

СТРЕЛКОВ В.И.

Природа художественного творчества в интерпретации современной западной мысли

Ключевые слова: творчество, относительность границ, создание небывалого, логос, космос, хаос, первоначало, спонтанность.

Стрелков Владимир Игоревич

Доктор философских наук, доцент кафедры зарубежной философии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6602-5249
vistrekov@mail.ru

Большое искусство в истории культуры наделено особыми полномочиями: выговаривать скрытую истину, возвещать будущее, видеть то, что вся мудрость других не может воспринять. Автор исследует сложнейшие отношения между адаптированным и неадаптированным в творчестве. Искусство способно указывать на едва заметные бреши в любой структуре, через которые от нас ускользает смысл. Бреши, разрывы, различия в искусстве – есть некое средоточие неизбывной таинственности мира, сама плоть искусства. «Жизненный порыв», присущий любому творчеству, – это опыт вхождения в иную реальность, опыт человека, озабоченного перекодированием культурного пространства. Этот процесс непрерывен. Эмансипация разных языковых практик означает стирание некоей незыблемой нормы. Что означает отказ посягательства на «истину» (в ситуации, когда она никогда не бывает гарантирована) и ее доминирования над свободой. Осуществляется аналитика идей Фуко, Арто, Деррида, Делёза и других.

Key words: boundaries relativity, creation of the unprecedented, logos, cosmos, chaos, primordial, spontaneity.

Strelkov Vladimir I.

Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of Foreign Philosophy of the Russian State University for Humanities, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6602-5249
vistrekov@mail.ru

STRELKOV VLADIMIR I.

The Nature of Artistic Creativity in the Interpretation of Contemporary Western Thought

Great art in the history of culture has special powers: to argue the hidden truth, to proclaim the future, to see what all the wisdom of others cannot accept. The author explores the complex relationship between adapted and unadapted in the works. Art is able to point to subtle gaps in any structure through which meaning eludes us. Gaps, distinctions in art—there is a certain focus of inescapable mystery of the world, the very flesh of art. The “life impulse” inherent in any creativity is the experience of growing into another reality, the experience of a person preoccupied with the recoding of cultural space. This process is continuous. The emancipation of different language practices means the erasure of some kind of immutable norm. This means refusal of encroachment of the violation of the “truth” (in a situation where it is never guaranteed) and its dominance over freedom. Analytical ideas of Foucault, Arto, Derrida, Deleuze and others are being carried out.

Из рая нет известий. Оттуда не доносятся ни сообщения, ни тексты, ни даже восхваления. Рай герметически закупорен для внешнего наблюдателя. Почему бы это? Да разумеется, потому что его нет. Но интересно другое – даже если бы он и был, сообщение с ним было бы для нас недоступно. Недоступен, впрочем, для нас и ад, но по другой причине. Если ад – это то, что мы под ним понимаем, то его обитателям абсолютно недосуг общаться с нами. И не только потому, что между жизнью и смертью онтологическая пропасть. Но скорее потому, что насельники ада слишком обуреваемы своей телесностью, чтобы объективировать ее в речи, чтобы обращать внимание на производство дискурса. Один только стон исторгают они. Но стон не встраивается в связность текста. Он выходит за рамки речи, за пределы культуры. Он – предпосылка разговора, но не его содержание. Стон вне культуры, пока он только стон. Стон нельзя транслировать, даже если его записать на магнитный носитель. Нельзя транслировать и крик. В знаменитом полотне Мунка не крик транслируется, но артикулируемый зрителем опыт проецируется на предложенный художником образ. Опыт общения двух одиночеств.

Ад вполне прозрачен. Там все друг друга понимают без слов. Ад своего рода философский заповедник, где осуществляются предельные мечтания. Вернее, место, показывающее, чем оборачиваются всякого рода рационалистические чаяния. Место непосредственного схватывания не смысла, но состояния. Зачем обмениваться сообщениями, если на другом конце линии с самого начала все то же, что и на этом. Да к тому же, если и прорвешься (вернешься) к иному опыту, его носитель тебя не поймет. Как нам, живущим, понять обитателей ада? На собственной шкуре, конечно. Но тогда разговор

уже не нужен. А пока этого опыта нет, возможны лишь спекуляции с «этой» стороны. Спекуляции в мире спекуляций. В мире, где иного, собственно, и не дано. В мире, где речи ветвятся, множатся, где торжествует случайность.

