

О ВОЗМОЖНОСТЯХ ПРЕОДОЛЕНИЯ МИЛИТАРИЗМА В ИСКУССТВЕ

*Делёзовский взгляд: может ли искусство быть
немилитаристским?**

Александра Володина

Имплицитное насилие как структурный аспект художественного образа

Восприятие произведения искусства сегодня – это открытый вопрос, ответ на который никогда не очевиден и требует теоретического рассуждения. С одной стороны, невозможно не замечать шокирующий и эпатирующий эффект, который оказывают на зрителя те или иные современные арт-объекты, с другой стороны, описательная характеристика этого эффекта как триггера для эмоции ничего не сообщает нам о механизме работы конкретного произведения и не побуждает нас к размышлению о нем. Использование мотивов, связанных с телесной деформацией, насилием, жестокостью, наиболее явно в «повествовательном», содержательном слое произведения. Однако интереснее взглянуть в неявное, имплицитное насилие, которое может функционировать не в качестве «сюжетного наполнения», а как структурный аспект художественного образа и одна из составляющих его внутреннего устройства. Такой принцип насилия, действуя не на уровне

* Первоначальный вариант статьи был опубликован в журнале *Синий диван. Журнал под редакцией Елены Петровской*, № 20, 2015. Редакция благодарит Александру Володину и Елену Петровскую за разрешение опубликовать этот текст.

тематизации, а на уровне аффективной динамики эстетического, не связан с милитаристской парадигмой и авторитарностью – это вторжение, напротив, подрывает и ставит под сомнение структурные бинарные оппозиции и тотализирующие механизмы, предлагая возможности эстетического сопротивления милитаризму.

Для разговора о такого рода насилии можно обратиться как к текстам Жюлья Делёза, так и к текстам, написанным им совместно с Феликсом Гваттари. Заострив некоторые их теоретические соображения, мы можем позволить себе выйти за пределы описательного и структурного анализа произведений, что дает определенную свободу в исследовании современного искусства: ведь становится очевидным, что ко многим его объектам едва ли применимы понятия произведения или темы. Напротив, возникает возможность анализировать эстетическое воздействие искусства иначе – для того, чтобы осмыслить антропологические, культурные, смысловые открытия, совершаемые современными художниками.

В этом случае мы можем сделать *первый вывод* в отношении понятия эстетического – а именно тот, что насилие можно трактовать как один из вариантов реализации силы, которая действует в том же живом пространстве, в котором имеют место события материальной реальности. Это пространство имманенции в делёзианской теории понимается как среда, организованная движениями и вибрациями событий и смыслов. В ее динамике берут свое начало как понятия философии, так и изменения в материи бытия – их объединяет то, что и те, и другие рождаются в статусе виртуальных явлений. Виртуальность этих событий и смыслов не помещает их, как можно подумать, в поле чистых абстракций и помысленных человеком конструкций. Напротив, по Делёзу, виртуальное совершенно реально: виртуальные образы и импульсы неотделимы от актуализации как процесса, так и от актуальных объектов, находясь с ними в отношениях взаимовлияния. Виртуальное, представляя собой конфигурацию сил и движений, инициирует рождение актуального в упомянутой динамической среде (плане имманентности) – Делёз подчеркивает одновременность, соположенность и взаимосвязанность виртуального и его актуализации, отмечая, что в плане имманентности невозможно точно определить границы между ними. Динамика искусства – тот комплекс сил, который переплетается в создании, восприятии и бытовании искусства, и благодаря которому событие искусства становится возможным, – разворачивается как в виртуальном, так и в актуальном режиме. Подрывной потенциал события искусства связан с действием сил виртуального, несущих в себе внутреннюю зыбкость и кри-

тическое напряжение: участвуя в семиологическом производстве, они в то же время «ведут двойную игру», открывают возможность оспаривания и разрушения властных структур кодирования, перекодирования актуальных территорий искусства и, шире, реальности. Такое «партизанское» вторжение по своей механике противоположно милитаристскому вторжению в ткань реальности, и оно скорее близко к эстетической игре; эта игра со всей серьёзностью пронизывает разные режимы действительности, не ограничиваясь режимом исключительно художественным, выходя за его пределы. Искусство, врываясь в процесс принципиально избыточного, неинституционализированного и бесцельного производства «машины войны», тоже занимается производством – но оно производит различие, декодирует застывшие структуры изнутри, неизменно предлагая нам нечто новое, иное.

Событие искусства и событие мысли начинают разворачиваться в поле имманентности. Так акт насилия, которому искусство способно нас подвергнуть – насильственной встречи с чем-то иным (другими словами, актуализации нового), оказывается потенциалом *становления субъекта другим*.

