

Ключевые слова: первичный опыт сознания, произведение искусства, опыт различения, абстрактная живопись, литературный нонсенс.

Беспалов Олег Валентинович

Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник,
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bepalov.o@merlion.ru

Key words: primary experience of consciousness, work of art, experience of distinction, abstract painting, literary nonsense.

Bespalov Oleg V.

PhD, Senior Researcher, Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bepalov.o@merlion.ru

БЕСПАЛОВ О.В.

Художественное восприятие: феномен первичного различения

Природа человеческого сознания, поиск его живых начал – ключевые вопросы для современной науки. Сознание всегда готово к подмене реального опыта готовыми абстрактными обобщениями, продуктами собственной же рефлексии. Статья посвящена исследованию одного из таких творческих начал – первичного опыта различения, первым шагам сознания к миру (например, различениям слуха и зрения, цвета и света). На данном уровне сознание не имеет готовых схем и существует до порожденных рефлексией своих вторичных форм (восприятия, суждения, памяти, интуиции, фантазии и пр.). Этот первичный опыт активно проявляет себя как в художественном творчестве, так и в восприятии, например в живописной абстракции или литературном нонсенсе.

BESPALOV OLEG V.

The Artistic Perception: Phenomenon of Primary Differentiation

The nature of human consciousness, the search for its living principles is key to modern science. Consciousness is always ready for the substitution of real experience with ready-made abstract generalizations, products of one's own reflection. The article is devoted to the study of one of such creative beginnings—the primary experience of discrimination, the first steps of consciousness to the world (for example, the distinctions of hearing and sight, color and light). At this level, consciousness does not have ready-made schemes and exists until its secondary forms (perception, judgment, memory, intuition, fantasy, etc.) generated by reflection. This primary experience actively manifests itself both in artistic creation and in perception, for example, in pictorial abstraction or literary nonsense.

УДК 7.01
ББК 85

О ПЕРВИЧНОМ ОПЫТЕ СОЗНАНИЯ

Природа человеческого сознания, поиск его живых начал становятся ключевыми вопросами для современного человечества, всей нашей культуры и искусства. В этом плане продуктивны исследования о наличии в сознании человека неких первоэлементов, определяющих его творческую активность, не дающих сознанию закоснеть в застывших структурах, что произведены собственной же рефлексией⁽¹⁾.

Сознание можно рассматривать как сочетание и столкновение различных видов опыта и даже как столкновение опыта и того, что выходит за его пределы, – опыта и его «деформаций». При этом сознание как опыт постоянно подвергается агрессии со стороны конструкций, понятий, фантазий, воспоминаний, деформирующих, вытесняющих и подменяющих опыт. Учения о сознании, различные его концепции в той или иной степени отражают и даже создают это давление и вытеснение. Деформация опыта принимается за норму, результаты опыта – за его источник, сам опыт – за продукт понятий.

Основой для надежды на высвобождение сознания из описанной ситуации становится *первичный опыт различений*. В методологии данный опыт ведет нас к выбору интерпретации вместо анализа и синтеза. А само различение рассматривается как «неагрессивное» сознание, в отличие от «агрессивных» синтеза и идентификации. В этом ряду деформация опыта, его притеснение связываются с нехваткой как раз таких первичных различений.

(1) Подобным мотивам посвящена, например, работа В.И. Молчанова «Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания» [4].

В современной ситуации опыт повсюду вытесняется готовыми абстрактными обобщениями; сознание «болеет» в отсутствие реального опыта. Одной из основных «болезней» нашего времени оказываются страсть к синтезу, функции, устремленность к функциональному единению. И вот эта самая «болезнь» требует «декриптивного лечения, то есть разыскания и описания первичного опыта, вытесняемого его же результатами и деформациями» [6, с. 198]. Именно разыскание и описание и есть дескрипция, или интерпретация, в отличие от мышления готовыми концептами, от того, что называют аналитическим мышлением.

Тяга к проживанию жизни (а точнее, ее проведению) за пределами опыта захватывает современного человека, больного хронической усталостью. Эта внутренняя усталость – следствие перенапряжения сил познания и деятельности. Восстановить равновесие между внутренним и внешним, опытом и суждением, различением и синтезом возможно, только вернувшись к бодрствующему сознанию, сняв внутреннюю усталость. Совершить подобное можно разными путями, но все они должны быть путями опыта. И не последний из них – опыт сознания как опыт различений.

Именно он открывает человеку возможность любого другого опыта, к тому же обязательно присутствует в любом другом опыте и доступен каждому. При этом человек на удивление редко осознает его как собственный опыт.

Отправными точками названного опыта могут стать учения феноменологов Э. Гуссерля [3], М. Хайдеггера [9], Ф. Брентано [1], причем не из-за их непреложности (что для целей поиска первичного опыта различений почти незначимо), а благодаря их методике, в которой «сознание, мир и бытие предстают не как понятийные конструкции, но как фундаментальные виды опыта»⁽²⁾. Критерием

(2) В.И. Молчанов упоминает также эссе Ж. Дерриды «Differance» («Различание») и книгу Ж. Делёза «Различие и повторение». Однако, отдавая «должное этим эвристически ценным попыткам тематизировать различение», исследователь тем не менее отмечает, что у первого сложно «отделить дескрипцию опыта от экспериментирования со знаками», а у второго «интуиция опыта различения рассредоточивается в разнообразии тем и метафор» [4]. Гораздо большего внимания, по его мнению, заслуживают работы 1927 года Э. Толмэна и 1937 года Е. Боринга, которые впервые непосредственно связали сознание и психику со способностью различать, а также книга Дж.С. Брауна «Законы формы» (1969), где различие предстает как конститутивное свойство мира.

истины при различении «неагрессивного» опыта и его «агрессивных» деформаций логично становится «неагрессивная» дескрипция как способ говорения об опыте. Граница дескриптивного и недескриптивного оказывается границей и самого опыта, и методологии его исследования.