И все же, как там насчет рая? Почему он молчит и, похоже, не может не молчать. Например, потому, что рай (как, впрочем, и ад) есть место сугубо нечеловеческое. Мы знаем, что предельное страдание превращает человека в животное. В ситуации когнитивной революции это мало что объясняет. Но если ад имеет в качестве нормы такого рода страдание, то о человеческой социальности приходится забыть. В аду нет людей. Уже нет. Тем более нет и животных как коррелирующих с человеком существ. Но в раю? Приходится допустить, что там тоже нет людей. Католически ориентированная предусмотрительность не зря предположила существование чистилища. Не так просто перестать быть человеком. Требуется некий переходный период. Период привыкания к небытию. Вероятно, физическая смерть такого рода привыкания не дает. Действительно, рай – это область человеческого небытия. Небытия чаемого и прогнозируемого. Область отречения от себя. Чистилище же – область постепенного привыкания к тому, чтобы не быть. Хотя едва ли можно к этому привыкнуть вполне. И все же приходится.

Рай – это давно известно – невозможно имитировать человеческими способами. Достаточно почитать Данте [2]. Ведь рай – место непосредственной реальности Бога. А Бог, в каком-то смысле, и есть единственная непосредственная реальность. Реальность человеческая – это всегда реальность опосредованная. Иными словами – реальность транслируемая, т.е. существующая на уровне коммуникации. Реальность же данная нам в передаче всегда сомнительна. Человек – это то, что он передает. Именно благодаря коммуникации он сам узнает, что он имеет в виду. Более того, благодаря ей он сам узнает, что он имеется, что он занимает какое-то суверенное место. В раю не существует опосредования и, значит, невозможна (и уж тем более излишня) коммуникация. В раю упраздняется индивидуальность. В некотором смысле в раю никто не живет, кроме Бога. Всякий, кто обретается там, встраивается в божественную гомогенную реальность. Реальность совпадения всякого рода единиц. Но едва ли можно говорить и о том, что в раю живет Бог. Он вообще

не живет в том смысле, какой мы привыкли придавать этому слову. В частности, отсюда проистекают трудности с доказательствами Его существования (как, впрочем, и несуществования).

Бог не столько существует, сколько Он реален, т.е. непосредствен. Непосредован. Человек же существует в опосредованном мире. Он сам есть и продукт, и субъект различных практик опосредования. Процесс опосредования, в котором реализуется рефлексивная способность человека, производит и воспроизводит разнообразные комбинации зазоров. Зазоров преодолеваемых, но и восстанавливаемых в новом месте и по иному поводу. В раю же не существует зазоров и разрывов. Там отсутствуют инакомыслие и разномыслие. В нем царит полное и абсолютное единодушие вплоть до невозможности самого выбора неизменного подтверждения общепринятого.

Неумолимость восстановления зазоров находит крайнюю точку своего выражения в безумии. Дискурсивная практика человечества направлена, напротив, на устранение разрывов, лакун, цезур посредством установления гомогенности, непрерывности, стабильности и повторяемости в речи, фиксирующей само поле предметности. Безумие в этом отношении обрекается на немоту. Оно отделяется и отбрасывается и тем самым обрекается на недействительность. Однако техники такого рода отбрасывания безумия могут быть разными. «Иногда случается, – как указывает Мишель Фуко, – что это слово (слово безумца. – В.С.), в отличие от любого другого, наделяют странными полномочиями: выговаривать скрытую истину, возвещать будущее, видеть, бесхитростно и наивно, то, что вся мудрость других не может воспринять. Любопытно констатировать, что в течение многих столетий в Европе слово сумасшедшего или вовсе не могло быть услышано, или же, если оно и бывало услышано, то не иначе, как слово истины» [8, с. 52–53].

В последнем случае оно бывало инкорпорировано в стройное изложение, религиозная перспектива которого была настолько высоко поставлена, будучи открытой Богу, что слово безумца представлялось крайней точкой разумной речи. Речи на грани выхода за пределы самой разумности. Слова безумца как речь, как практика допускались, ибо сама объективируемая действительность была сверхразумна. Парадоксальность христианства обнаруживалась и в том, что само неразумие ставилось на службу разуму.

Но начиная с Нового времени речи безумцев отводятся в соответствующие отстойники – хранилища небытия. Сначала это приюты, где сумасшедших держат наравне с преступниками, не видя между ними принципиальной разницы. В дальнейшем безумцев канализируют в более комфортабельные места, где их предполагают лечить и вылечивать, т.е. возвращать в рамки нормативного поведения. До этих же пор сумасшедшему отказывают в праве вести речь. Он обречен производить лишь шум.

Действительно, разделение между нормой и патологией вполне реально и поныне. Более того, трудно представить себе в обозримом будущем возможность равноправного если не сотрудничества, то сосуществования «говорения» в рамках нормы и «говорения» в рамках патологии. Несмотря на парадоксальность такого вопроса, речь идет как раз об этих «едва заметных брешах», через которые ускользает от нас смысл того, о чем мы говорим. Речь о том, что всякая целостная картина артикулируемых в русле форм предметности не бывает полна. Что способы изложения человека всегда стихийны, множественны и случайны. Что разрывы – не недостаток, но особенность мира, в котором мы живем. Что то поле редкости, в котором мы существуем – это не выражение уникальности, единственности, неповторимости человеческой среды, но, подобно ветхой, редкой ткани, фундаментально дискретно, разделено на разные модели, по-своему воссоздающие ускользающее единство мира.

