическая проблема (хотя она 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. Данто⁶. 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.

Отказываясь от определения искусства через подражание, Делёз вместо этого говорит о повторении: «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 произведении искусства, так как всегда смещено по отношению к другим повторениям, если уметь извлечь из них различие»⁷. Так, повторение, самостоятельное производство и воспроизводство, основанное на принципе различия, противопоставляется репрезентации, ориентированной на

⁵Сованьярг А. Экология образов и машины искусства // Философский журнал. Т. 9. №4. 2016. С. 49.

⁶Danto A. The Philosophical Disenfranchisement of Art // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1987. № 46 (2). Pp. 307–309.

⁷Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 351.

соответствие, тождество образцу. В философии Делёза повторение есть утверждение различающейся множественности. 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»⁸. Искусство таким образом имеет дело и с актуальной, и с виртуальной множественностью, являясь одним из способов их взаимосвязи, режимом функционирования пространства, дающим место изменению и ощущению. При этом искусство автономно, но его автономия 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 в ощущении, вслед за влияющей на него аффективной силой, то есть благодаря тому, что является действием этой силы (которая выступает в отношении него иной, но не внешней) и её выражением.

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 смысловому порядку (пространство ощущения включает в себя и само ощущение как событие, и то, что сделало его возможным, и возникшую в этом чувственном акте воспринимающую субъективность). Процесс выражения в ощущении локализован в пространстве «между», в пространстве отношения, и актуализируется в становлении, всегда нестабильном, динамичном и незавершимом. В объекте искусства Делёза всегда в первую очередь интересует внехудожественная и виртуальная составляющая, порождённая движениями сил имманентности. В этом смысле отдельный объект искусства не

⁸Massumi B. *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari* // Copyright. 1987. № 1. P. 95.

самостоятелен и не целостен – самостоятельны, напротив, действующие в его «месте» перцепты и аффективные силы. Поэтому в делезианской логике рассуждения об эстетической проблематике понятие ощущения представляется более продуктивным, чем другие возможные «единицы эстетического», такие как знак, символ, образ и произведение искусства.

Образ-ощущение можно охарактеризовать как конгломерацию, состоящую из материального измерения образа, действующих сил, воспринимающей точки и ситуации их встречи как определенной конфигурации токов и напряжений. Делёз говорит о нём как об «ощутимой форме»⁹, обладающей самостоятельностью и не нуждающейся во внеположных основаниях для того, чтобы существовать. Делёз и Гваттари обращаются, с одной стороны, к бергсоновскому пониманию перцепции как действия схватывания, затрагивающего не только субъекта, а с другой стороны, к пятой части «Этики» Спинозы, и разрабатывают собственное понятие перцепта, который можно определить как составляющую ощущения – конкретную актуализацию действия ощущения, опорную конструкцию, явленную в объекте или акте искусства. Перцепт 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. Субъективность, по Делёзу и Гваттари, «представляет собой составное целое перцептов и аффектов»¹⁰, к которым она становится причастной, и перцепты формируются как некий дочеловеческий пейзаж, в который человек может попасть: это «пейзаж до человека, в отсутствие человека»¹¹. □ Частным случаем перцептивной конструкции является Фигура; она концептуализируется через пространственное измерение как персонаж, существующий в принципиальной связке с местом, где он

⁹ Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. С. 49.

¹⁰ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: «Алетейя», 1998. С. 208.

¹¹ Там же.

располагается, то есть контуром или формой, которые отличны от фона и которые заполняет («изучает», по выражению Делёза)¹² Фигура. При этом Фигура не участвует в процессе «фигурации», т.е. не несёт функцию представления, а существует как след аффективных сил, отпечаток их взаимодействий. Отказ от движения к фигуративности принципиально важен, поскольку открывает для искусства новые возможности: «...выбор... жестокости ощущения скорее, чем жестокости зрелища»¹³ – 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». Делёз, подчёркивая активность не воспринимающей, а воспринимаемой составляющей ощущения, развивает собственную концепцию субъективности. В отличие от «метафизического» субъекта (как умозрительной конструкции, созданной здравым смыслом и основанной на принципе самотождественности) субъективность в делёзовской философии лишена внутренней связности и целостности. Она является местом актуализации множественности, смещения, различия: субъект здесь возникает в тот момент, когда «свободная, анонимная и номадическая сингулярность» захватывает человека или даже растение и животное «независимо от материи их индивидуальности и форм их личности»¹⁴. В работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» Делёз и Гваттари определяют такой тип субъективности как «странный субъект, без фиксированной идентичности», «блуждающий»¹⁵ (что близко к концепции индивидуации, предложенной Ж. Симондоном¹⁶).

