УДК 141.7 + 7.038.6 + 165.8

А. В. Володина

ДЕЛЁЗИАНСКИЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ ДИНАМИЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ: СЛУЧАЙ АУТСАЙДЕР-АРТА

В статье предпринимается попытка создать новый концептуальный аппарат для исследования современного аутсайдер-арта с привлечением ряда понятий эстетики Ж. Делёза. Разработка новых подходов к изучению аутсайдер-арта, следующих тенденциям современной эстетики, является актуальной задачей в силу того, что эта сфера искусства слабо поддается семиотической дешифровке и искусствоведческому сравнительному анализу. Опираясь на концепцию субъективности в философии Ж. Делёза, где на смену понятию субъекта приходит динамическая, не тождественная себе субъективность, автор открывает возможность рассматривать образы аутсайдер-арта как акты «становления» в делёзианской трактовке понятия, сместив фокус исследовательского внимания с произведения как объекта на функционирование образа как процесс. Этот подход позволяет также предложить расширительное понимание знака в аутсайдер-арте и перевернуть бинарную схему «автор/произведение», включив историю автора в область художественного, а зону производства смыслов — в область внехудожественного.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Жиль Делёз, аутсайдер-арт, наивное искусство, субъект, субъективность, образ, знак, становление.

Данная статья представляет собой попытку обновления концептуального и методологического аппарата в изучении аутсайдер-арта с опорой на ряд аспектов эстетической теории Ж. Делёза. Здесь мы будем оперировать термином «аутсайдер-арт» во всем его широком спектре значений, полагая, что это понятие функционирует не в качестве обобщающего термина замкнутого характера, а скорее по принципу витгенштейновского «семейного сходства». Речь идет о маргинальном, «малом» искусстве, которое в научной и кураторской практике определяется главным образом через критерий отсутствия профессионального мастерства, а центральной областью для аутсайдер-арта является творчество душевнобольных. Однако в конце XX — начале XXI в. в западной арт-сфере наблюдается тенденция к расширительной трактовке данного понятия, тем самым в область аутсайдер-арта включаются практики искусства, которые не сотрудничают или почти не сотрудничают с художественными институциями и не встраиваются в рамки конвенционального официального искусства и художественных норм XX–XXI вв. [15]. Эта тенденция соответствует логике рассуждений Р. Кардинала, который предложил термин «outsider art» и определил его как радикальную форму творчества, выходящую за пределы профессионального образования и культурных норм. Таким образом Кардинал расширил понятие «art brut», принадлежавшее перу Ж. Дюбюффе, который, в свою очередь, предлагал описывать это искусство как непосредственное и грубое, противостоящее современному ему переусложненному конвенциональному искусству [11].

© Володина А. В., 2019

Поскольку данная область искусства остается малоизученной, при анализе терминологии мы можем обращаться не только к теоретическим работам, но и к кураторской практике, которая порой более адекватна быстро меняющемуся современному состоянию аутсайдер-арта; в кураторских текстах мы находим такие определения аутсайдер-арта, как «формы творческого выражения, выходящие за пределы принятых культурных норм или сферы “изящных искусств”», и произведения авторов, объединенных общим качеством «сырой (raw) креативности» [17]. Опираясь на эти определения, в данной статье мы попытаемся показать, что «сырая креативность» объединяет практики и объекты аутсайдер-арта в общее множество не за счет стилистических или социальных факторов, а за счет сходных структур субъективности, с которыми такие практики и объекты имеют дело. Эти радикальные художественные высказывания выходят за жанровые рамки, и, как кажется на первый взгляд, их невозможно объединить в общее множество иначе, кроме как по соответствию «социальным» критериям (как правило, к аутсайдер-арту принято относить произведения непрофессиональных художников-душевнобольных, носителей психоделического опыта, заключенных, маргиналов-одиночек с трудностями в социализации). Однако такой подход упрощает разнообразный пейзаж аутсайдер-арта со всеми его интерпретационными возможностями и сужает рамки теоретизирования.