Рассмотрим механизмы сознания подробнее. В опыте нам доступны многие модусы сознания (функции либо формы его проявления) – например, восприятие, суждение, память, фантазия, сомнение, радость или огорчение. Мы воспринимаем, судим, радуемся или огорчаемся и т.д. И у нас возникает иллюзия непосредственного соприкосновения с этими формами. Да, действительно, они нам известны, но при том не познаны в отношении их истоков – мы сами необоснованно выделяем их в качестве независимых объектов посредством рефлексии. Но восприятие, память, воображение и т.д. не есть некоторое первичное сознание, которое хотелось бы уберечь от рефлексии: как бы та что-либо в нем не нарушила. Рефлексия ничего не нарушает в этом мнимом первичном сознании, более того – она его создает.

Вроде бы «естественная» рефлексия на деле оказывается искусственной процедурой, пользуясь которой опыт обыденный (не путать с первичным!) претендует на знание о себе самом. Такая рефлексия фактически служит для него самообоснованием. В процессе идентификации модусов сознания обыденный опыт как бы подтверждает, что идентификация – это первичная функция сознания. Выделенные в обыденной рефлексии, эти модусы можно каталогизировать, располагать в хронологическом или логическом порядке, устанавливать между ними связи и т.д. (и в этом как раз и проявляется та самая усталость или болезнь, уход от живой деятельности сознания). Такое сознание (его рефлексивная составляющая) выступает в роли суперидентификатора (суперума). Но главная эвристика, оказывается, обитает в другой «географической» зоне сознания – в первичном опыте различения.

Что же касается самих модусов сознания, то человек сам их демонизирует, забывая о первооснове. То, что этих форм много и они в каком-то смысле равноправны, показывает, что у сознания имеется какая-то субстанция – первичный, субстанциальный опыт, выступающий первичным уровнем для иерархии других опытов.

УДОВОЛЬСТВИЕ РАЗЛИЧИЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

Приблизиться к разрешению проблемы можно, обратившись к опыту сознания как различения, сосредоточившись на первых шагах сознания на пути к предметному миру. Речь идет, например, о различении сначала слуха и зрения или цвета и света, а затем основных и переходных цветов. К первичному опыту можно отнести и различение разных тембров, звуковысотных линий, а также одноголосия и многоголосия. Так первичный опыт получает первичную иерархию (элемент вторичности) – различение различий.

Любое различение предполагает различение различий, уже независимое от опыта (*a priori*), а также может повлечь за собой дальнейшие различения различий на основании новых фактов, полученных данных (*aposteriori*), если, скажем, различенные цвета становятся знаками предметов, ситуаций и т.д. Ясно, что число уровней различий каждый раз определено практически, хотя теоретически этот ряд бесконечен. Явное осознанное многоуровневое различение различий и есть не что иное, как рефлексия.

Но, еще раз, самое важное то, что в основе всего лежит первичный опыт различения. Дальнейшая иерархия уводит нас от бодрствования в «сон» идентификаций – вопрос только в том, насколько далеко можно позволить себе на этом пути зайти.

Ф. Брентано финализирует данную идею так: учение о различии психических и физических феноменов непосредственно подводит к тому, чтобы первичным по отношению к определенным психическим и физическим феноменам считать феномен различия психических и физических феноменов [6, с. 211]. Однако путь человека от сосредоточения на различии феноменов до обращения к самому феномену различия и далее к различию как фундаментальному феномену долог. И тем не менее он необходим.

Рефлексирующее сознание, как уже отмечалось, «агрессивно». Это совокупность сил, которые с неизбежностью или вмешиваются в реальность, или отражают ее. «Начиная с Канта, сила, схватывание, синтез становятся основными характеристиками познающего сознания... Разум, по Канту, вынуждает природу отвечать на вопросы по существу, подчеркнем – на его вопросы, т.е. это уже не просто допрос, но печально известная практика выбивания

такого признания, которое необходимо допрашивающему разуму. Иными словами, это аномалия, которая к тому же пытается стать нормой» [6, с. 213].

Что же может быть этому противопоставлено? Точнее, что может первичный опыт сознания дать человеку взамен такой «агрессивности» сознания «вторичного» – рефлексизирующего, действующего? На первый взгляд возникает ассоциация с принципом непротivления злу насилием. Но неагрессивность сознания – это не принцип непротivления и вообще не принцип. Это опыт, который поддается дескрипции, – опыт различений.

«Неагрессивность» первичного опыта – это и есть воскрешение оказавшегося в забвении бытия. И сколькими способами различается сущее – столькими же способами являет себя бытие. К примеру, различие между цветом и звуком онтологично, невидимая и неслышимая граница между ними позволяет видеть и слышать, не навязывая видимые и слышимые предметности.

Различение – в отличие от синтеза и идентификации – никому ничего не навязывает, никого не угнетает, никого ни с кем и ни с чем не уравнивает. Различение как бы идет человеку навстречу, но не сталкивается с ним и не проходит мимо, а в безмолвии и благожелательности открывает ему дальнейший путь различений.

Опыт различения соответствует *потребности* человека в идентификации для поддержания собственно жизнедеятельности человека. Но при этом этот опыт способен приносить человеку именно *бескорыстное удовольствие*, такое, какое от различений получают те же дети⁽³⁾. Это удовольствие связано со свободой от прагматизма, с удовольствием удержания в «неагрессивной» зоне сознания – в простейшем опыте, удержания от синтеза и идентификаций, ведущих

к формированию господствующих над жизнью, над витальностью представлений и мнений.

Думается, что установка человека на упомянутое сопротивление инерции синтезирования, на сохранение способности первичных различений может в творческой практике приводить его к выбору определенных направлений самых разных видов искусства. И даже к изобретению таковых. Абстракционизм в живописи, кажется, со всей очевидностью делает ставку на актуализацию первичных различений – цветовых, световых, формальных. В литературе же может быть интересен в контексте обсуждаемой темы такой феномен, как литературный нонсенс.

