

## Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

### Философская аналитика искусства на примере творчества двух художников 20 века.

*Коновалов Г.К.<sup>1</sup>, Конюшихина Е.Л.<sup>2</sup>*

*1 - Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Философский факультет, 2 - Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Философский факультет, Москва, Россия  
E-mail: tyroormind@mail.ru*

В нашей работе мы бы хотели показать отличие двух художественных традиций на примере художников - К. Малевича и Ф. Бэкона, а также ответить на ряд интересующих нас вопросов. Отвечая на первый вопрос, мы обращались к идеям Ж. Делеза, на второй - М. Фуко.

Для начала обратимся к работам Фрэнсиса Бэкона, творчество которого поможет нам ответить на следующий вопрос: как картины заставляют нас испытывать сильные чувства или, по-другому, избыток чувств?

Избыток чувств – это аффект, например, состояние ужаса, состояние какого-то умопомешательства. Делез в «Что такое философия?» дает такое определение аффекта: аффект - это становление человека не-человеком[3]. Тем самым возможно становление человека, например, животным. Человек переходит в животное, а не превращается в него, т.е. принимает его черты, а не форму. Возможна обратная ситуация, становление животного не-животным, например, человеком (там же у Делеза). Когда собака, к примеру, становится тенью своего хозяина, обретая его черты. Она скулит, сходит с ума, когда ждет у двери его возвращения домой. Так, состояние аффекта может испытывать как человек, так и животное – это что-то общее между ними. Это означает, что между человеком и животным есть какая-то зона неразличимости, то, что им обоим позволяет испытывать аффект. Это зоной является мясо. Мясо - носитель аффекта. Зона неразличимости «глубже всякой чувственной идентификации»: страдающий человек есть зверь, страдающий зверь есть человек.

Аффект выразим. На картинах Ф. Бэкона аффект на мясе выражает рот через крик или улыбку. Рот – выразитель аффекта. Именно рот – минимальное выражение аффекта через которое мы опознаем аффект как аффект. Сам художник говорил: "Я пишу крик, а не ужас". Т.е. Бэкон пишет то, что выражает аффект, а не изображает его. Иными словами, картина центрируется на выражении и выразителе (рте) аффекта, который является ее частью, тем самым она становится носителем аффекта, мясом.

Можно сказать, что человек становясь не-человеком может стать не только животным, но и картиной, т.к. картина в составе имеет зону неразличимости - мясо.

Это отличает живопись Ф. Бэкона от классической живописи, которая всего лишь изображает аффекты, а не выражает-становится ими. Например, изображение лица человека, который испытывает ужас перед скорой смертью.

А теперь поговорим о том, что такое картина.

Картина, по Делезу, здесь мы сошлемся на «Логика ощущений» - это блок-ощущений, называемый перцептом[4]. Перцепт обладает избыточностью чувств, т.е. в нем ощущений больше, чем мы можем почувствовать. Что еще может быть больше чем то, что

мы можем почувствовать? В каких еще терминах мы можем помыслить этот избыток ощущений?

Это Реальное, по Лакану: мясо, кровь, кишки, экскременты – одним словом все то, что выведено за пределы наших ощущений, что мы постоянно избегаем или исключаем[6]. Таким образом, кровь, кишки, экскременты наряду с мясом становятся носителями аффектов. Например, экскременты заставляют детей улыбаться (рот-выразитель), т.к открывают им бесконечную возможность для творчества[5]. Это сближает искусство, например, картины Бэкона с экскрементами – и то, и то материя творчества.

Избыток может стать абсолютно невыносимым, когда один и тот же объект, в данном случае что-то страдающие и кричащие у Бэкона, повторяется бесконечно много раз, складываясь в серии. Серия картин делает для нас испытывание аффекта абсолютно невыносимым. Серия включает нас в себя, как одного из носителей аффекта, осуществляя становление нас картиной, т.е осуществляет, по Делезу, становление человека не-человеком.

Теперь обратимся к картинам Билхолда «Ночная драка негров в подвале» и Малевича «Черный квадрат». Нас интересует разница между ними. И там, и там черный квадрат. Возникает вопрос: в чем различие между этими объектами искусства и какие последствия этого различия?

Картина Пола Билхолда, написанная в 1882 году, на наш взгляд является примером того, что мы бы назвали шуткой над классическим искусством. Согласно Фуко напряжение классического искусства связано с доверием к репрезентации[7]. Речь идет о том, что, скажем, два черных пятна на картине соответствуют двум дыркам в реальном носу. Билхолд смеется над этим доверием к репрезентации. Как он это делает?

Чтобы это понять нам поможет название картины: название утверждает, что на картине изображены негры в подвале, но освещенность такова, что фигура и фон неразличимы, эта неразличимость фигуры и фона образует монохромную поверхность картины. Иными словами название утверждает, что картина нечто репрезентирует, она репрезентирует иную реальность – негров, дерущихся в подвале. Просто из-за темноты подвала фигура и фон сливаются воедино.