Художник-аутсайдер работает более или менее изолированно от арт-сообщества, и принадлежность к аутсайдер-арту крайне редко бывает автоманифестированной и интенциональной, вследствие чего объединяющие стилистические, мировоззренческие или идеологические черты в данной области искусства выделить попросту не удается. По этой причине теоретику также не удастся обратиться и к, казалось бы, предельно расширительному подходу институциональной теории искусства, декларирующему, что искусством является все, что происходит в «мире искусства» (то есть специально маркированном пространстве) и что заявлено как искусство, а также непродуктивным оказывается и подход А. Данто, полагавшего, что искусство есть то, что воплощает в себе некий смысл [12, *130*] (поскольку этот тезис подразумевает как телеологическое измерение арт-объекта, то есть интенцию автора выразить смысл художественными средствами, так и возможность эксплицирования этого смысла аудиторией; все это весьма проблематично в применении ко многим признанным объектам аутсайдер-арта, которые оказываются в «мире искусства» на иных, не конвенциональных основаниях). Так, стремясь оставить за скобками «социальный» критерий выявления аутсайдер-арта, мы фокусируемся на таких характеристиках и свойствах бытования практик искусства, как их неконвенциональность и «сырость» (необработанность, неустойчивость) выразительной материи.

Мы полагаем, что невозможность выработать внутрихудожественные критерии оценки аутсайдер-арта и формализовать художественную специфику, которая легитимировала бы аутсайдер-арт как искусство и отделяла бы аутсайдеров от не-аутсайдеров, следует воспринимать не как помеху, а, напротив, как отправную точку для теоретизирования. Здесь мы отчасти следуем за линией мысли Р. Кардинала, еще в 1979 г. писавшего: «В действительности такого явления,

как “Аутсайдер-арт [в целом]”, не существует — точно так же, как не существует и “Широкой Публики”. Есть лишь некое брожение, свободная игра индивидуальности, противостоящая анонимности и обобщениям» [10, *36*]. Развивая подобный подход, необходимо искать альтернативы интерпретативному инструментарию иконологии, стилистическому и сравнительному анализу произведений по причине отсутствия объединяющего выразительного языка либо его элементов и идиосинкратичности знаковых систем, разрабатываемых аутсайдерами (если, конечно, таковые системы вообще возможно эксплицировать). Эти системы едва ли пригодны для семиотической дешифровки или историко-искусствоведческого сравнительного анализа (подробнее о критике сравнительного метода и формального анализа см. [8, 9]). В качестве методологической альтернативы мы предлагаем рассматривать образы аутсайдер-арта в качестве актов «становления» в делезианской трактовке этого понятия, сместив фокус исследовательского внимания с произведения как объекта на функционирование образа как процесс.

Постулируя отсутствие объединяющей стилистики в данной области искусства и самостоятельность каждого автора-аутсайдера, можно предложить радикализовать этот подход и отказаться от рассуждения о субъекте художественного высказывания и его интенции, что позволит избежать теоретических ловушек «психиатризации» дискурса аутсайдер-арта и превращения исследования в непродуктивную каталогизацию художественных особенностей. Такого рода редукцию можно осуществить, не пренебрегая биографией и прямой речью художника, а перевернув бинарную схему «автор/произведение», то есть включив историю автора в сферу художественного, а зону производства смыслов, напротив, сместив в область внехудожественного. Подобная схема имеет непосредственное отношение к вопросу о том, где проходит граница между художественным и внехудожественным режимами или пространствами. Этот вопрос актуален для многих направлений и явлений искусства XX–XXI вв., и в каждом случае он ставится и решается по-разному.

Специфика аутсайдер-арта состоит в том, что благодаря его неконвенциональности и способности к формированию особого типа субъективности здесь проблематизируется сама возможность этой границы, а также общего поля и языка, которые позволяют различать художественное и внехудожественное (так как для этой операции необходима внешняя воспринимающая позиция — субъективность, сама не являющаяся эстетическим эффектом). В данной статье мы выдвигаем и аргументируем положение о том, что своеобразие аутсайдер-арта как самостоятельной области искусства формируется благодаря не художественным средствам выразительности, а импульсам внехудожественного режима, то есть производству специфической субъективности и действию «сырого» материала. В качестве примера предлагается рассмотреть творчество современного российского художника Александра Дунаева-Бреста, которое представляет собой пространство («место») экспериментирования с субъективностью и которое имеет смысл исследовать во всей его совокупности как серийное производство.

Александр Дунаев («Брест» — псевдоним художника) родился в 1949 г. в Самарской области, специального художественного образования не получил.