¹² Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. С. 21.

¹³ Там же. С. 74.

¹⁴ Делёз Ж. Логика смысла. С. 151.

¹⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 34.

¹⁶ Simondon G. L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2013. P. 29.

Взаимосвязь искусства и философии в процессе производства смыслов обеспечивается причастностью эстетического ощущения порядку виртуального – в той же мере, в какой философия как творчество концептов тоже оказывается причастной виртуальному режиму реальности благодаря своему внефилософскому измерению. Внефилософское не предшествует философии и не внеположно ей – оно так же причастно реальной имманентности жизни и подвижной среде движения мысли: по выражению Делёза и Гваттари, внефилософское, «возможно, располагается в самом сердце философии, еще глубже, чем сама философия, и означает, что философия не может быть понята одним лишь понятийным способом»¹⁷. Дополнительные способы понимания предлагают искусство и наука, дающие доступ к иным режимам функционирования реальности. В этом отношении искусство может выступать как «место» философии.

В данной главе формулируется и обосновывается вывод о том, что ощущение в делезианской его трактовке может служить ключевым понятием эстетической теории Делёза, центрирующим вокруг себя весь спектр наиболее важных тем, мотивов и положений, которые разработаны Делёзом в ходе его философской работы с проблематикой искусства. В рассмотрении этого понятия необходимо ставить акцент на неизобразительном и телесно-моторном аспектах ощущения, что позволяет расширить инструментарий философского анализа и мыслить, отталкиваясь от конкретного в искусстве, а не от внешней концептуальной сетки и теоретических абстракций. Искусство выступает инструментом философии имманентизма, увеличивая спектр её возможностей в осмыслении реальности, поскольку предлагает внеиндивидуальное, внеэмоциональное пространство для становления субъекта. Интересующая нас механика образа-ощущения разворачивается в сфере доиндивидуального, до всякого означивания и семиотического кодирования. Таким образом, искусство

¹⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 56. Перевод уточнён по: Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991. P. 43.

позволяет приобщиться к опыту, который иначе не доступен зрителю как индивиду, поскольку выходит за границы субъективного и превышает возможности индивидуального восприятия.

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

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

Данная глава посвящена исследованию конкретных художественных практик, которым ранее уделялось недостаточно внимания в научной литературе. Творчество поэта «лианозовской школы» И. Холина и художников «арефьевского круга» роднит между собой тяготение к минимизации собственно художественных выразительных средств и внимание к ситуациям общего, коллективного переживания. Цель исследования состоит не только в анализе специфики этих практик, но и в попытках разработки инструментария для философского размышления о формах коллективной чувственности, нашедших своё проявление в конкретных объектах и актах искусства. В разработке данного инструментария, следуя делёзианскому подходу, мы основываемся на работе с внехудожественными и неизобразительными аспектами образа-ощущения в искусстве.

Рассматривая в параграфе 2.1 живопись представителей объединения независимых ленинградских художников, возникшего в 1945–1948 гг. вокруг фигуры А. Арефьева, следует отметить, что их произведения тематически и стилистически кардинально отличались от «парадного» искусства того времени, а почерки художников различались также и между собой, что не позволяет говорить об «арефьевском круге» как о каком-либо сложившемся художественном направлении или школе. Их объединяет режим

функционирования в качестве неформальной группы и обусловленное повседневным окружающим контекстом внимание к стёртым, минимизированным в символическом отношении «меткам» общих форм коллективной жизни. Сюжеты большинства произведений художников «арефьевского круга» ограничиваются несколькими основными мотивами – в рамках данного исследования нас особенно интересовали городские пейзажи, сценки из повседневной жизни, а также (в серии гуашей Арефьева) картины, изображающие ситуации гибели и казни, насилия, агрессии в «подпольной», маргинальной жизни. В этих картинах, далёких от реализма, пространства, где актуализировались общие формы жизни, не изображаются, а возникают благодаря аффективному действию узнавания. Фигуративный принцип здесь минимизирован до предела, граничащего с нефигуративностью, что тем самым позволяет внехудожественной материальности служить основой для создания конструкции эстетического переживания. Это становится возможным благодаря иному типу наблюдающей субъективности: точка, из которой конструируется взгляд на представленный в картинах мир, не выделена из живой материи повседневной жизни – это взгляд изнутри действительности, максимально близкое зрение, фокусирующееся на самой материальной поверхности окружающего (об этом свидетельствуют плоскостные художественные решения, упрощение и/или искажение принципов перспективного сокращения, густота красочного слоя, создающая эффект плотности всех пространственных планов и, таким образом, «приближающая» к нам дальний план). Специфика этой материальной поверхности, порождающая структуру субъективности и её опыт, анализируется в данной работе с помощью понятия гаптического зрения, которое мы, основываясь на интерпретациях А. Ригля и Делёза, определяем как дизъюнктивный синтез оптического и тактильного восприятия, возможность переключения между двумя этими режимами. Точка зрения субъекта складывается из множества

взглядов-«прикосновений», совершаемых с максимального приближения, и включает в себя многообразие точек зрения.