Вероятно, искусство часто производит эвристическое впечатление именно благодаря тому, что не уходит далеко от первичного опыта человеческого сознания – от первого различения. И это позволяет ему сохранить в себе потенцию бодрствования человеческого сознания (как производящего само искусство, так и внимающего ему). В отдельных случаях подобная редукция до первичного опыта производится достаточно прямо и последовательно. Загадка обаяния, например, наивного искусства кроется как раз в том, что оно предоставляет зрителю возможность заняться таким почти безрефлексивным различением.

Если взглянуть на проблему со стороны созерцателя абстрактного полотна, то становится очевидным, что именно способность человеческого сознания к первичному различению помогает ему угадать в материале картины первооснову, первопричину. Включающееся различение уменьшает степень абстрактности произведения искусства, появляется та *первая миметичность*, которой посвящена замечательная монография В.А. Крючковой «Мимесис в эпоху абстракции» [5]. Добавляется различение различений, стартует рефлексия – и начинается восприятие произведения, которое становится практически воспроизведением произведения, его новым строительством. Важно, как далеко мы заходим в процессе рефлексии; недалекий уход обеспечивает свободу, дарит удовольствие бескорыстного различения. Естественно, абстрактная живопись ставит больше ограничений для рефлексии, стремящейся все идентифицировать, пронумеровать, каталогизировать. Однако и в фигуративном искусстве подлинное произведение – то, что не дает поблажек стремящейся пройти по

(3) В голову приходит эпизод из личных наблюдений. Внучка дедушке задает задачку: «отличаются ли коробочка и резиночка друг от друга?», и на его положительный ответ она реагирует радостно: «Молодец! Дедушка, ты просто чудо!» Вот так и проявляется удовольствие различения, получаемое ребенком, но не интеллектуальное (не от решения задачи, которая вовсе и не задача, а очевидность), а от процесса – от эмоционального дорефлексивного факта различения. Для нее важно, что они *разные* (коробочка и резиночка)! А сложно или легко это определить – не важно. Такой эпизод – тот самый нонсенс, о котором пойдет речь дальше: он не несет никаких смыслов, а только дарит удовольствие от проживания жизни.

легкому, привычному пути рефлексии; его внутренняя организация всегда как будто от той ускользает.

Абстрактное искусство обнажает живую игру первичного различения: дарит это удовольствие совершенно открыто, словно первично различимое и есть истинное дыхание картины. «На самом элементарном уровне оно оперирует отвлечениями, соответствующими таким общим понятиям, как „голубизна“, „линейность“, „округлость“, „прозрачность“, „густота“ и пр. Эти своего рода зрительные универсалии вычленивают в действительности определенные качества, взятые в изоляции от конкретных вещей, но распространяющиеся на широкий класс объектов и явлений» [там же, с. 446]. Такие универсалии, находясь на атомарном уровне действительности, открываются и атомарному уровню сознания – его первичному опыту. В абстрактном искусстве «...краска подражает своим поведением самым первым всплескам природных энергий» (курсив мой – О.В.) [там же, с. 449] – тем, что случились, быть может, в первый день творения. Как и абстрактное искусство, человеческое сознание (именно в качестве первого различения) обращается к уровню энергии, связанному с данными зрительными универсалиями. На указанном уровне первичному различению вольготно, поскольку там нет ничего остановившегося, замершего, уснувшего. Подвижность «стирает» намечающиеся стабильности – зарождающуюся было рефлексия, все время как бы «сбрасывая» «показания» уровней этой рефлексии на первичный уровень различения.

Упомянутую рефлексия, или многоуровневые структуры различений, можно отождествить с «внутренним» видением, оставив для «внешнего» видения непосредственное безрефлексивное общение с материалом, то есть первичный опыт различений. Валентина Александровна Крючкова об этом «внутреннем» видении говорит, что оно, «при всей способности сознания к трансформациям, перекодировкам и перегруппировкам зрительного материала, – лишь отголосок внешнего. Никакие уносящиеся в заоблачный мир мечтания, причудливые сновидения, смелые фантазии, кошмар не были бы возможны без взгляда, всматривающегося в реальность» [там же, с. 441]. Иными словами, многоуровневая, уже четко заданная система различений должна избавиться от себя, редуцироваться до первых (в идеале до первичного) уровней, чтобы сознанию открылась реаль-

ность, а не готовое представление о ней. Чтобы различение началось и не выродилось в идентификацию, в синтез. Не деформировалось.

Именно в своей бесформенности абстрактное искусство дает «адекватное представление материального субстрата реальности, ее «допредметного» бытия. ...Это реальность уже существующая, но еще не опознанная человеком, не проясненная в его дремлющем сознании» [там же, с. 442]. И мы в применении к сознанию, его первичным и вторичным структурам говорим теми же дискрипциями, теми же стертыми метафорами о бодрствовании и сне, дремоте и пробуждении.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ НОНСЕНС И ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА

Представляется, что на реабилитацию первичных различений в искусстве нацелен и литературный нонсенс. Философ В.И. Стрелков связывает появление нонсенса с намерением его авторов вернуть человеку детство, то есть умение смотреть на бытие глазами ребенка, который ежесекундно получает радость от общения с миром именно благодаря способности различений, близких к первичным и далеким от «взрослого» синтеза [8].

Нонсенс как специфический литературный жанр возникает в середине XIX века в викторианской Англии с публикацией первой «Книги бессмыслиц» Э. Лира. Следующим знаменитым мастером нонсенса во второй половине XIX века оказывается Л. Кэрролл (далее будут приведены примеры как раз кэрролловского нонсенса). Нонсенс и есть бессмыслица; цель литературного произведения в подобном жанре – не иметь никакого смысла и тем не менее представлять собой текст. Потому и возникает данный жанр сразу и целиком, ведь «смысл либо есть, либо его нет – третьего не дано». В 1902 году в Англии публикуется первая антология литературного нонсенса – жанр окончательно признается и кристаллизуется и в общем-то развиваться прекращает – бессмыслице, кроме как вширь, развиваться вроде бы и некуда.