Окончив кафедру физвоспитания Брестского педагогического института, впоследствии работал тренером и преуспел в профессиональном боксе, однако карьере помешали травмы и судимость. Живописью стал заниматься уже в зрелом возрасте; по собственному признанию, он написал более 600 картин, а также издал 8 поэтических сборников. Большая часть картин написана в г. Ялте, где художник проводит большую часть времени, не будучи при этом активно включенным в арт-сообщество. Наиболее заметные, однако весьма камерные выставки его работ проходили в Москве, в Музее наивного искусства (2014) и Центральном доме художника (2015). Последние годы художник ведет страннический образ жизни, при всякой возможности очень много пишет; картины не объединяются в серии самим художником, однако фактически создаются именно серийно, одна за другой, зачастую объединяясь своего рода «семейными сходствами» (понравившееся автору художественное решение кочует из картины в картину, затем он придумывает какой-то иной прием, увлекается им и т. д.). В качестве примера можно привести, скажем, изображение лица персонажа с совмещением (наложением) его профиля и анфаса (работы «Волчонок авантюр прикольно-брестский», «Гардемарин императрицы», «Из снов поэта авантюр» и др.). Это намек зрителю на движение головы персонажа, взятое в крайних его точках, что позволяет одновременно разрабатывать декоративную статуарность образов и вводить динамический элемент двоения, метаморфозы.

Из картины в картину переходят и отдельные приемы, и характерные персонажи и знаки (снеговик, символ сердца, собака, фуражка и т. д.). Однако, учитывая дробность, хаотичность, неравновесность организации этих приемов и персонажей в живописном пространстве, мы все же не можем говорить ни об оформленных сериях, ни о структурированном художественном мире. По-видимому, хаотически (спонтанно) складывающиеся композиции не поддаются нарративизации, и в то же время они далеко не абстрактны или бессюжетны. Так, рассказ о художественном мире Дунаева-Бреста не дан нам ни имплицитно, ни эксплицитно, равно как и рассказ о личной биографии художника, сведения о которой скупы и беспорядочны. Однако ключ можно найти в самом механизме соположения, в процессе которого появляются эти картины. Соположение, коллажирование и перетасовка элементов и приемов носят «машинный» характер, производятся автоматически (корреляция с «автоматическим письмом» представляется здесь уместной), ведь они очевидным образом не встроены в какую-либо иерархическую структуру (ни один не является приоритетным), одинаково тщательно проработаны рукой художника, следовательно, не позволяют судить о какой-либо ценностной нагруженности каждого из них в отдельности и их композиций в целом. То есть аксиологическая интенция автора как транслятора неких смыслов даже если в действительно имела место, то остается за скобками. То, что перед нами, является следом, оставленным художником, и это не след какой-то определенной идеи или содержания, а физический след присутствия руки художника. Иными словами, это удвоение, то есть свидетельство того, что некто с кистью в руках присутствовал здесь. Конечно, такое удвоение не является простым копированием, поэтому не представляет свой оригинал, а лишь предъявляет нам факт его наличия,

указывает на него. Так, история автора и его художественный мир не рассказаны или изображены, а *показаны* через «машинное» производство. Парадоксальным образом это может стать основой для одновременного создания эффекта отчуждения (непонятности и чуждости для зрителя) и ощущения аутентичности (поскольку свидетельство касания холста рукой художника является непреложным).

Сам художник говорит о себе и о своем лирическом герое (в поэзии и живописи) как об авантюристе, и тема авантюры объединяет многие из его картин, однако авантюрность здесь оказывается пустым понятием, лишенным контекста, — нам не предложены никакие схемы трактовки этого понятия, и о том, что же такое авантюра для Дунаева-Бреста, можно лишь догадываться. Но намеченный выше производящий принцип такой живописи предлагает зрителю иной подход: все это — истории авантюриста, но авантюриста не существует. Авантюра, как рискованное приключение, заключается в том, что мы не понимаем, со следом чего имеем дело. Александр Дунаев, путешествуя, постоянно оставляет и забывает где-то свои живописные работы, разрушая тем самым часть своей художественной вселенной, затем иногда копирует их по памяти, признаваясь, что сделать точную копию никогда не удается, да и не нужно. «Убегающая» таким образом фигура автора отчасти соответствует созданному Дунаевым-Брестом мифу об авантюристе, отчасти «подрывает» его, поскольку не предлагает никаких ключей к его пониманию. Рассматривая этот бесконечный побег как процесс производства и картины — как его следы, мы получаем возможность помыслить совершенно иной взгляд на мир — не человечный взгляд художника из конкретного локуса, а взгляд производящего механизма. Как таковые эстетический эффект и своеобразие этого творчества в первую очередь основываются на процессах смещения, в том числе смещения в том пространстве, где, согласно нашим ожиданиям, должна бы быть локализована творческая субъективность.