Затруднение состоит в том, что ни чернота подвала не гарантирует нам, что где-то там есть негры, которых невидно (а вдруг в подвале пусто?), ни чернота изображения, которая только препятствует установлению сходства между изображением и реальностью. Одним словом, Билхолд близок к тому, чтобы мы вообще усомнились в том, что эта картина что-то там изображает, и решили, что это просто черное пятно и нас пытаются обмануть. Одним словом, Билхолд подрывает хрупкую конвенцию, на которой основана классическая живопись, между художником, зрителем, картиной и тем, что это картина изображает.

Если Билхолд подрывает старую конвенцию, то Малевич, как нам кажется, своим «Черным квадратом», отказывается от всяких соглашений – он полностью порывает с этим важнейшим основанием классической живописи. Как он это делает? И что это значит?

Название картины Малевича утверждает, что перед нами черный квадрат. С одной стороны, в названии как раз мы и не нуждаемся, оно избыточно для нас: мы и без него скажем, что это черный квадрат. С другой стороны, название выступает для нас гарантией того, что наш взгляд не ошибся, и мы видим то, что мы видим. Оно гаранти-

рует нам определенную реальность видимого и утверждает отказ от сходства данного объекта искусства с какой-нибудь иной реальностью, делая ее излишней. Одним словом, это ситуация (или отношение) презентации, когда объект себя являет собой, а не представляет что-нибудь еще.

Презентация – это словечко Деррида. Деррида в «Истине в живописи» выделяет два основных отношения между картиной и реальностью: презентации и репрезентации[2]. Они образуют еще в сумме четыре отношения для него: репрезентации репрезентации, презентации репрезентации, презентации презентации и презентации репрезентации – такое количество Деррида вытаскивает из особенностей понятия истины и искусства как истины, но нас это не интересует. Главное для нас это репрезентация – отношение, когда изображение представляет иную реальность, и презентация – когда изображение ничего не представляет, а является той самой реальностью, которая сама себя являет.

Примером презентации служит «Черный квадрат». Чтобы это понять нам нужно разобраться с тем: что такое «квадрат» и что такое «черное». Квадрат – это всегда идея квадрата, те сигнификат. Говоря о квадрате, мы говорим о квадратности – в реальности невозможно встретить идеальный квадрат. Что такое черное? Это не идея черного как идея квадрата – это скорее нечто противоположное. Квадрат не представим в реальности, а черное представимо. Т.е квадрат в реальности не дотягивает до идеального квадрата, а нечто черное в реальности, какого оттенка оно ни было, всегда будет черным. Черное – это скорее весь возможный диапазон черных объектов реальности. Таким образом то, что называется «черным» скорее ближе к порядку референции, чем сигнификации[1].

Теперь станет очевидна вся парадоксальность черного квадрата и того, что мы называли презентацией: как возможен черный квадрат как объект нашего мира, если квадрат – это только идея квадрата? Или, тоже самое, как возможно явление квадрата собой, если он только то, что может быть репрезентировано, представлено чем-то другим? Т.е это какой-то новый черный объект среди всего диапазона черных объектов реальности или нашего мира, парадоксальный объект, невозможный объект. На лицо небольшое онтологическое изменение. Квадрат спустился с небес на землю. Малевич овеществил идею квадрата.

Таким образом, с «Черного квадрата» онтология несколько изменяется. Происходит провал в трансцендентном плане онтологии и его часть обретает черты имманентного. «Черный квадрат» становится событием, которое производит эту имманентацию онтологии. Авангардное искусство несколько изменяет онтологию. Назовем этот процесс – овеществлением смысла или идеи. Это означает, что репрезентация и презентация предполагают два различных типа онтологии: трансцендентную и имманентную, или точнее с провалами трансцендентного в имманентное.

Одним словом, Малевичу не нужны никаких соглашений между художником, зрителем, картиной и тем, что это картина изображает, т.к он создает объект, который есть то, что он есть, а не что-то другое, все соглашение излишни, но само отсутствие такого соглашения предполагает некоторое изменение реальности – производство невозможного объекта.

Таким образом, авангардное искусство разделяет судьбу иконы, которая являет собой божественную реальность здесь, в нашем уровне онтологии, т.е как и «черный квадрат» икона презентативна (эту мысль мы не будем развивать, такой подход к иконе вы

можете найти, например, у Ямпольского,[8]).

Следующая наша идея заключается в том, что овеществление идеи приносит что-то новое в восприятие. Новый объект идея-вещь или смысл-вещь - это избыточный объект по отношению к всему предшествующему порядку воспринимаемых объектов. Иными словами, зритель, который стоит перед предметом современного искусства(или иконой) чувствует смысл, а не думает его.

Такова разница между картиной Билхолда и Малевича, а также между классическим искусством и авангардом, который порывает с его конвенциональностью.

### **Литература**

1. O'Grady W. Contemporary Linguistics, Bedford, 2009
2. Derrida J. The Truth in Painting, Chicago, 1987
3. Делез Ж. "Что такое философия?". М., 2009
4. Делез Ж. "Фрэнсис Бэкон. Логика ощущений" Спб, 2011
5. Кляйн М. "Психоаналитические труды. В 7 томах." М., 2008
6. Лакан Ж. "Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа"
7. Фуко М. "Это не трубка М., 1999
8. Ямпольский М. "Ткач и визионер" М., 2007