Да и сам Фуко, сколько можно судить, вовсе не выступал за то, чтобы выпустить на волю всех сумасшедших «с бритвою в руке». Он выступал за эмансипацию разных языковых практик. Стирание этой разницы означало бы доминирование некоей нормы, т.е. одного возможного типа дискурса. Тем самым оно означало бы упразднение иных возможностей высказывания о мире, а также уничтожение собственно иных миров, к созиданию которых столь склонно человеческое сознание. Означало бы доминирование истины (в ситуации, когда она никогда не бывает гарантирована) над свободой. Истина – это функция языка, результирующая суммы производных, из которых конструируется непротиворечивый образ действительности. Свобода же – это возможность обнаружения пространства для такого рода конструирования.

В другой своей знаменитой работе – «Истории безумия в классическую эпоху» [7] – Фуко трактовал свою тему как историю возможностей истории. Запад последовательно проходил разнообразные развилки в истории, на каждой из которых выбирая одну из веера возможностей. Безумие было с этой точки зрения тем, что исключалось, оставалось за скобками единственно возможной логики исторической эволюции. Безумие отсылало нас к античному хаосу – незаконному месту, о котором нельзя вести законную речь. Месту, находящемуся вне света логоса, вне аполлонического взгляда, вне пределов досягаемости логического лука этого светлого божества.

Однако хаос всегда рядом – это хорошо знали греки. Им их жизнь представлялась жизнью на границе, в прифронтовой полосе. Они находились в ожидании все новых атак хтонических чудовищ, стоило чуть уйти в сторону от прямых дорог системы мер, диктуемых культурой. Они были вооружены испытанными орудиями – мифами, ритуалами, земледельческими праздниками. Петлями мер они затягивали волны фалесова океана. «Ничего сверх меры» – иначе хаос совершит свой очередной набег и какая-то новая часть космоса вернется к изначальной, неverifiedируемой безбрежности.

Итак, безумие коренится в непрекращающемся отчуждении человека от самого себя. Старая тема – классическая западная философия во многом именно тем и занималась, что преодолевала такого рода отчуждение. Безумие – это непрерывное восстановление разрывов и лакун, нарушающих гомогенный ландшафт осмысленной, т.е. обозреваемой разумом реальности. Безумие – это проявление небытия, ранящего и деформирующего логоцентричный мир [6, с. 304–308]. Безумие противоположно медицинской практике, которая неизменно нацелена на заживление всякого рода ран гомогенной телесности. Сама медицина в лице психиатрии XIX века объявила о возможности победы над небытием в виде победы над безумием. Ценность безумия аналогична ценности хаоса, т.е. чисто отрицательна. Если само безумие упразднить нельзя, как нельзя полностью исключить из реальности хаос, то можно, по крайней мере, упразднить больного – носителя хаоса в душе. Вернее, даже не хаоса, но иной гармонии. Гармонии, не соответствующей некоей метагармонии, которая осуществляется в рамках лидирующей нормы. Ведь хаос есть в некотором смысле зеркальное отражение

космоса. Только это кривое зеркало. Множественность социальных и познавательных практик напоминает пребывание в комнате смеха. Комнате, в которой классическому философу вовсе не хочется смеяться. Ему там неудобно. Ему там страшно. Страшно за все человечество, которому грозит несовпадение с собой, расщепление и утрата идентичности.

Одним из первых в западной философии, кто громко возвестил о позитивной ценности безумия, стал, как известно, Ф. Ницше. Это произошло в «Рождении трагедии из духа музыки». Дионисийство предстало не в качестве узаконенного юродства, которое допустимо, поскольку подтверждает разум, завершает его поход к абсолюту, но в качестве самостоятельного истока греческой цивилизации. Цивилизации, в которой хаос существовал не в гармонии, но в дисгармонии с космосом. Тем самым и сама дисгармония была поставлена выше гармонии. Подобная реабилитация дионисийского начала знаменовала шаг к эмансипации инаковости человеческого сознания. Не в последнюю очередь эта цель сделала Ницше столь востребованным для мысли XX века. Она заставила реформироваться и саму философию, т.е. вернуться к тем архаическим, во многом утраченным или, по крайней мере, забытым истокам философии, в которых безмерность, апейрон стояли выше меры, определяя не столько ту или иную меру, сколько многомерность мира и открытость его будущему.