Отметим при этом, что становление в делёзианском понимании не является актом изменения какого-то индивидуального субъекта или совокупностью начальной и конечной точек изменения (вообще, изменение в данном случае – недостаточно радикальное понятие). Скорее, это способ помыслить процесс превращения в иное как отдельное, цельное событие, имеющее свой самостоятельный онтологический статус. Речь идет о немилитаристской, не самозамкнутой точке восприятия, порожденной самим искусством и актуализирующейся в событии встречи с эстетическим. Фуко в этой связи назвал, как известно, тип мышления Делёза антифашистским.¹

Здесь мы можем вспомнить давнюю традицию размышления об эстетическом объекте как прекрасном, как обладающем целесообразностью без цели (о чем мы читаем в третьей кантовской «Критике») и утилитарной пользы. Кант, однако, заключает, что, воспринимая объект искусства и не находя в нем цели, субъект продолжает ее поиски «в том, что составляет последнюю цель нашего бытия – в моральном предназначении».² Нам же интереснее другое следствие из этой особенности эстетического – отсутствие предзаданной цели становится причиной того, что искусство лишено стремления достичь некоей, принимающей статус незыблемой истины (внеположной как самому искусству, так и конкретной материальной ситуации, в которой оно возникает). Примечательно, что способ мышления, нацеленный на достижение истины, с неизбежностью допускает в качестве условия, что истина непременно существует и непременно соответствует уже имеющимся представлениям о ней.

Итак, важной оптимистической надеждой искусства у Делёза является то, что оно способно освободиться от тяготения к уже знакомому (а значит, к повторению того же самого), заменив этот механизм изобретением нового. В этом контексте можно сказать, что акт насилия в искусстве – это всегда встреча с незнакомым, событие, открытое вопросам и ставящее под вопрос текущее положение вещей и устойчивость самого воспринимающего субъекта. В работе о Марселе Прусте и знаках Делёз пишет: «Мы ищем истину только тогда, когда конкретная ситуация нас вынуждает это делать, когда мы подвергаемся в некотором роде насилию, побуждающему нас к поискам. <...> Всегда присутствует насилие знака, лишаящее нас спокойствия и заставляющего отправляться на поиски. Истина не проявляется ни с помощью аналогий, ни с помощью доброй воли, она *проговаривается* в произвольных знаках». ³ Как же в этом контексте используется понятие знака?

Вслед за Делёзом мы считаем, что его можно понимать как одно из измерений художественного образа, маркирующих в первую очередь его *динамический* аспект. Иначе говоря, 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 подчеркивает, с одной стороны, конкретность и материальность знака, отдавая тем самым должное семиотической традиции и обосновывая выбор именно этого понятия. С другой стороны, важно, что делёзианский знак носит имманентный характер и ему свойственно внутреннее расщепление (запаздывание); знак тесно связан с *идеей различия* у Делёза: основой соотнесенности знака и смысла выступает «индивидуализирующая, то есть различающая, сущность», ⁴ понимаемая как абсолютное различие и приводящая тем самым знак в движение. В свою очередь, знак (чувственный знак и знак искусства) налагает на нас «прочувствованную обязанность», необходимость искать его смысл. ⁵

Само значение знака – в той силе, с которой он, можно сказать, *насилственно* воздействует на нас и принуждает к мысли. В то же время его указующая функция здесь понимается немилитаристки – *знак указывает не на объект, а на изменение, становление, потенциал которого он в себе содержит*. Эта виртуальная, не схватываемая в материальности знака немилитаристская сила совершенно реальна.

Таким образом, в искусстве в интерпретации Делёза важны не изобразительные критерии свидетельства о насилии, не то, насколько это изображение «подобно реальности». Его «реалистичность» заключается в порождении события эстетического переживания, *нарушающего привычные*

механизмы восприятия и устойчивые рамки оптики воспринимающего субъекта.

Фигура как агент нефигуративности (на примере Фрэнсиса Бэкона)

В книге *Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения* Делёз использует понятие события, когда говорит о различных действиях сил, разворачивающихся в произведениях Бэкона. Движения, которые определяют внутреннее устройство картины, связаны с проблемой фигурации и изобразительности: Бэкон работает с самим принципом фигурации, чья власть над современным искусством, по справедливому замечанию Делёза, до сих пор очень сильна, невзирая на все достижения абстрактного искусства XX века. Здесь нужно пояснить, что бэконовскую художественную стратегию Делёз исследует как альтернативный абстрактному искусству способ избежать фигуративности и в связи с этим вводит ключевое для этой книги понятие Фигуры. В первом предложении первой главы он сразу же отождествляет Фигуру и персонажа, однако в дальнейшем становится ясно, что под Фигурой понимается не просто то или иное антропоморфное существо, причудливо искаженное, смазанное и вздыбленное кистью художника, а персонаж вместе с занимаемым им местом, то есть контуром или формой, которые отличны от фона (заливки) и которые заполняет («изучает», по выражению Делёза)⁶ Фигура. 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 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 заливки к Фигуре, так и в обратную сторону. Напряжение между этими разнонаправленными движениями сил создает внутренний каркас, на котором держится картина и согласно которому она организуется (хотя, возможно, использовать понятия организации и структуры здесь будет не совсем правомерно, поскольку они затемняют чрезвычайно важный аспект динамичности, неустойчивости, вибрации разнонаправленных сил). Усилие в то же время направлено на устранение зрителя: оно определяет динамику внутри картины, не выходя за ее пределы. Иными словами, зритель не является в этих соотношениях сил ни действующей (прикладывающей силу) стороной, ни стороной страдающей (воспринимающей). Вместо субъекта-зри-