Мы с неизбежностью говорим о субъекте-аутсайдере — даже больше, чем о его произведениях. В сопроводительных текстах к выставке непременно указывается подробная биография художника, надо признать, в большинстве случаев она действительно довольно причудливая, увлекательная и трагическая. В творчестве аутсайдеров часто подчеркивается арт-терапевтическая составляющая, благодаря чему эстетическая ценность объекта искусства подменяется этической ценностью культурной реабилитации и социализации автора. Зачастую производятся попытки сконструировать и описать его взгляд на мир и его творческую интенцию (для чего он творит, что он вкладывает в свои творения, как он их воспринимает), таким образом представляя искусство как сферу деятельности, у которой есть явный и очевидный автор, субъект. Но в данном случае это не совсем так.

Размышлять о целостном творящем субъекте в случае с аутсайдер-артом едва ли правомерно. Нам не пригодятся монологические концепции субъекта художественной коммуникации (субъект как личность, социум или Абсолют). Диалогические концепции также в основном говорят об авторе как о конкретной личности, участвующей в творчестве наравне с субъектом-зрителем, или о субъект-языке (индивидуальном разворачивании общей коммуникативной модели). Мы не можем говорить об авторе-повествователе (так как это не нарративное

искусство) и в точности определить место автора в реальности (в отличие от произведений с реалистически выстроенной перспективой, четко указывающей на точку зрения того, чьими глазами мы смотрим на мир в «окне» картины). В дискурсе об аутсайдер-арте зачастую господствует рассуждение о художнике в метафизическом и романтическом понимании, подчеркивающее особый статус художника и необычность его мировосприятия (художник как медиум между таинственным нематериальным духовным миром и земным выразительным материалом реальности).

Говоря о визионерстве, о сюрреалистической паралогической образности, мы подразумеваем погружение в некие «глубины» психики, то есть процесс открытия и представления зрителю скрытых, подлинных истин. (Здесь следует отдельно подчеркнуть понятие «подлинность», мы часто слышим его в применении к наивным художникам и аутсайдерам, наравне со словом «аутентичность».) Таково медиумическое понимание фигуры художника, подразумевающее, что существует некая, почти платоновская сфера истинных идей, куда художник может добраться (а простым смертным путь туда заказан), а также что искусство репрезентативно — повествует ли оно о земных истинах, изобличая реальность, или об абстрактных истинах. Однако искусство XX–XXI вв. зачастую управляется иными механизмами, имеет иную структуру; и представляется продуктивным при исследовании аутсайдер-арта обращаться к теоретическому аппарату, разработанному для разговора о нерепрезентативном, неповествовательном характере современного искусства, об искусстве как антропологической практике. Разработкой этого теоретического аппарата занимались многие философы и искусствоведы, среди которых упомянем лишь некоторые из имен — от В. Беньямина, З. Кракауэра, Ф. Джеймисона, Ж. Бодрийяра, Р. Краусс до Е. Петровской, О. Аронсона, М. Ямпольского. Аутсайдер-арт в специфике своего функционирования чрезвычайно близок практикам актуального искусства и так же, как и актуальное искусство, проблематизирует статус субъекта и субъективности, однако решает эту проблему по-своему, что мы и постараемся раскрыть с привлечением делезианского философского инструментария.

Как мы могли увидеть в рассуждении о кейсе Дунаева-Бреста, в поле эстетического было бы продуктивным включить не только конкретное произведение в его материальности и совокупности коннотаций, но и «легенду» автора, контекст его жизни и бытования его творчества. Хотя это явления, казалось бы, разных онтологических порядков, мы вправе рассматривать их в комплексе, если станем исходить из расширительного понимания «эстетического». Эстетическое здесь предстает как пространство ощущения, где имеет место эксперимент со смыслами. Таким образом, мы принимаем во внимание то, как и в чем находит свое выражение эксперимент и какие силы в нем участвуют, и избегаем необходимости рассуждать в строгих терминах бинарных схем «субъект/объект», «искусство/реальность» и т. д. Так «легенда» автора и произведения избавляется от своего нарративного и линейного измерения и становится таким же материалом, способным существовать в режиме эстетического, или художественного, как и иной материал реальности. Она оказывается подчинена действию тех же процессов,

которые мы можем обнаружить в конкретном произведении или в форме организации всех творческих проявлений художника (серии, кипы, кучи, настенные росписи, целиком заполняющие помещение, и т. д.).