В качестве некой мировоззренческой установки нонсенс обращается полемически к классической парадигме познания, которая подразумевает наличие зазора между сущностью и явлением и ставит

перед сознанием человека задачу преодоления этого зазора. Соответственно, основной способностью оперирования истиной в языке признается рассудок, а не воображение, кажущееся источником ошибок.

Реабилитация воображения начинается с романтиков, и дальше, в постклассическую эпоху истина постепенно перестает отождествляться с чем-то глубинным и скрытым. Точнее, *появляется подозрение, что устоявшихся, окончательно оформившихся истин нет*. И дело тут не в претензии новых мыслителей на изобретение новой истины, утверждающей отсутствие истины старой. Истина есть (как и абсолют), но говорить о ней не получается. Истина ускользает, и потому ее как бы и нет – ни в вербальности, ни в опыте. Зато есть реальный опыт первичных различий. И перенос внимания с поисков истины на обретение первичных различий – это не мудрствование, а необходимая для человека работа по сохранению неагрессивности, руководство, как не растеряться в синтезах, рации, готовых модусах сознания.

Одним из важных моментов, отметивших переход от классической к постклассической философии, было переосмысление феномена. Явление перестало мыслиться в отрыве от сущности. *Все бытие явления обнаруживается уже в его предъявлении себя*. Вещи предъявляют сами себя. Они ничего не скрывают, ни на что иное не указывают – будь то материя или дух. Они суть того, что показывают.

Подобную установку принимает и нонсенс, более того – он хронологически предвосхищает ее. Нонсенс ничего не подразумевает, оставаясь только собой. Его связь с новой феноменологической парадигмой иллюстрирует, например, то, что указанный литературный жанр вдохновил одного из представителей философской постклассики – Ж. Делёза – на разработку своей концепции смысла [4]. По мысли Делёза, основная задача философии заключается не в отражении нечто налично данного. Скорее речь идет о созидании понятий, но понятий не о том, что уже существует и требует осмысления, а о том, что только *должно стать объектом, чего пока нет*. Интуиции философа, таким образом, направлены к опытам первичных различий, своеобразных пред-понятий.

Ж. Делёз полемизирует с «классической» линией философствования, ведущей от Платона к Г.В.Ф. Гегелю и полагающей, по его мнению, смыслы уже пред-данными. Смыслы порождаются Событием,

утверждает Делёз. Пространством, в котором возможен не только выход за пределы указанной философской традиции, но и вообще уход от «статичного» понимания жизни и бытия, мыслитель считает язык, и прежде всего его *выразительную функцию, а не коммуникативную*. Выразительная функция и выдвинута в нонсенсе на передний план за счет ликвидации бессмыслицей отвлекающей коммуникации.

В нонсенсе упраздняется прежний смысловой контекст. Однако и переход к новому контексту здесь не осуществляется. Нонсенс стремится стать смысловым тупиком. Примером такого тупика может служить парадоксальная фраза кэрролловской Алисы о том, что если бы Алиса любила спаржу, то ей пришлось бы есть эту спаржу, а героине это совсем не нравится. Получается своеобразная логическая лента Мебиуса: логика скользит по фразе, стараясь найти какое-то логическое препятствие – и не находит его. Нонсенс становится загадкой без разгадки. Разгадка если и возникает, то после появления самого текста. Она может додумываться «потребителем» нонсенса, поскольку для обыденного сознания сосуществование рядом с бессмысленной реальностью невыносимо. Но разгадка такого рода всегда оставляет привкус неудовлетворенности: нонсенс все равно в нее не вписывается. Потому, что даже сам Л. Кэрролл не знает, как он написал свои тексты и что имел в виду.

Нонсенс являет себя, а не что-либо иное, существующее до него в качестве его основания или предпосылки. Он сам первопринцип реальности описания, не предполагающий за собой никакой другой реальности. Нонсенс манифестирует себя самого в качестве первичного элемента языка. Конечно, предельная, идеальная бессмыслица недостижима. И именно эта недостижимость рождает первые слои различения, делает возможным появление текста. Важно опять же, как и в любом опыте первичных различий, не соскользнуть до уровней синтеза, не впустить в текст «слишком много» смысловых узелков.

Цель нонсенса – переключить человека с речевого на внеречевое мышление, которое невоспроизводимо и неповторимо. Представляется, что последнее как раз и состоит из различительных движений нашего сознания, еще не прибегнувших к синтезированию.

Показателен рассказ самого Л. Кэрролла о том, с чего началась работа над самым бессмысленным, по мнению многочисленных комментаторов, из его текстов – «Охотой на Снарка». Во время

прогулки Кэрроллу приходит в голову малопонятная фраза «For the Snark was a Boojum, you see» («Потому что, знаешь, Буджумом был Снарк»). Она появляется как бы из «ниоткуда». И дальше все тело поэмы привязывается к этой «упавшей с неба строчке». Сначала к ней дописывается строфа, которая становится заключительной в поэме, а потом, через время, – и весь текст.

В поэме рассказывается, как на берег острова высаживается экипаж корабля во главе со своим предводителем Беллменом, чтобы завершить долгий поиск *чего-то замечательного*, что зовется Снарком. Спутникам известны лишь пять примет Снарка. А в ходе охоты на него они узнают из рассказа Бейкера, одного из участников охоты, что Снарк неотличим от *чего-то ужасного*, что зовется Буджумом, и встретившему его грозит исчезновение. Поиск заканчивается трагически: Бейкер исчезает, «потому что, знаешь, Буджумом был Снарк» («For the Snark was a Boojum, you see»).