теля Делёз говорит о свидетеле⁷, который является частью бэконовского образа. Его единственная функция – быть точкой отсчета, по отношению к которой можно 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).

Попытавшись развернуть под чуть иным углом делёзовские соображения, можно сказать, что свидетель возникает как необходимый эффект образа – единственно адекватная точка восприятия «образной ситуации», обусловленная этим образом и неотделимая от него. Он участвует в соотношении делёзовских сил, не воспринимая и не действуя, но помогая увидеть, уловить движение и изменение. Такая интерпретация понятия «свидетель» позволяет определить его как возможность мысли – немилитаристскую возможность помыслить импульс силы, данный нам в искусстве. Таким образом, насильственное вторжение искусства в зону сборки субъективности не носит характер конфликта и действует не через властное подчинение, а через аффективный захват, по своей механике созидательный. Насилие как напряжение носит амбивалентный характер: оно тяготеет и к форме, и к нефигуративности; из поля доиндивидуального, лишённого формы и не отягощённого системами кодирования, под действием сил имманентности, словно горная гряда в результате движения тектонических плит, на карте эстетического создаётся новая точка – взгляд свидетеля.

Насильственная трансформация, искажение, страдание бэконовских фигур (в «повествовательном» прочтении его образов) при кажущейся эмоциональности на самом деле призваны избежать эмоций, сфокусироваться не на изображении жестокости, а на механике ее действия. Шокирующее впечатление от этих искажений и деформаций – только следы и отпечатки немилитаристских сил искусства, подчеркивающие напряженный контраст Фигуры, контура и фона-заливки. Как пишет Делёз, «Фигура ничем не обязана природе изображенного объекта. Как у Арто: жестокость – не мыслимое, она чем дальше, тем меньше зависит от представляемого, изображенного».⁸ Насильственная деформация и материя у Бэкона позволяет выявить под фигуративной структурой не статичную форму, но немилитаристские/нефаллические отдельные линии напряжения. Выше упоминалось о том, что устройство бэконовского образа таково, что Фигура непременно должна быть изолирована от фона, направлена именно на проницание места, размывание контура, диссоциацию. Так, Фигура одновременно утверждает себя и производит над собой разрушающее, развоплощающее действие, и в колебании между двумя этими напряжениями реализуется бэконовский

образ. Образу соответствует переживание определенного ощущения: поскольку в живописи Бэкона сила и ощущение действуют на одном и том же уровне, можно сказать, что ощущение – это то, что происходит в картине, проводник сил и напряжений. Виртуальность силы реализуется в ощущении свидетеля, ускользя от всякой формы.

Исследование специфики художественного образа у Бэкона – один из вариантов размышления о механизмах действия немилитаристских силовых линий в искусстве. Делёзианско-бэконовский свидетель представляет собой один из способов восприятия, включенных в образную конструкцию. Хотелось бы предложить бегло взглянуть на некоторые другие художественные стратегии, предлагающие другие способы мыслить немилитаристскую динамику сил. Показательный пример – ряд молодых российских художников, которые активно используют в своей деятельности новейшие технические устройства, тяготеют к *science art* и экспериментам с новыми медиа. Более или менее представительный срез имен и арт-объектов можно регулярно видеть на выставках участников Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб» и Школы современного искусства «Свободные мастерские» – таких, как недавняя экспозиция «Мастерская 2015. Sub observationem» в Московском музее современного искусства. В визуальном ряду выставки максимально заостренные контрасты *mixed media* (вышивки П. Суровой на тему информационной войны России и Украины), различные опыты по препарированию жанра натюрморта (аккуратная работа по упорядочиванию буквально мертвой природы – гербарии К. Брызгаловой или фотографии трупиков животных авторства М. Ионовой-Грибиной, использующей коды «глянцевого» фотографии), эксперименты по созданию «кабинетов редкостей» А. Скобеева и других, результаты съемки «фланирующей камерой» в метрополитене (М. Горбунова) и проекции смазанных кадров наблюдаемого в дверной глазок (К. Жилкин).