К примеру, потертость и запыленность графических листов Валерия Исаянца (1945–2019) являются такой же неотъемлемой частью эстетического пространства его искусства, как и сами графические листы и его скитальческий образ жизни в воронежских лесах: филолог, поэт и художник Исаянц, перемещаясь по стране на электричках, носил кипы рисунков с собой, а сделав временный привал, раскладывал их вокруг себя и своего «жилища». Его графика выполнена на мутном цветном фоне, заполненном силуэтами людей и надписями, сделанными тонкими, дрожащими черными линиями; эта визуальная «суета» имеет чрезвычайно фрагментарный, калейдоскопичный характер и не складывается в единый нарратив или картину мира, иными словами, едва ли возможно определить, для чего эти картинки созданы и что, собственно, они изображают. Голос «художника» и «рассказчика» (автора надписей на этих листах) остается неясным, не представляет собой цельного личностного единства. Однако, включив в рассмотрение весь «эстетический комплекс» графики Исаянца (вместе с его «легендой» и т. д.), мы увидим, что эти листы *являются* следом территориального распада — следом, который оставляет странствующее тело, и в то же время исследованием этого процесса странствия. Дробное, неструктурированное образное пространство, наполненное цитатами, воспоминаниями, неузнаваемыми искаженными силуэтами и запахами, строится таким же образом, как строится траектория движения бездомного скитальца, — хаотически, петляя.

Здесь уместно вспомнить высказывание Делёза и Гваттари об аутсайдер-арте или ар-брют: «...то, что мы называем грубым искусством [art brut], вовсе не является патологическим или примитивным, это лишь конституирование, высвобождение материй выражения в движении территориальности — основание или почва искусства. Возьмите неважно что и сделайте его материей выражения» [4, *527*]. Иными словами, эстетическое поле аутсайдер-арта возникает во внехудожественной материи — что с известной долей условности применимо к любому другому искусству, которое так или иначе имеет свое материальное измерение, но именно в случае аутсайдер-арта эта производящая роль внехудожественного начала явлена максимально непосредственно и полно. Специфику аутсайдер-арта, таким образом, можно соотнести с машинным производством тех или иных художественных и внехудожественных эффектов — скажем, производством следов (в случае Исаянца) или производством побега (в случае Дунаева-Бреста). Как и в индустриальном производстве, в фокусе внимания оказывается не столько единичный конкретный объект, сколько импульс, приводящий в движение созидающую машину. И мы можем воспринять его, рассматривая все эстетическое поле вокруг творчества того или иного художника как общий производящий механизм.

В связи с этой внехудожественной составляющей эстетического поля, связанной с производством субъективности, хотелось бы предложить попытку соответствующего пересмотра представлений о знаке и образе в наивном искусстве и аутсайдер-арте. В данном вопросе мы полагаем оправданным объединять две

этих области искусства, поскольку вслед за крупнейшей исследовательницей наивного искусства К. Г. Богемской полагаем, что, несмотря на ряд отличий, конкретизация которых — тема для отдельного исследования, «между наивными и аутсайдерами нет четкой демаркационной линии» [1, *12*] (по нашему мнению, это справедливо в отношении ряда аспектов художественного образа и специфики воспринимающей субъективности, каковые мы подробнее раскроем далее).