Одним из таких восприемников мысли Ницше стал Ж. Делёз. В «Различии и повторении» французский мыслитель посвящает несколько страниц переписке Ж. Ривьера и А. Арто [5, с. 184–185]. Первый исповедует идеал мышления как «высшей степени тождественности нам самим». При этом Ривьер предполагает, что его корреспондент вполне соответствует такому пониманию разума. Эта позиция, по его мнению, составляет общую, неотчуждаемую основу, в частности, всякого художественного эксперимента. Однако «удивленный читатель констатирует, что, чем больше Ривьер считает себя близким к Арто, тем больше он от него отдаляется, говоря о другом. Это редкостное недоразумение. Ведь Арто говорит не просто о своем «случае», но уже в юношеских письмах предчувствует, что его случай выявляет обобщенный процесс мышления, не укладывающегося в успокоительный догматический образ, а, наоборот, совпадающего с полным разрушением этого образа...

Арто говорит, что его «проблема состоит не в ориентации мышления, не в совершенном выражении того, что он думает, не в старании иобретении метода или совершенстве стихов, но просто в том, чтобы что-либо мыслить» [5, с. 184]. Таким образом Арто, согласно Делёзу, ставит вопрос о самой природе человеческой мысли. На самом деле Арто здесь выступает против врожденности мысли. Тезис о врожденности мысли означает для Арто и Делёза признание своего рода круговорота мысли, замкнутости и (поэтому) гомогенности ментального пространства. Мыслит с картезианской точки зрения тот, кто воспроизводит реальность сознания. Мыслит тот, кто повторяет. И основа познания с этой точки зрения и заключается в повторении уже имеющегося интеллектуального арсенала. Воспроизведении тех следствий, которые, в принципе, с самого начала заложены в естественном свете разума.

Между тем и для Арто, и для Делёза подлинное назначение мысли состоит в творении нового. Она нацелена не на повторение старого, но на создание небывалого, произведение иного. Она повторяется, да, но в своей уникальности, неповторимости. Сам Делёз именуется такую позицию трансцендентальным эмпиризмом. Цель мысли заключается не в переоткрытии вечного или универсального, но в нахождении условий, при которых производится нечто новое. Собственно, любая мысль, если это мысль, а не ее имитация, это и есть творчество.

Тут обнаруживается след еще одного мыслителя – Ж. Батая. Среди изданий, с которыми этот писатель сотрудничал или которые сам выпускал, особое место занимает журнал *L'Asperhal* (буквально «безголовый», «безмозглый»). Характерен рисунок на обложке – на ней воспроизведен витрувианский человек Леонардо с одной особенностью. У него отсутствует голова. Она не просто отсутствует, как если бы ее никогда и не было. Она была – это видно – но затем ее вдребезги разбили. На месте головы кровавое пятно. Символика достаточно понятна. Насилие, жестокость – это творческая сила, с помощью которой совершается преодоление одномерной реальности разума [3]. Животное, если признать, что оно не способно мыслить, находится не позади человека, но впереди его. Человек возвращается на круги своя. Это эволюция, стимулированная разочарованием в недостаточности жизни, опирающейся на разум. В ней отчасти осу-

ществляется мечта Бергсона о синтезе инстинкта и интеллекта. Чем иным может быть подобная трансгрессия, как не культивируемым безумием (страсти, творческого порыва, антибуржуазного обмена)? В этом опять-таки обнаруживается гегелевская идея синтетичности движения сознания. Мы не возвращаемся к животному. Ему безумие не свойственно, оно свойственно только человеку. Мы восходим к животному на крыльях безумия.

Опыт обретения небытия, т.е. в данном случае реальности неопознаваемой (по параметрам разума), есть результат решения не быть как боги. Вся человеческая история в качестве истории прогрессирующей рациональности была ориентирована, согласно Батаю, на Бога как высший разум. Кульминации это движение достигло в творчестве Гегеля. Батай достаточно долго находился «внутри» гегелевской интерпретации стремления быть другим, в пределах того, что Ж. Деррида назвал «невоздержанным гегельянством». Однако, будучи одним из наиболее воодушевленных участников «тайнства» под названием «семинары А. Кожева 30-х годов», посвященного гегелевской «Феноменологии духа», французский мыслитель наиболее пронзительно пережил падение логоцентрической модели Гегеля.

Согласно размышлениям Батая, глядя на последний портрет Гегеля, где немецкий философ предстает предельно печальным, как бы несущим колоссальную, неподъемную ношу на своих плечах, мы понимаем, что это портрет Бога. Вот чем кончает Бог в интерпретации Гегеля, в лице которого мировой дух доходит до предела в познании самого себя. Кончается история, кончается и жизнь. Абсолютизация разума приводит к смерти. Мир предельно ясен. Вся его история поверена логикой и признана состоявшейся. Жить больше незачем. Для того, чтобы как-то справиться с этим исчерпывающим успехом разума на пути к самопознанию, а стало быть – и к саморазрушению, надо сделать нечто радикально иное. Поиску этого иного пути и было посвящено дальнейшее творчество Батая. Поиску иного за пределами разума. Человек изжил в себе Бога как олицетворение всезнания, совершив своего рода фейербахианский размен, поменяв Бога на человека. Но человек в дальнейшем, по мысли Батая, не должен остановиться на человеке. Его гордыня снова вернет его на пути компенсации своей разумности и всеведущие боги снова возникнут. Чтобы не было возвращения в дурную бесконечность, что-

бы остаться только человеком, последний должен стать животным, ацефалом, машиной желания.