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 материальных изменений. Выход за пределы фигурации в этих, с формальной точки зрения фигуративных, произведениях обеспечивается за счёт действия внехудожественных элементов в пространстве картины. Плотность и фактура краски используются в их осязаемой буквальности и способности 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. Делёз полагает, что пространство, которое создаётся в соответствии с гаптическим видением, характеризуется динамикой интенсивностей и постоянным изменением направлений¹⁸, т.е. обладает особой уплотнённой. На сближенных плоскостях передних и дальних планов картины разворачивается процесс колебания между гаптическим и оптическим, гладким и рифлёным – параллельно колебаниям взгляда зрителя между восприятием означаемого картины (например, схематичного обобщённого образа ровной стены дома) и конкретной плотной, напряжённой поверхности краски.

Материальность жизни создает воспринимающего как точку зрения практически внутри себя, на непосредственной поверхности красочного слоя, внутри 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,

¹⁸Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 843.

организуют и воспринимающую субъективность, тем самым давая ей возможность познать их, испытав на себе их влияние. Зритель, таким образом, воспринимает следы внехудожественных жизненных событий, не опосредованные переводом в знаковый режим, то есть следы самой материальности, имманентности жизни. Способ взгляда и художественный подход «арефьевцев» не ориентирован на отражение природы в духе традиционного реализма, так как в этом случае подобный реализм несостоятелен – используя средства выражения как идеологически нагруженный метаязык, он 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».

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. 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, существующее вне рамки индивидуальной или коллективной историчности.

В данном параграфе концептуализируются изменения, возможные в таком не-оформленном пространстве, и их механика, на основе чего предпринимается попытка разработать собственную интерпретацию понятия новизны в искусстве. В делезианской логике новое задаётся принципом различия, но мы не можем здесь говорить о каком-либо сущностном или ценностном отличии – поскольку образец или оригинал, от которого новое должно было бы отличаться или не отличаться, не имеет приоритетного положения и какой-либо сущностной специфики. В качестве конституирующего принципа здесь выступает не тождество и сходство с оригиналом, а утверждение, продуктивность, активная реализация сил. Всякое возникающее новое, с одной стороны, является повторением действия производящей силы различия, 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. 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 «арефьевского круга», отметим, что усмотренный нами в их картинах режим пространства является местом нового ощущения (ситуации присутствия в не-означенном пространстве), локализованного внутри материальной плотности. Этот режим пространства может быть схвачен и явлен для живого наблюдения и философского размышления именно в эстетическом ощущении, средствами искусства. Вибрирующее, насыщенное, сгущённое пространство в картинах

художников «арэфьевского круга» – один из способов уловить специфическую, коллективную «советскую» субъективность, избегая при этом обобщающей риторики и сухости документальных данных и в то же время выходя за пределы частных эмоций и личной истории.

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

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

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

С к р о м у л и

Чтобы бежать к морю

Необходим пропуск
Чтобы лежать у моря
Необходим пропуск
Чтобы убить пламя
Необходим пропуск¹⁹
<...>

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.

¹⁹ Холин И. С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 257.

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 зону неразличимости между «тем же самым» и «иным», между одинаковым (клишированным) и индивидуальным (фактом высказывания конкретного индивида – поэта), которая и становится местом совершенно нового ощущения, ощущения *общего* – не своего и не чужого.

Субъективность, возникающая и действующая в этих *общих* пространствах, едва ли может быть соотнесена с такими традиционными концептами, как «лирический герой», «автор-повествователь», «ролевой герой» или «коллективный субъект»; в данном параграфе предлагается анализировать характер этой поэтической субъективности, обращаясь к делёзовской концепции субъекта. В стихотворениях Холина мы не встречаем в полной мере личностного, интимного высказывания, высказывания об уникальном – оно невозможно, так как личное всегда оказывается вовлечённым в *общее место*. Субъект, попадая в это поле общего, включается в каркас ощущения 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. 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 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

Минут²⁰

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

Язык поэзии, таким образом, – это язык общий, высказывающийся об *общем*, минимизированный и почти не обладающий собственно поэтическими средствами. Невозможность выйти из *общей* ситуации становится причиной иронического отношения к трансцендентным величинам и метафизическим категориям – божеству, истине, культурным и моральным ценностям («Главбух Иванов / Сидит / Как Бог Саваоф»²¹). 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

²⁰ Холин И. С. Указ. соч. С. 168.