Как и в случае с множеством других кейсов в искусстве XX–XXI вв., здесь следует особо отметить различие между образом и изображением. Образ и знак несводимы к видимому (видимая информация очевидно неполна, ее восприятие разительным образом отличается от комплексного восприятия и является, собственно, не восприятием наивного искусства, а пассивным созерцанием набора элементов, не складывающихся в гештальт), более того, образ является условием видимого [7, *8*]. В объект наивного искусства включаются окружающие контексты, которые тоже становятся материей выражения. Чтобы концептуализировать такую расширительную трактовку художественного образа в наиве, мы можем обратиться к теории Ч. С. Пирса, а именно к классификации знаков по трем типам: знак-икона, знак-индекс и знак-символ [16, *290*]. Согласно Пирсу любой знак содержит в себе свойства всех этих типов, хотя какой-то один из них всегда превалирует. Здесь нам интересна индексальная составляющая: индексом называется знак-«отпечаток», который находится в отношениях реальной смежности со своим предметом (классический пример — дым и огонь, где дым является знаком-индексом, указывающим на то, что где-то поблизости горит пламя). Имея в виду вышесказанное, хотелось бы предложить рассматривать «наивное» произведение как знак-индекс, который отсылает к описываемому им объекту благодаря тому, что этот объект оказывает на него реальное воздействие в силу их смежности, то есть взглянуть на «наивный» знак как на знак субъективности.

Таким образом, можно предложить следующую структуру «наивного» и «аутсайдерного» знака: изображение, производящая субъективность (которой мы обязаны появлением изображения), воспринимающая субъективность (состояние ума, воспринимающего изображение). Мы используем именно понятие «субъективность», поскольку оно отлично от понятия «субъекта», порожденного классической картиной мира, где субъект обладает целостностью и самотождественностью, а также единичной точкой взгляда на мир. Термин «субъективность» позволяет нам обратить внимание на динамический, изменчивый характер субъекта в современной культуре, который не обязательно тождествен целостной личности, а может оказаться множественным, неустойчивым, неуловимым и неопределяемым, предельно «другим». Это как нельзя более справедливо для исследуемой нами области, поскольку в отсутствие объединяющих жанровых, стилистических или иных формальных признаков конкретная точка зрения на тот или иной объект наивного искусства или рамка его восприятия нам не даны. При встрече с конкретным актом или объектом искусства позиция воспринимающего выстраивается каждый раз заново: пытаясь атрибутировать, классифицировать, интерпретировать или просто понять (как неискушенный зритель), мы вынуждены занять определенную дистанцию по отношению к своим ожиданиям

и установкам. Итак, мы можем попытаться в соответствующем направлении пересмотреть то нечто (или некто), которое, как пишет в сборнике «Who Comes After a Subject?» Ж.-Л. Нанси, теперь участвует в «диспозиции знания» (по терминологии М. Фуко) и занимает позицию субъекта — то, что может выступить концептуальным узлом, роль которого играл традиционный субъект [14, *8*].

Мы можем, следовательно, говорить о трансцендентальном поле без субъекта, состоящем из множества сингулярностей, не составляющих сущностного единства. Динамическая природа сингулярности важна нам отсутствием самотождественности, внутренним расщеплением, способностью к постоянной трансформации. Далее мы попытаемся прояснить механику производства динамической субъективности и обосновать, благодаря чему мы полагаем импульсом этого производства действие внехудожественной материальности. Для этого кратко охарактеризуем специфику трансцендентального эмпиризма Ж. Делёза, служащего в данном случае теоретической основой для размышления об условиях художественного опыта. Пересматривая концепцию трансцендентального, разработанную И. Кантом, Делёз подчеркивает различие между рецепцией как узнаванием и опытным познанием иного типа, через ощущение-встречу, позволяющую актуализироваться «бытию чувственного» [3, *175*]. В ситуации этого, второго типа ощущений (непроизвольного соприкосновения с качествами и интенсивностями, имманентными реальности) и проявляется трансцендентальное, не являющееся чем-то внешним опыту. Систематизация и обобщение ощущений, равно как и открытие общих понятий, одновременно выполняют функцию формирования самой воспринимающей субъективности как целостности. Делёз вслед за Юмом отмечает, что «данное уже не дано субъекту, скорее, субъект устанавливается в данном» [6, *187*]. Будучи присущими субъективности в качестве ее конструктивных сил, ощущения обеспечивают возможность перехода между впечатлениями от внешнего мира и идеями, общими понятиями. Встреча реальности и субъективности выступает в качестве условия познания и делает явным процесс становления и взаимовлияния, в котором находятся как субъективность, так и реальность.