Вернемся, однако, к идее Арто, т.е. к мысли в ее зарождении, в ее непосредственности. Такая мысль, согласно Делёзу, реализуется в философии, а равно – и в искусстве. И первая, и второе (во всяком случае «современное искусство») одинаковым образом удаляются от репрезентационной модели реальности. Такого рода мысль демонстрирует иной уровень требовательности, чем тот, который аккумулируется в процессе репрезентации уже известного. Она нимало не озабочена преодолением хаоса посредством серии регулируемых образов, образующих объективный мир. Тем не менее она фактически побеждает хаос, но лишь вполне в него погрузившись (!).

Подобная возможность мысли, реализующаяся в преодолении образа, и составляет для Делёза всю специфику шизофрении – способности к последовательной, творческой дезорганизации. Шизофрения, с этой точки зрения, есть истинно философский метод, если не познания, то конструирования мира. Метод, ведущий собственно к созиданию особых реальностей – конструктов, чья ценность доступна не на уровне эпистемологии, но эстетики. И искусство, и философия в таком понимании должны стать таким особым бытием – бытием вопроса. Иными словами, искусство с этой точки зрения есть некое средоточие неизбывной таинственности мира. Если метафизика доходила до описывания разрыва между видами бытия (и пыталась, насколько возможно, его преодолеть), то искусство, в таком понимании Делёза, само есть разрыв, есть бытие «в разрыве» и «на разрыв».

Согласно Делёзу, шизофрения – это путь не только в больницу, но и в собственно жизнь. Шизофренический опыт – это и есть пресловутый «жизненный порыв», реализующийся в разрушении навязанных территориальных структур. Это опыт детерриториализации и ретерриториализации, к которому способно большое искусство. Это опыт отрыва от собственных корней, но также и опыт вставания в иную реальность, опыт человека, озабоченного перекодированием культурного пространства. В любом случае, для Делеза такого рода шизофреническая «практика» является практикой создания нового, небывалого.

Подобная шизофреническая детерриториализация является вполне дионисийской, а значит – антиплатонической. «Здесь уместно напомнить, какое отвращение питала греческая душа вообще, и платонизм в частности, к вечному возвращению в его скрытом значении. А значит, – пишет Делез, – Ницше был прав, считая вечное возвращение своей собственной головокружительной идеей – идеей, вскормленной исключительно на эзотерических дионисийских источниках, идеей, проигнорированной и подавленной платонизмом» [4, с. 334].

Дело Арто (и как практика театра, и как теоретика) заключалось в своего рода возвращении к гегельянству. Это было гегельянством чистой негативности, безудержной жертвенности. Разумеется, многие увидели в подобной трактовке Гегеля попытку разрушения западной философии, религии, западной цивилизации как таковой. Но сама эта деструкция мыслилась осуществляющейся в рамках некоего нового становящегося единства – единства действия и безумия, т.е. в виде чистой неограниченной траты себя, реализующейся в ограниченной форме произведения.

Мечта стать субъект-объектом, т.е. оказаться за пределами бинарности первого и второго, встроиться в зазор между тем и другим, эта мечта многих западных интеллектуалов середины прошлого века не обязательно означала скатывание в бесформенность. Мечтать об этом значило мечтать о единстве творчества и безумия. Сама деструкция метафизики мыслилась как творческий акт, т.е. акт регулируемый и воспроизводимый. Речь шла, если воспользоваться метафорой, предложенной в начале данного текста, о попытке превратить стон в транслируемый жест, чистый крик восхваления Бога – в торжественную оду.

Но что такое это «произведение» и что такое это «безумие», которые объединяются в творческом акте? Произведение – это своего рода мой двойник, своего рода метафора меня самого, но отделенная от меня, отпущенная на свободу и, вследствие этого, доступная интерпретации, комментированию, живущая своей собственной жизнью. Другими словами, она уже не есть я. Она не является моей сутью – сутью живой, текучей и континуальной. Она – мое другое. Она – то, что позволяет меня объективировать, меня заклясть, меня описать в метафизических терминах. Она – силуэт моего тела, отпечатанный на материи мира [1].