²¹ Холин И. С. Указ. соч. С. 215.

соединить это мышление с опытом»²². 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. Эта возможность обеспечивается механикой возникновения перцептивного «места» – механикой, подрывающей традиционную субъект-объектную схему. □ В данном параграфе понятие перцепта, рассмотренное в первой главе, углубляется и развивается благодаря обращению к конкретному стихотворному материалу, и раскрывается значение перцепта как пространства аффективного *общего*.

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,

²² Адорно Т. В. После Освенцима // Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. URL: http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html (дата обращения: 31.10.2018).

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*.

В данной главе предлагаются следующие выводы. Делезианская логика обращения к внехудожественным и неизобразительным аспектам образования даёт возможность создания инструментария для исследования тех явлений искусства, в которых собственно художественная выразительность минимизирована. Эти художественные практики работают с проблематикой не-уникальности, выступающей определяющим мотивом на всех уровнях функционирования этих практик: режим не-уникального высказывания обеспечивает соположение в «месте» искусства конкретной материальности и аффективной логике переживания *общего*.

Заключение

Результатом проведённого в рамках научно-квалификационной работы исследования стало изложение и интерпретация эстетической теории Ж. Делёза. Выявлена специфика его философского подхода и раскрыты его теоретические возможности в исследовании явлений отечественного искусства XX в. на примере поэзии И.С. Холина и живописи художников “арефьевского круга”. Формулируется вывод о том, что 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.

В рамках научно-квалификационной работы проанализировано место эстетической проблематики в философии трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза и исследована специфика делёзианского понимания искусства, для чего предложено и проанализировано ключевое понятие эстетической теории Делёза – “ощущение”. С помощью понятия ощущения раскрыт философский подход Делёза к проблеме воспринимающей субъективности. Теоретические открытия Делёза предлагают альтернативу бинарной субъект-объектной схеме рассмотрения эстетического опыта – способ концептуализировать новые, динамические, внеиндивидуальные формы субъективности и формы жизни, доступные нам благодаря выразительным силам искусства.

Предпринято осмысление вышеупомянутых явлений искусства на основе положений и понятий эстетической теории Делёза, а также попытка разработки в делёзианском ключе самостоятельных аналитических построений, укоренённых в специфике конкретного материала искусства. Автор работы рассматривает и концептуализирует перцептивные конструкции в попытках

разработки инструментария для философского размышления о формах коллективной чувственности, нашедших своё проявление в конкретных объектах и актах искусства. Автор предлагает и обосновывает тезис о том, что осмысление этих аффективных форм чувственности возможно через искусство и средствами образности искусства, совмещающей вещную видимость и невидимое (невыразимое) в рамках одного конкретного события. Данная трактовка образа-ощущения, включающая в себя как процессуальный аспект, так и пространственное измерение, обосновывает неразрывную связь онтологической и эстетической проблематики в делёзианской перспективе.

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. В этом отношении делёзианская эстетика следует за ницшеанской, а не за кантианской: эстетическое берёт своё начало не в суждении, а в эксперименте и творчестве²³, 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 его действующей силой. Это позволяет искусству выступать орудием как производства ощущения, так и его схватывания.

Согласно Делёзу, истоки философии (как и искусства, и науки) внеположны ей, отличны от неё и обнаруживаются в поле имманенции. 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»²⁴. Тем самым она, безусловно, ставит под сомнение целостность мыслящего и воспринимающего субъекта, выявляя его собственное различие,

²³ Rajchman J. *The Deleuze Connections*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2000. P. 114.

²⁴ Zourabichvili F. *Deleuze. Une Philosophie de l'Événement*. Paris: PUF, 1994. P. 51.

т.е. динамическое несовпадение с самим собой, и производя реконфигурацию границ субъективности.

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. За рамками данной научно-квалификационной работы также остался темпоральный аспект режима эстетического, поскольку мы сфокусировались на исследовании понятия ощущения как места, однако делёзианские концепции темпоральности в связи с теорией образа являются несомненно достойными глубокой интерпретации и раскрытия на конкретном материале искусства.