Важно отметить, что разворачивание становления в делёзианском понимании является актом изменения, но не изменения какого-то индивидуального субъекта как фиксированной точки или сущности. Также оно не является совокупностью начальной и конечной точек изменения. Становление выступает манифестацией «Я», где «Я» трансформируется, — оно перестало быть самим собой и не представляет какую-то определенную идентичность. Здесь имеет место событие внесубъективного, способ помыслить процесс превращения в иное, пребывание «между», в нередуцируемой цезуре, причем помыслить как отдельное, цельное событие, имеющее свой самостоятельный онтологический статус. Итак, процесс производства субъективности запускается событием ощущения-встречи (в нашем случае — ощущения-встречи с явлением или актом искусства, хотя отметим, что Делёз не вводит принципиальной разницы между эстетическим и каким-либо иным ощущением) и никогда не завершается до конца, колеблясь в пространстве «между». Это может быть применимо как к воспринимающей субъективности, так

и к созидающей (то есть субъективности автора). Таким образом, субъективность не тождественна личности автора (как и личности зрителя) и обладает зыбким, «мерцающим» статусом. Субъективность аутсайдера находится в бесконечном становлении, а точнее, становление является его неотъемлемым атрибутом.

Рассуждая о влияниях, которые претерпевает возникающая в процессе становления субъективность, Делёз подчеркивает пассивность субъективности (душа (или, скорее, сила), как писал Лейбниц, «ничего не делает и вообще не действует, а всего лишь присутствует и сохраняет» [5, *271–272*]). Делёз называет это «пассивным творчеством», при котором субъект захвачен ощущением и включен в него, находясь с ним в одном плане. Это уже не субъект «Я», а субъект «Я ощущаю». Собственно, сам феномен эстетического восприятия оказывается событийным — «воспринимает» не цельный единичный субъект, а инициируемый искусством процесс становления, не привязанный к той или иной субъективности.

Так, речь идет о динамическом субъекте, который каждый раз появляется заново в каждом отдельном высказывании. В работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» Делёз и Гваттари определяют такой тип субъективности, как «странный субъект, без фиксированной идентичности», «блуждающий» [2, *34*]. Поэтому нам бывает очень трудно уловить и понять эмоцию автора, его личный голос, то, что он хотел сказать, поскольку автор не предлагает нам конвенционально связного повествования или картины мира, в которой имплицитно содержался бы и образ автора как части этого мира; мы конструируем и «достраиваем» весь этот контекст вокруг произведения самостоятельно, отчасти эксплицируя из сопроводительных текстов, отчасти — из самого произведения или серии произведений в их материальности. Дробность, постоянные повторения колебаний одного художественного инварианта, высказывание от прямого лица, с каковым высказыванием зрителю, однако, трудно солидаризироваться (ведь, как сказано выше, это личное высказывание не вполне конвенционально), — все это свойства субъективности аутсайдер-арта, который предлагает нам уникальный опыт отличия. Таким образом, эта субъективность частично создается нами как зрителями и в то же время является принципиально темной, непрозрачной и до конца не уловимой, то есть радикально отличной от нашей собственной; ее невозможно описать и перевести на язык эстетических конвенций, но возможно попробовать «встать на ее место».

Делёзианская не-диалектическая интерпретация описывает процесс становления «не в терминах совмещения или противопоставления, но как выражение неразличимого» [18, *60*], иного («vice-diction», «вице-дикция» у Делёза). Здесь возникает и этическое измерение такого процесса: становление — это всегда становление чем-то маргинальным, дискриминированным, чуждым, иным (Делёз пишет о становлении-женщиной или становлении-животным и никогда — о становлении-мужчиной, так как это доминирующий дискурс). Становление — это утверждение делёзианского принципа различия (отличия от мейнстрима, от другого субъекта, от другого состояния), поэтому, безусловно, здесь возникает неизбежное этическое измерение: субъект не имитирует, не изображает и не копирует то другое, которым он становится, и в то же время не отождествляется с ним.

Становиться не значит переходить от одного состояния (или типа существования) к другому, это значит быть-между и переживать опыт различия. Субъективность аутсайдер-арта, которая возникает без «каркаса» прямого личного высказывания, вписанности в традицию и теоретический контекст, изменчива, неуловима и зависит от взгляда зрителя не менее, чем от движения руки художника.