А вот безумие, напротив, является мной самим. Я тот, о ком невозможен комментарий, т.е. тот, кого невозможно редуцировать к некоему прозрачному и универсальному изложению. Я не элемент целого. Я не есть субъект, предпосылка этого целого. Я неподъемен, неохватен. Я безлик (или исходно многолик). Я непредсказуем и потому опасен. Эта непредсказуемость реальна и для меня самого. Я безумен для меня самого. Я таинствен. Я незнакомец, с которым нельзя познакомиться. Я туманный абрис в ночи, от которого не знаешь, чего ждать. Я как разум противостою себе как источнику речи и действий. Безумие – это то, с чего все начинается, и что поэтому не может не быть неожиданным. Разум все подхватывает и превращает в банальность, в часть предустановленного целого. Я обречен на то, чтобы неверно интерпретировать себя. С этой моей мне неверности начинается и неверность других.

Тема неверности реальности, подозрительности логической и языковой гомогенности во многом, как представляется, является основной для такого странного художника, как Р. Магритт. Его работе «Это не трубка» посвящен известный текст Фуко, что вряд ли можно считать случайным. Встречаясь с этим полотном, мы оказываемся перед очевидной несообразностью того, что на нем изображено (т.е. как раз трубкой) и той надписи, что стоит внизу (*ceci n'est pas une pipe*). Иное вторгается в художественное пространство без каких-либо специфических ухищрений, одной только надписью, удостоверяющей «неочевидность очевидного». Она, эта надпись, расшатывает казалось бы монолитное сцепление означающего и означаемого. Она затягивает нас в зазор между различными кодами. Она тревожит нас вдруг открывшейся, буквально на голом месте, возможностью тупика, несоответствия. Мир утрачивает стройность и предсказуемость. Художник не обманывает нас, но ведет к началу. К тому месту рождения мира, где еще ничего не решено, не устоялось, где возможны множество решений и языковых практик.

Такого рода явление зазора между мирами, в котором безумию дается слово, мы встречаем и в других работах Магритта. Например, в полотне «Художник», где персонаж тщательно (можно сказать ученически верно) выписывает летящую птицу, тогда как объектом его вдохновения является яйцо. Да, разумеется, можно сказать, что здесь мы встречаем воспроизведение следующей фазы одной и той же

реальности. Целью работы является фиксация динамики – сначала яйцо, потом птица. Между ними есть генетическая связь. И значит, все нормально с этим миром и нашим зрением. Значит – тревожиться нечего. Но... не получается не тревожиться. В глаза-то бросается как раз другое. Не гомогенность мира, взятая в его динамическом аспекте, а его инаковость.

Творческий акт, как его понимает Арто (которого, в свою очередь, таким образом понимает Деррида) – это и есть бытие в этом зазоре между я и не-я, между моей темной дионисийской сутью и моей, чуждой мне, картезианской ясностью. Я – творец этого зазора. Я строитель руин. В деянии нового я непрерывно изменяю себе. И эта измена создает мир творчества в качестве обозреваемой, описываемой реальности. С другой стороны, Арто может взять в союзники и самого Декарта. Ведь собственно то, о чем оповещает принцип *cogito*, – это темная нерасчленимая наличность моей экзистенции. Я темен, дионисичен на уровне экзистенции и ясен, прозрачен на уровне врожденных идей.

Эта ликвидация зазора и есть творческий акт, рядящийся в ткань необходимости, но являющийся по сути вполне произвольным. Упразднение безумия сомнительно и произвольно. Оно совершается потому, что такова исходная задача. А она состояла для Декарта, как известно, в том, чтобы обосновать возможность науки. Но *cogito* обнажил лишь реальность мыслящего, но не истинность его мыслей. Такого рода нерасчленимая, неразвитая, необработанная наличность подводит нас к проблеме спонтанности.

Является ли спонтанная реальность событием? Например, Ж. Деррида в своей «Грамматологии» критикует функцию голоса с позиций криптологического отношения к высказыванию. Ничто из того, что развертывается здесь и сейчас, не может иметь статус события, иного, чем постоянство различия (*differance*) и письма. Различение – это виртуальность, которая находится между отсутствием и присутствием. Письмо – это квазисистема, которая затушевывает оппозицию означающего и означаемого. А вот голос, по мнению Деррида, восстанавливает иллюзию фонетического, просодического и вокального измерений языка, которые являются метафизически по сравнению с криптологической, молчащей буквальностью письма. Выражение невыразимо, поэтому любое художественное

произведение – музыкальное, театральное – неминуемо говорит об этой невыразимости. Голос для Деррида претендует на идеальное, т.е. «истинное» означаемое.

Обращаясь, например, к теме театральной мизансцены, Деррида говорит о том, что он гораздо больше заинтересован тем, что происходит за занавесом до того, как актеры начали что-то исполнять. Вот эта задержка, молчащая пауза и составляет для философа художественный интерес.

Тем самым эмпиризм у Делёза становится трансцендентальным, так как имманентность и трансцендентальность не понимаются как противоречащие друг другу категории. Парадоксальное соединение того и другого происходит в некоем «пустом времени». Такого рода темпоральность – это время после содержания, время, которое само происходит, а не что-то происходит в нем. Делёз, вслед за Гельдерлином, называет это время порядком ритма, цезурой, благодаря которой время движется не в одном направлении, а неравномерно распределяется по обе стороны цезуры. Это время, которое шекспировский Гамлет именуется временем, сорвавшимся с петель. Это и есть время исполнительской акциденциальности.