В результате ничего существенного об объекте охоты и о том, с кем в реальности повстречались охотники, сказать нельзя. Снарк (как и Буджум) – это слово, элемент языковой структуры, и только. Утверждение, что «Буджумом был Снарк», означает лишь то, что между этими двумя персонажами существует тождество – «сродни тождеству между двумя нулями», ибо по прочтении поэмы, как и до прочтения, читатель не знает ни что такое Снарк, ни что такое Буджум. Сам Кэрролл пишет одной из своих юных корреспонденток: «В ответ на Ваш вопрос, что я имел в виду под Снарком, можете рассказать своей подруге, что я имел в виду только то, что Снарк это и есть Буджум... Я хорошо помню, что когда я писал поэму, никакого другого значения у меня и в мыслях не было, но с тех пор люди все время пытаются найти в Снарке значение. Мне лично больше всего нравится, когда Снарка считают аллегорией Погони за Счастьем (я думаю, что отчасти это была и моя трактовка)» [цит. по: 2, с. 27]. Здесь у автора нонсенса мы натываемся на логический перевертыш: сначала ведь появилась «музыка», та самая фраза-бессмыслица, и только потом – рационализирующие трактовки.

И все-таки в приведенном пояснении Кэрролла можно уловить нечто, близкое к подлинности. Здесь, конечно, нет «аллегии Погони за Счастьем». Тем не менее первое смутное различие пробивается сквозь текст поэмы: мы знаем, что имели место поиски чего-то за-

мечательного, закончившиеся встречей с чем-то ужасным. Вместо каждого из объектов присутствует только некое эмоциональное облако. Интересно, что сам писатель указывает на пространственную близость между местом обитания Буджума и Джабберворка – еще одного своего «внесмысленного» персонажа баллады «Джабберворки» из «Алисы в Зазеркалье». Оба персонажа «укладываются» для нас в своеобразное облако ужаса. На данном уровне первичного различения Кэрролл и оставляет читателя.

Подобными эмоциональными облаками как раз оперирует детское мышление: первичным различением чего-то ужасного или чего-то прекрасного. У детей, как правило, мощно развиты эпицентры чистых базовых чувств – эмоций вроде ужаса или радости. И кажется, именно эти эмоции влекут всех настоящих художников, обращающихся к жанру, например, нонсенса в литературе или избирающих путь абстракции в живописи; их цель – чистые детские эмоции, а не их мыслеобразные муляжи. И не те заранее сформированные для нас модусы сознания, что упомянуты выше. Скажем, сказки Кэрролла если и не лишены напрочь нравственных или социальных референций, то включают их в себе лишь попутно. Они повествуют нам не о добре и зле, а о будоражащей загадочности человеческого мира. Различение таких эмоциональных облаков всегда превыше остальных модусов сознания.

В противоположность детскому сознанию, «мыслящему облаками», онтологическая специфика взрослого сознания предполагает готовность во всем видеть скрытый смысл, а также принципиальную неготовность признать, что в некоем тексте смысла может вовсе не быть. Даже в классической детской литературе всегда присутствует «вторжение взрослого мира с его убежденностью в осмысленности бытия в мир детский, принимающий эту взрослую убежденность на веру и подчиняющийся ей. Литературный нонсенс, напротив, ставит под сомнение эту убежденность взрослого, признает в ней предрассудок, который (как и всякий предрассудок) не доказан, но именно принят на веру» [8, с. 313].

При всем том нонсенс чрезвычайно продуктивен. Не будучи сам продуктом, он продуцирует поиск смысла. Из такой продуктивности детства и вырастает потом взыскующий взрослый мир. И, собственно, речь в разговоре о нонсенсе не идет о требовании немедленного от-

речения от «взрослости» в пользу «детскости». Просто надо признать ценность детства, детского состояния ума и души (к чему призывают и лучшие произведения абстрактного живописного искусства).

Близкой по смыслу мыслью завершает свою статью и В.И. Стрелков: «Возникновение жанра нонсенса есть своего рода реабилитация детства как суверенного элемента человеческого бытия, как одного из благородных человеческих состояний, в котором личность выражает себя не меньше, чем в стадии взрослого. Эта обращенность авторов нонсенса к детям является формой эмансипации детского сознания, культивирования в нем неканонического, творческого, игрового начала, по существу, выступающем эссенцией артистического» [там же]. Детское сознание – суперрезервуар, огромная лагуна, жаждущая востребованности. Что-то мы из него успеваем забрать во взрослую жизнь, о многом же забываем. А ведь в нашем детском «отделении души», «опломбированном» всей линией рационального мышления, есть еще очень много интересного и, главное, животворного.

Показательные примеры нонсенса Л. Кэрролл представляет в своей последней книге – двухчастном романе «Сильвия



Илл. 1. Безумный садовник.
Иллюстрация Гарри Фарнисса,
первого иллюстратора романа
Льюиса Кэрролла «Сильвия и Бруно»
(1889–1893)

и Бруно». Нонсенс – уже сама «научная» теория человеческого сознания, предложенная писателем и положенная в основу книги. В этой теории человеческие состояния делятся на три разных типа в зависимости от такого качества, как «степень осознания присутствия фей».

А прославил роман проходящая сквозь все повествование «Песня Безумного Садовника» – стихотворение-нонсенс в его чистом виде, где Кэрролл объединяет вещи абсолютно несоединимые. Вот, к примеру, первая строфа «Песни» в подстрочном переводе:

Он подумал, что видит Слона,
Который играет на дудочке:
Он взглянул снова и обнаружил, что это
Письмо от его жены.
«Наконец-то я осознал, – сказал он,
Что такое горечь жизни!» [цит. по: 2, с. 70].
А вот она же в переводе Д.Г. Орловской:
Ему казалось – на трубе
Увидел он Слона.
Он посмотрел – то был Чепец,
Что вышила жена.
И он сказал: «Я в первый раз
Узнал, как жизнь сложна» [там же].