Список использованных источников

1. Адорно Т. В. После Освенцима // Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. URL: http://ec-dejavu.ru/o/After_Osvencim.html (дата обращения: 31.10.2018).
2. Аронсон О. В. Аффект в координатах нефилософии // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 1. С. 33–46.
3. Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018. 109 с.
4. Володина А. В., Петровская Е. В. Эстетическая мысль в России: глядя в XXI век (на англ. яз.: Petrovsky H., Volodina A. Aesthetics in Russia: looking toward the twenty-first century) // Studies in East European Thought. 2014. Vol. 66. Nos. 3–4. Pp. 165–179.
5. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с. (Philosophy).
6. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2003. 560 с.
7. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. 472 с. (Философские технологии).
8. Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
10. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
11. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: «Алетейя», 1998. 288 с.
12. Дьяков А. Жиль Делёз. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2013. 504 с.

13. Маньковская Н. Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. 220 с.
14. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
15. Нанси Ж.-Л. Складка мысли Делёза // *Vita cogitans*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. № 5. С. 149–156.
16. Петровская Е. В. Антифотография 2. 2-е изд., доп. М.: Три квадрата, 2015. 184 с.
17. Петровская Е. В. Безымянные сообщества. М.: «Фаланстер», 2012. 384 с.
18. Подорога В. А. Послесловие. Ж. Делёз и линия Внешнего // Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997. 264 с.
19. Свирский Я. И. Вычислительный эксперимент и трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1151.htm (дата обращения: 31.10.2018)
20. Свирский Я. И. От управления аффектами к сложностному мышлению (послесловие переводчика) // Делез Ж. Спиноза и проблема выражения. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2014. С. 299–314.
21. Сованьярг А. Экология образов и машины искусства // *Философский журнал*. Т. 9. №4. 2016. С. 48–62.
22. Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 320 с.
23. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
24. Achilles S. *Literature, Ethics, and Aesthetics. Applied Deleuze and Guattari*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 213 p.
25. 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).

26. Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005. 208 p.
27. Bogue R. *Deleuze on Literature*. New York, London: Routledge, 2003. 224 p.
28. Bogue R. *Deleuze on Cinema*. New York, London: Routledge, 2003. 242 p.
29. Bogue R. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York, London: Routledge, 2003. xii + 221 p.
30. Bogue R. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. New York, London: Routledge, 2007. 186 p.
31. Braidotti R. *Teratologies // Deleuze and Feminist Theory* / Buchanan I., Colebrook C. (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Pp. 156–172.
32. Brennan T. *The Transmission of Affect*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004. 240 p.
33. Colebrook C. *Gilles Deleuze*. New York, London: Routledge, 2002. 192 p.
34. Culp A. *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. 79 p.
35. Danto A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987. № 46 (2). Pp. 307–309.
36. DeLanda M. *Deleuze: History and Science*. New York: Atropos, 2010. 161 p.
37. Deleuze G. *L'immanence: une vie... // Deleuze G. Deux régimes de fous et autres textes*. 1975–1995. Paris: Editions de Minuit, 2003. 384 p.
38. Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991. 208 p.
39. *Deleuze and Contemporary Art* / Zepke S., O'Sullivan S. (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 336 p.
40. *Deleuze, Guattari and the Production of the New* / Zepke S., O'Sullivan S. (eds.). New York, London: Continuum, 2008. 256 p.
41. Lambert G. *Who's Afraid of Deleuze and Guattari? An Introduction to Political Pragmatics*. New York, London: Continuum, 2006. 180 p.

42. Leclercq S. Gilles Deleuze. Immanence, univocite et transcendantal. Mons: Sils Maria, 2003. 206 p.
43. Marrati P. Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. 160 pp.
44. Martin J.-C. Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze. Paris: Editions Payot & Rivages, 1993. 262 p.
45. Massumi B. Parables for the Virtual. Durham & London: Duke University Press, 2002. 336 p.
46. Massumi B. Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari // Copyright. 1987. № 1. Pp. 90–97.
47. Noys B. The Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 208 p.
48. Rajchman J. The Deleuze Connections. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2000. 176 p.
49. Rancière J. Is There a Deleuzian Aesthetics? // Qui Parle. 2004. Vol. 14. № 2. Pp. 1–14.
50. Shaviro S. Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Technologies of Lived Abstraction. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2009. xvi + 174pp.
51. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2013. 563 p.
52. The Deleuze Dictionary / Parr A. (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 336 p.
53. Zepke S. Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York, London: Routledge, 2005. 320 p.
54. Zourabichvili F. Deleuze. Une Philosophie de l'Événement. Paris: PUF, 1994. 128 p.
55. Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. Paris: Ellipses, 2003. 96 p.