Обобщая наиболее заметные, как нам кажется, акценты, расставляемые художниками и их кураторами, мы можем в этом случае трактовать силу как частичного наблюдателя. Делёз и Гваттари пишут о частичном наблюдателе в связи с научной деятельностью, однако сегодня мы очень часто встречаем фигуру такого наблюдателя в современном молодом искусстве. Частичный наблюдатель – это точка зрения, перспективно охватывающая определенную область и регистрирующая происходящее соответственно своему положению в пространстве. Такой наблюдатель не способен *милитаристки* воспринять сколько-нибудь полную картину происходящего, так как для этого ему нужно было бы сменить точку зрения. «<...> Роль частичного наблюдателя – *воспринимать и испытывать на себе*, а

частичность делает его субъектом восприятия: он близок к самим вещам, которые он изучает»⁹.

В результате мы можем предположить, что наблюдательный подход в искусстве, включающий в себя становление и трансформацию воспринимающего – это попытка построить или открыть новые, немилитаристские способы восприятия, которые в свою очередь могли бы открыть дорогу новой антропологии в условиях постоянно обновляющегося мира и человека.

Еще один художественный феномен, который хотелось бы упомянуть в завершение этого теоретического сюжета, – объединение независимых ленинградских художников «арефьевский круг», возникшее в принципиально отличном от современности культурном контексте и дающее почву для иных размышлений о воспринимающем свидетеле. Это объединение сложилось в конце 1940-х годов вокруг фигуры живописца и графика Александра Арефьева. Группа из пяти художников (А. Арефьев, Р. Васми, В. Шагин, В. Громов, Ш. Шварц) функционировала как неформальный дружеский кружок. Художники «арефьевского круга» почти не участвовали в официальных выставках, однако постепенно приобретали известность в узких кругах – впоследствии Арефьева стали причислять к основателям петербургско-ленинградского нонконформизма. Почерки художников «арефьевского круга» радикально отличаются от «парадного» искусства тех лет, тяготея к экспрессионизму и примитивизму. Сюжеты большинства произведений исчерпывается несколькими основными мотивами: городские пейзажи, сценки из повседневной жизни – «подпольной», маргинальной. Вниманию к живой, неприукрашенной реальности, окружавшей молодых художников, сопутствовало стремление к спонтанности взгляда и уклонению от какой-либо моралистичной оценки происходящего. Художников этого круга роднит незавершенность и небрежность мазка, концентрированная плотность красочного слоя и землистая насыщенность цвета. Несмотря на сюжеты упомянутых арефьевских гуашей, в изобразительном насыщении картин мы не находим аксиологически или этически определенного высказывания, явного или зашифрованного.

Если взглянуть 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, – это не фиксированный частичный наблюдатель, он обусловлен комбинацией этих живописных плотностей

масс и материальной плотности реальности, посреди которых он себя и обнаруживает. Изучение, пристальное рассматривание, ощупывание этой плотности средствами плоскостной живописи, не имеющей глубины и недоступной осязанию, – основное событие картины, попытка создать парадоксальную ситуацию «прикосновения взглядом», а именно максимальное сокращение дистанции между смотрящим и тем, что он видит.

Сила, рождающаяся в искусстве и выталкивающая нас в мысль, как нам представляется, помимо эстетического обладает также и этическим измерением. Этический потенциал искусства заключается не в том, чтобы художественными средствами помочь нам вынести суждение о содержании произведения как примере чего-то хорошего или плохого с этической точки зрения, а в возможности события становления другим, в новом способе мыслить, в предложении альтернатив – в том числе альтернатив милитаризму. Таким образом, этический механизм запускается не волей зрителя, но свернутой в картину или серии кадров силой, которая собственным движением создает воспринимающую ее точку. И это произвольное восприятие – вполне этический жест.

¹ См. Фуко М. «Предисловие к американскому изданию «Анти-Эдипа»», Делез Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: капитализм и шизофрения*. Пер. с фр. И посл. Д.Кралечкина, научн. ред. В.Кузнецова (Екатеринбург: У-Фактория, 2007), с. 8.

² Кант И. *Критика способности суждения*. Пер. с нем. М. Левиной (М.: «Искусство», 1994), с. 174.

³ Делёз Ж. *Марсель Пруст и знаки*. Пер. с фр. Е.Г. Соколова (СПб.: «Алетейя», 1999), с. 40–41. (перевод уточнен – А.В.).

⁴ Петровская Е. *Безымянные сообщества* (М.: «Фаланстер», 2012), с. 172.

⁵ Делёз Ж. *Марсель Пруст и знаки*, с. 37.

⁶ Делёз Ж. *Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения*. Пер. с фр. А.В. Шестакова (СПб.: «Machina», 2011), с. 21.

⁷ Там же, с. 32.

⁸ Там же, с. 53.

⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* Пер. с фр. С.Н. Зенкина (М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: «Алетейя», 1998), с. 166.