Если для Деррида целью и пределом искусства является апофатическое замолкание, в котором цезура является ареной такого рода остановки, то у Делёза цезура есть всего лишь ритмическая пауза для перехода к исполнению, т.е. она является динамическим явлением. В таком «пустом» времени человек оказывается в результате события, в нем он и становится актером (художником, исполнителем). Иными словами, даже когда время заполнено каким-то содержанием (ведь что-то всегда происходит), актер-исполнитель продолжает предстать еще и «пустому» времени – времени игры и исполнения. Помимо нарративного содержания, есть еще «пустая» темпоральность, в ней и разворачивается собственно театральность как таковая [5, с. 114].

После события, происшедшего, например, с Гамлетом, принц датский предстает именно такому опустошенному времени (ведь все содержание, заполнявшее его жизнь, оказалось фикцией). Все, что он совершает в этом времени, разворачивается вне привычной экзистенции – как перформативное действие в «пустом» артистическом времени, которое объединяет эмпиризм становления и трансцендентализм смыслообразования.

Пустому времени соответствует пустая реальность. Вернее, пустое время не гарантирует концептуального единства, но создает для него предпосылки, т.е. возможности высказывания. Такого рода пустое время – это царство отдельного. Иными словами, царство идиота. Ведь идиот, по исходной греческой версии, – это простец, существующий вне социума, вне времени как исторической целостности. Он не участвует в жизни целого, не поддерживает и не возобновляет его в собственной жизненной активности. Идиот не продолжает традицию. Он вообще ничего не продолжает, если не принимать во внимание его биологическое присутствие в мире. Всякий его жизненный акт есть абсолютное начало, отсылающее к самому себе. Спонтанность идиота не репрезентируема, но дана. Не предсказуема, но фиксируема. У нее нет обратной стороны, как нет ее у мира, который, с точки зрения простеца, всегда односторонен и неожиданен.

Спонтанный акт не столько ставит нас в ситуацию предельного одиночества, сколько объединяет в ожидании непреходящего (и не приходящего) чуда. Обычно спонтанность противопоставляют уму, но едва ли здесь имеется четкая оппозиция. Импульсивность простеца бескорытна. Она непредсказуема, что видно, например, из известного утверждения о том, что «глупец может задавать вопросы, на которые не в состоянии ответить и мудрец».

Открытая спонтанность простеца (в нашем случае – художника) просто есть, как просто есть мир, точнее, как есть то, что наш ум превращает в мир. В этом смысле подвижность, импульсивность художника не есть отсутствие смысла, но его преддверие. То, что есть, смыслом не обладает. Его бытию смысл нужно придать, но пока оно просто наличествует. Такого рода наличие, или спонтанность реальности, ни бессмысленно, ни осмысленно. Юродивого понимают, так как он говорит то, что ожидаемо. Он – тот, кто осмеливается высказать в принципе ожидаемое, но он никак не противоречит ожиданиям. В той мере, в какой он все же им противоречит, он не юродивый, его речь не имеет ценности. Речь же простеца (художника!) потому бесценна, что ее не с чем сравнивать. Она не от мира сего. Вернее, она – от того, что и есть мир, но мир неорганизованный, не получивший общепринятой системы ориентиров. Простец говорит от лица мира «до». Не таково же и лицо художника?

Показательны в этом плане известные портреты Френсиса Бэкона – современника и одного из любимых художников Делёза, которому он посвятил целую работу «Логика ощущения». «Портрет Люсьена Фрейда», «Портрет карлика», наконец, «Автопортрет» – все они, по существу, антипортреты, если понимать под портретом практику воспроизведения тождества определенного аспекта реальности. Практику верифицируемого установления такого рода тождества. Практику тиражирования принуждения к признанию тождества. По сути дела, апофеозом такого рода умения можно было бы посчитать создание фоторобота преступника, которое технически нацелено на массовое опознание в портрете разыскиваемого лица. Возможность успеха такого рода предприятия обусловлена верой в гомогенность мира.

Но портреты Бэкона говорят совершенно о другом и исходят из другого. Если через их посредство и произойдет опознание некоего Люсьена Фрейда или самого Бэкона, то только постольку, поскольку все они причастны некоей исходной реальности. Реальности еще не устоявшейся, не состоявшейся. Они все указывают на эту зыбкую, клубящуюся реальность. Они фиксируют хаос, каким он дан до всякой персонализации. У персонажей Бэкона еще нет истории, нет собственно лица. Воротничок – вот он уже есть, но ведь это же не портрет воротничка. Это размытое пятно вместо лица – есть лишь предчувствие будущей судьбы. Эти дисгармоничность и искаженность – не результат своего рода надругательства над формой, но выражение недовольности, нетождественности того, что еще только рождается, что просто дано. Ведь и сам Бэкон считал себя «посредником выразительности на службе происшествия и случая». То, что дано, случайно. Все будет только после. А пока – пустое время и пустое пространство. Мир абсолюта. Мир творца.