Кэрролл связывает воедино слона, дудочку и письмо от жены. В последующих строфах объединены: буйвол, каминная полка и племянница зятя; гремучая змея, греческий язык и середина будущей недели; четверка лошадей, кровать и медведь без головы; альбатрос, лампа и почтовая марка ценой в один пенс, и т.д. Здесь и муравей, что проглотил кита, и старушка, которая со своими детьми живет в башмаке, и корова, перепрыгнувшая через луну, и парикмахер, который бреет поросенка... В сей «фуге на тему безумия» максимально проявилась фантазия писателя в деле сочинения ярчайших смысловых тупиков – таких, которые могут легко поразить и захватить собой сознание ребенка – именно детское сознание, бескорыстное в отношении обыденной логики и жаждущее удовольствия от различий, радости от свистопляски и сочленения несочетаемых слов.

Детям не нужно «понимание» этой литературы, и потому книги Кэрролла им нравятся (хотя критики часто называют Кэрролла автором для взрослых). Им достаточно произнести слова вроде «джаббервокки», «буджум» или «снарк» – и то самое эмоциональное облако уже охватывает детское сознание.

В нонсенсе одна из проблем для автора – удержаться на уровне бессмысленности. Нонсенс труднодостижим в силу языковой природы реальности, с которой сталкивается человек. Использование языка предполагает в потенции возникновение смысла. Все, что проговаривается, сознание воспринимает как то, что должно быть понято. Непонятность рассматривается как незавершенность, стимул к дальнейшей работе с предложенным текстом. Отсюда вырастает взрослое сознание, которое так или иначе порождает в том числе и текст данной статьи.

Точно так же недостижима абсолютная абстракция в живописи; в ней всегда будет присутствовать какой-то миметический мотив. И все-таки и в нонсенсе, и в абстракции мастера изо всех сил стараются отменить какие-либо правила построения формы. Элементы нонсенса и абстракции берутся ими, как нолики и единички в математической логике, *но komponуются как бы «мимо» всех уже существующих и изученных комбинаций*. Иногда некоторым художникам это удается сделать практически без видимых усилий, но это уже удел настоящего мастера (такого, как Л. Кэрролл или В. Кандинский).

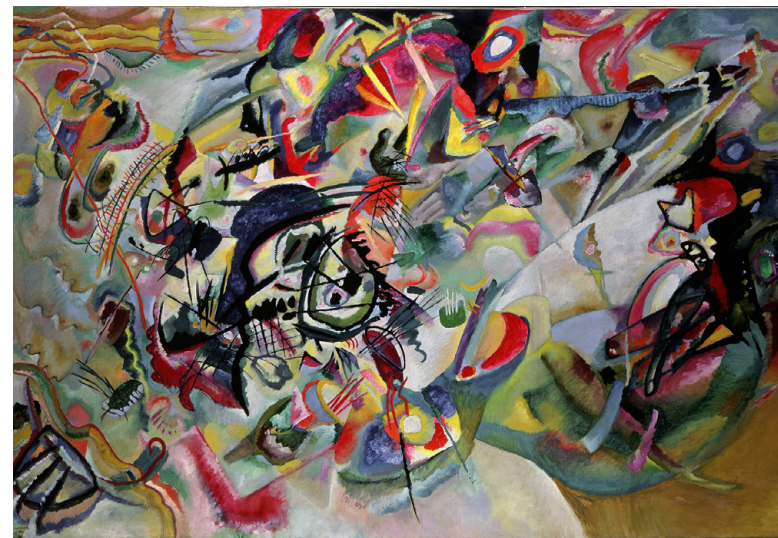
И нонсенс, и абстракцию следует воспринимать как поступок, как преодоление в том же смысле. И относиться с точки зрения читателя и зрителя к ним стоит соответствующим образом. Под честностью здесь подразумевается предельное сокращение интерпретационной составляющей и как можно более близкое приближение к детскому «облачному» восприятию. Отсюда проистекает сложность и самого восприятия, и, главным образом, изложения на словах результатов данного восприятия как зрителем абстрактного произведения, так и читателем нонсенса. Идеальное изложение впечатления должно бы быть в таком случае абсолютно бессмысленным и бессодержательным. Ведь и автор нонсенса, и автор абстракции так желают остаться «непонятыми» с точки зрения нормальной логики. «Быть непонятым, подобно Богу, – не в этом ли великое достоинство, но и великое одиночество любого творца?» [8, с. 308].

И тем не менее человек обречен на ту самую дескрипцию, которая должна уберечь его от синтезов. Ему надо говорить об этом – о первичных различиях в нонсенсе и абстракции – все-таки на языке различий.

ОПЫТ РАЗЛИЧЕНИЯ В АБСТРАКЦИИ

Остановимся подробнее на фигурах двух художников, в разное время отдавших внушительную дань искусству живописной абстракции. Первый – это, видимо, самый значительный и самый независимый русский абстракционист – В. Кандинский. Он в отличие от остальных русских абстракционистов не испытал на себе влияния кубизма или футуризма, а каким-то чудесным образом самостоятельно, эвристически перешел к абстракции от фигуративного экспрессионизма.

Высшая фаза творчества Кандинского, пришедшаяся на первый «немецкий» период (композиции 1911–1913 годов), явилась преодолением искушения «человеческим, слишком человеческим»



Илл. 2. Василий Кандинский. Композиция VII. 1913. Государственная Третьяковская галерея

синтезированием. Главным воплощением композиции и стала абстракция, к которой художник шел постепенно, – так что теперь трудно сказать, какая из его картин оказалась первой абстракцией. Степень абстрактности определяется здесь способностью зрителя к подобного рода отвлечениям или, по выражению самого художника, способностью зрителя «прозевывать предмет» (в нашей терминологии – выключать синтезирующее сознание).

Переход к абстракции для В. Кандинского оказался не однажды принятым решением – у него нет такого крайнего рационализма, какой присутствует у К. Малевича, объявившего о строительстве нового мира, в связи с чем возникает ощущение, что под свою программу Малевич мог выбирать произвольные средства. В случае Кандинского мы ощущаем некую непреложность именно его абстрактного стиля – с вечно бурляще-кипящим, все пронизывающим и все поглощающим светом. Это почти всегда еще и очень нежное свечение, порой напоминающее детский румянец. У Кандинского каждая картина – новый акт внутреннего созерцания, расфокусирования мысленного зрения, все большего перехода к внесловесному мышлению, внепредметному зрению. И с каждой картиной все сильнее это ощущение детства, моря, сквозь прозрачную светлую толщу которого ты рассматриваешь причудливый подводный мир.

По возвращении в Россию (1914) Кандинский испытывает некоторый творческий кризис, в ходе которого даже пробует вернуться к живописи с натуры. Его новые абстракции появляются только ближе к 1919 году. Причина подобных метаморфоз, наверное, кроется в том, что первичное различие не может быть захвачено художником надолго. *Абсолют не может быть вечным или хотя бы долгим.* Так и чистая абстракция не может, видимо, владеть художником долго (тем более вечно). Потому после рождения серии великолепных композиций происходит опустошение. Мастер начинает реверсивное движение к предметности. А если для художника речь идет принципиально о сроке, по порядку приближающемся к целой жизни, – он может выбрать и просто уход из жизни вместе с уходом из абстракции, как это случилось, скажем, с Марком Ротко или Никола де Сталем.

Как раз Никола де Сталь наряду с Кандинским дает своей живописью пример абстракционизма, дарящего настоящее удовольствие различения первичных энергий и зрительных универсалий.

Несмотря на очень разные судьбы двух художников, а также весьма существенное различие их живописных манер: лучшее, что написано Кандинским, – это чистые абстракции, а де Сталь все-таки всегда сохранял в своей живописи хотя бы отголоски фигуративности. Если абстрактную живопись проассоциировать с тем, что видит человек сразу после того, как закрывает глаза, то, наверное, сначала возникает фигуративная абстракция де Сталя, которая затем сменяется полностью беспредметной абстракцией Кандинского, видением какого-то смутного цветастого крошева, погруженного в пронизанную светом водяную толщу.

От Кандинского Никола де Сталь отличает наличие в его живописи пространства, трехмерности, которые и поддерживают фигуративность. Так мастер смог каким-то удивительным способом соединить в своей живописи достаточно радикальное растворение предметной формы и все-таки прочитываемость образа. Все потому, что де Сталь не держался за раз и навсегда выбранную форму и, обретая новые силы и новое зрение, снова вышел к предмету.

Для де Сталя выбор беспредметности действительно был важнейшим событием жизни. Именно здесь можно говорить о том самом переломе, каким абстракция явилась по отношению к любой другой живописи. Выбор художник сделал совершенно сознательно в не самый ранний момент своей творческой биографии (уничтожив при этом даже некоторые прежние фигуративные работы). В письме к другу он так объяснил причины перехода к абстрактной живописи: «Мало-помалу я стал ощущать неловкость при живописной имитации объекта, поскольку меня смущал тот факт, что этот единственный объект существовал в окружении бесконечного множества других. Совершенно невозможно думать о каком-либо предмете самом по себе, одновременно с ним существует такое количество других, что терпит крах всякая возможность их суммирования. Тогда я начал искать способ свободного выражения» [7, с. 218].

Получается, множество отдельных предметов представляют собой сложный и уже сложенный мир, состоящий из идентифицировавшихся элементов. Де Сталь же стремится увидеть в мире общее – до идентификации. Абстракция позволяет, как мы уже предположили,

прикоснуться к чему-либо до синтезированного мира. Именно область первичного опыта – первичное различение – и влечет художника.

Вот еще слова де Сталя на тему поиска нового способа выражения: «Когда я был молод, я на протяжении нескольких лет трудился над портретом Жанин. Портрет, настоящий портрет – это, что ни говори, вершина искусства. Я писал сразу даже две картины, два портрета. Глядя на них, я задавался вопросом: что я изобразил? Живую смерть или мертвую жизнь... И мало-помалу меня стало отталкивать изображение подобных объектов... я стал искать свободного творчества в других направлениях» [цит. по: 7, с. 152]. Творец искал «более свободного способа выражения», а может быть, и самовыражения, отсутствие которого в рамках фигуративной классики, возможно, не давало ему покоя.

Де Сталь, определяя собственный метод, пишет о редукции «слишком логичного», устоявшихся систем многоуровневого различения: «Слишком близко или слишком далеко от сюжета – я не хочу быть систематичным ни в том, ни в другом... Каждое мгновение я теряю контакт с картиной, затем нахожу его и опять теряю... Это неизбежно, поскольку я верю в случайность и могу продвигаться лишь от одной случайности к другой. Как только я замечаю, что логика стала слишком логичной, я раздражаюсь и, естественно, сворачиваю к алогизму» [5, с. 233]. Уровень случайности и есть уровень первичного различения, когда первичное является основной целью и такой же целью является истребление вторичных уровней различения, вторичных опытов или модусов сознания. Именно так: в основе любого абстрактного произведения де Сталя лежит первичный опыт различения. И уже в силу хотя бы этого его абстрактное искусство будет всегда миметично: можно сказать, любой самый первый опыт различения миметизирует процесс (и результат) творчества живописца.

Не случайно сами анализы картин де Сталя, которые как раз оказываются скорее дескрипциями (описаниями), похожи на опыты первичного различения. В.А. Крючкова, например, так описывает его «Композицию в бледно-зеленом» (1948): «Прямолинейные полосы, плотно прилегающие друг к другу, образуют подобие кристалла, в гранях которого сияют перламутровые оттенки – белые, серые, бледно-зеленые, тускло-голубые, бежевые. Переливы тонов, взятых



Илл. 3. Никола де Сталь. Футболисты. 1952. Частное собрание

в узком диапазоне, напоминают переборы звуков музыкальной гаммы» [там же, с. 221]. Вот он, первичный опыт сознания – и художника, и искусствоведа. Начала различения – цвета, формы, линии. И этот уровень анализа благодаря своему полному бескорыстию, возможно, приносит нам наибольшее удовольствие.