Зачем же нужен художник в этом мире, если ему, как и зрителю, предшествует хаос? Он стоит, как прежде, так и теперь, на страже гармонии. Он – сторож космосу. Он – строитель «мира сего». Он – пограничник, охраняющий «черные дыры», выплескивающие иное. Он сторожит случай, чтобы заковать его, т.е. обратить его в событие. Но он не воспроизводит событие, каким оно уже присутствует в мире. Он создает событие – нечто небывалое, но узнаваемое. Художник является мастером *déjà vu*, т.е. он несет ответственность за память,

которой на самом деле не отвечает никакое прошлое. Прошлого нет в качестве континуума среды длящейся и заставляющей себя вспоминать. Художник имеет дело с началом. Но он же задает этому началу привкус продолжения. В этом парадоксальность дела художника, которое подобно деянию Бога. Он творит мир из ничего, из доструктурной наивности наличного, но он же превращает эту доструктурность в предпосылку для любого строения, для новой структуры. Самим своим творчеством художник ежечасно опровергает свою же наивность. И чем тщательнее продумана такого рода наивность, тем, может быть, вернее удастся ее показать. Иными словами, дать понять, дать почувствовать бурлящий хаос в неизбежной форме.

Современное искусство, сколько можно судить, концептуально постольку уже, поскольку оно не наивно, т.е. отдает себе отчет в своей привилегии быть истоком формы. Не быть у истока, не уметь схватывать первым то, что оформляется в мире в качестве прекрасного, не быть первым в этой онтологической очереди, но самому создавать прекрасное в той мере, в какой действительность «первобытна». Она открыта всякому будущему. Она допускает в своей неизменной инаковости любую форму. И цель такого рода искусства состоит в том, чтобы сохранить эту инаковость, какую бы форму она при этом ни обретала.

Список литературы:

- 1 Акиндинова Т.А. Искусство как «метафизическая шифропись»: экзистенциализм и художественное творчество // Художественная культура. М.: ГИИ, 2019. № 2. С. 26–55. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e25/hk_2019_2_26_55_akindinova.pdf (дата обращения 12.05.2019).
- 2 Алигьери Д. Божественная комедия // Данте Алигьери. Собр. соч. в 5 т. М.: Азбука-Терра, 1996. Т. 1, Т. 2.
- 3 Батай Ж. Сумма атеологии: философия и мистика. М.: ВРС, 2016.
- 4 Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
- 5 Делёз Ж. Различение и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 114–185.
- 6 Кривцун О.А. Феноменология и искусство // Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- 7 Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ, 2010.
- 8 Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с фр. М.: Касталь, 1996. С. 52–53.

References:

- 1 Akindinova T.A. Iskusstvo kak “metafizicheskaya shifropis”: ekzistencializm i hudozhestvennoe tvorchestvo [Art as a “metaphysical cipher”: existentialism and artistic creativity], *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture], 2019, no. 2 (28), pp. 26–55. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e25/hk_2019_2_26_55_akindinova.pdf (accessed 12.05.2019). (In Russ.)
- 2 Alighieri D. *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Dante Alighieri, Collected Works in 5 vol. Moscow, Azbuka-Terra Publ., 1996. Vol. 1, vol. 2. (In Russ.)
- 3 Bataille G. *Summa ateologii: filosofiya i mistika* [Sum of atheology: philosophy and mysticism], translated from French. Moscow, VRS Publ., 2016. (In Russ.)
- 4 Deleuze G. *Logika smysla* [The Logic of Sense / Logique du sens], translated from French. Moscow, Raritet Publ.; Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 1998. (In Russ.)
- 5 Deleuze G. *Razlichenie i povtorenie* [Discrimination and repetition / Différence et répétition]. St. Petersburg, ТОО ТК “Petropolis” Publ., 1998, pp. 114, 184–185. (In Russ.)
- 6 Krivtsun O.A. Fenomenologiya i iskusstvo [Phenomenology and art]. Krivtsun O.A. *Osnovnye ponyatiya teorii iskusstva. Enciklopedicheskij slovar'* [Basic concepts of the theory of art. Encyclopedic dictionary]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh initsiativ Publ., 2018, pp. 304–308. (In Russ.)
- 7 Foucault M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu* [The History of Madness in the Classical Era]. Moscow, AST Publ., 2010. (In Russ.)
- 8 Foucault M. Poryadok diskursa [The order of discourse]. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to truth: On the other side of knowledge, power and sexuality], works of different years. Translated from French. Moscow, Kastal' Publ., 1996, pp. 52–53. (In Russ.)