В контексте сказанного о первичных опытах де Сталя интересен эпизод с написанием полотен на тему футбола. Впечатления художника от посещенного им чуть ли не впервые в жизни футбольного матча остались на первичном уровне различения. Де Сталя заинтересовали не спортивная и не развлекательная стороны действия, а совершенно другие вещи – те, что поддаются первичному различению: «красочная «хореография» зрелища, напор энергии, стремительное движение ярких цветов». Соответствующими впечатлениям получились и картины. «Работая широким ножом, мастерком или даже осколком стекла, которые он использовал вместо шпателя, Сталь

лепил фигуры футболистов из вязких, толстых пластов. По краям инструмента, в местах его остановки краска скапливалась, образуя выпуклый рубец. Утяжеленный красочный слой, изрезанный морщинами, складками, трещинами, буквально внушает ощущение тяжести тел, неукротимости их энергии. При всей лаконичности в обрисовке фигур поражает точность в передаче их поз. Рубцы и трещинки, образовавшиеся в толстом красочном слое, также встраиваются в изобразительный контекст, оборачиваясь складками на трусах и гольфах игроков» [там же, с. 229–230]. Здесь опять первую роль сыграл первичный опыт – различие. И искусство показало, насколько эвристично оно на уровне данного опыта при минимуме средств рефлексии.

Важно еще то, что всю эту живопись пронизывает какой-то один задумчиво-печальный лейтмотив – тот же, что проходит и через саму жизнь, биографию художника. Лейтмотив этот содержит в себе одно циклически повторяющееся развитие: сначала трагический удар (в жизни это могла быть преждевременная, в восьмилетнем возрасте, потеря родителей, а в работе над очередной картиной – рассечение слоев краски на полотне гвоздем или кончиком ножа), потом истечение (в жизни напряженное проживание дней в нужде, в поиске своего предназначения, а в работе медленное затекание краски в рубец на полотне) и дальше застывание и успокоение (в жизни минуты обретения гармонии, связанные прежде всего с приходом к своему стилю, а в живописи окончательное замирание красок на полотне, в каждом из рубцов – словно в ранах запекшаяся, замершая кровь). А потом случается новый удар или новый порез – и все повторяется вновь.

Де Сталь подчас именно взрезает плоть своих картин. Сначала без конца накладывает один на другой слои краски, потом «врубается» в них до самого полотна, «подобно тому, как пахарь выворачивает слоями землю из глубины на свет солнца, вспахивая полосу на поле и проходя по нему раз за разом со своим плугом» [7, с. 216]. А результат таких операций – удивительно живая и теплая палитра, которую галеристы называют даже «бархатной». И она действительно источает бархатистое свечение, отблески ближних цветов – теплые и в то же время напряженные. Эта двойственность, всегда присутствующая у де Сталя, – от все того же его внутреннего цикла.

Илл. 4. Никола де Сталь. Крыши. 1952. Париж, Национальный музей современного искусства



Взять, например, полотно «Крыши» (1952). Перед нами голубая мозаика словно пузырящихся объектов, которые призваны изобразить те самые крыши. Они напоминают веселые пузыри на лужах в хороший дождь. Эти крыши-капли, видимые несколько расплывчато (как будто дождь забрызгал и наши глаза), забавно суетятся, побулькивают, веселя зрение и слух. Но вместе с тем теснятся, будто насыпанные чьей-то рукой в глубокий и узкий стакан, в очень узком пространстве вытянутого по вертикали полотна – с бесконечным и бесконечно далеким от крошева крыш небом. И потому возникает ощущение их незащищенности и незащищенности всех обитателей этого гипотетического города. Мы веселимся и поеживаемся одновременно и все-таки влюбляемся в это зрелище. Таково обаяние живописи де Сталя.

В последних пейзажах де Сталя появляется неограниченная свобода цвета. Все напряженнее становится красный цвет, все чаще



Илл. 5. Никола де Сталь.
Чайки. 1955. Частное собрание



Илл. 6. Никола де Сталь. Корабли. 1955. Частное собрание

в переключку с ним вступает синий. Подобная красно-синяя цветовая мелодия дарит настоящую радость глазу пробуждающегося в нас ребенка. Но, как всегда в случае де Сталя, радость эта сопровождается тревогой. Красный и синий – это и цвета раны. И все последние красно-синие полотна своей общей чередой представляют собой одну незаживающую рану.

Ближе к концу жизни в живописи де Сталя появляется все больше и больше фигуративных аллюзий (натюрморты в мастерской, например, или последние полотна «Чайки» и «Корабли»). Возникновение избыточных (по сравнению с предыдущим периодом творчества мастера) уровней различения, вероятно, случайно. Но тем не менее оно совпадает с ранним уходом из жизни де Сталя.

Таким образом, первичные различия цвета, света, звука, их самых первых вариаций – это и есть первые шаги сознания по направлению к миру. На данном уровне сознание не имеет готовых схем и существует до всяких своих вторичных форм, порожденных рефлексией. Поэтому признание существования подобного опыта и в сознании художника, и в сознании просто человека чрезвычайно важно. Тем более что из этого опыта, если присмотреться, и состоит большая часть нашей жизни.

Список литературы:

- 1 *Брентано Ф.* О многозначности сущего по Аристотелю. СПб.: Институт «Высшая религиозно-философская школа», 2012.
- 2 *Галинская И.* Льюис Кэрролл и загадки его текстов. М.: ИНИОН, 1995.
- 3 *Гуссерль Э.* Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005.
- 4 *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академ. проект, 2011.
- 5 *Крючкова В.* Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- 6 *Молчанов В.* Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания // Молчанов В. Исследования по феноменологии сознания. М.: Территория будущего, 2007. С. 197–450.
- 7 *Носик Б.* Порыв ветра, или Звезда над Антибой. СПб.: Коста, 2011.
- 8 *Стрелков В.* Викторианский литературный нонсенс как форма артистического сознания // Феномен артистизма в современном искусстве. М.: Индрик, 2008. С. 299–313.
- 9 *Хайдеггер М.* Что зовется мышлением? М.: Территория будущего, 2006.