В статьях и комментариях об аутсайдер-арте часто встречается представление о том, что художник-аутсайдер (в отличие от художника-любителя и тем более профессионала) не имеет осознанной цели создать произведение искусства и через его посредство коммуницировать со зрителями; сам процесс творчества для него важнее результата и дальнейшей судьбы этого результата. Мне хотелось бы усилить и подчеркнуть этот процессуальный аспект, он присутствует не только в творчестве, но и в его восприятии и в специфике бытования художественных смыслов. Трудно рассуждать о собственном мире художника как о какой-либо, даже умозрительной, целостности, как о чем-то явном и сложившемся, мы можем сказать только о его конструировании. Эти произведения говорят от лица не-сложившегося субъекта; точка зрения художника не отрефлексирована, это субъект, о котором мы не можем ничего сказать, который находится в процессе оформления, становления. Как и картина мира художника, являющая собой не взгляд на мир, а попытку уловить зоны напряжения в физической и психической реальности и создать язык, адекватный для выражения невыразимого (ведь обыденный и конвенциональный художественный языки для этого не годятся).

Эстетическое ощущение, зарождающееся в конкретной материальности искусства, организует хаотический материал, из которого появляется, в пространственную конструкцию — конструкцию положения. Важно, что ощущение конституирует не только этот «сырой» материал, но и производящую и воспринимающую субъективности и функционирует как их контур, границы. Содержа в себе материальную основу эстетического ощущения, искусство предоставляет тем самым «место» для возникновения субъективности и позволяет приобщиться к опыту, который иначе не доступен зрителю как индивиду, поскольку выходит за границы субъективного и превышает возможности индивидуального восприятия. Итак, если субъективность складывается в самом событии встречи с искусством, то в рамках вышеозначенной интерпретации у художественного знака, таким образом, нет никакого значения, по-настоящему внешнего ему самому.

В этом смысле у наивного искусства и (в большей степени) у аутсайдер-арта в самом деле «нет адресата» [13, *54*], субъективность этого адресата возникает в момент встречи с объектом искусства; нарушая конвенциональные условия создания и восприятия искусства, этот объект заставляет нас, зрителей, измениться — изменить свою перцептивную оптику и попытаться понять, как же устроена эта картина или скульптура, иными словами, найти возможность пережить новый, незнакомый нам ранее тип эстетического опыта. Здесь мы можем увидеть и важное отличие аутсайдерного и наивного искусства от мейнстримного современного искусства: второе сохраняет более явную возможность конвенциональной «сцепки» с привычным нам опытом за счет того, что оно заявлено как искусство, функционирует как искусство в арт-сфере (выставлено в галерее и т. п.) и в подавляющем

большинстве случаев предлагает нам теоретическую рамку для восприятия, то есть предлагает частичный перевод своего содержания на универсальный метаязык, открываясь тем самым для дешифровки (этому служат названия работ, комментарии кураторов и/или авторов, считываемые отсылки к событиям реального мира и иным произведениям искусства, структура самой экспозиции и т. д.). Все это обеспечивает вписанность (или возможность быть вписанным) в арт-сферу, чего мы почти не встречаем в наивном и аутсайдерном искусстве; точнее, именно встречаясь с объектами, которые не готовы быть вписанными в это общее поле, мы и маркируем их как наивные.

Возвращаясь к проблематике художественного и внехудожественного режимов и резюмируя вышесказанное, подчеркнем, что функция внехудожественных (с позиции существующих конвенций «мира искусства») импульсов в практиках аутсайдер-арта связана не с попыткой смещения границы художественного, а с проблематизацией самой системы координат «искусство/не-искусство», с производством иных, новых условий эстетического опыта, а также иной субъективности как носителя этого опыта. Условия опыта обладают новизной и инаковостью за счет отсутствия поясняющей конвенциональной рамки на метаязыке интерпретации современного искусства: внехудожественный контекст (от «легенды» автора до физической конкретности материала того или иного объекта) не поясняет художественный смысл, а предлагает изобрести новый объяснительный язык, а следовательно, работает так же, как и сам художественный смысл — порождает новые ситуации возникновения воспринимающей субъективности как эстетического эффекта.

Итак, указанное понимание «наивного» знака представляет его знаком динамическим. Это внутреннее напряжение и динамика задаются, во-первых, тем, что творящая и воспринимающая субъективности изменчивы и обнаруживаются лишь в процессе восприятия (а не предзаданы условиями создания конвенционального искусства), а во-вторых, напряжение возникает из-за непереводимости на метаязык. Функционирование такого знака можно прояснить через делёзианское понятие детерриториализации. Это вторая ступень колебательного процесса, который Делёз и Гваттари описывают в терминах территориализации (кодирование и означивание пространства), следующей за ней детерриториализации (реконфигурация пространственной среды, освобождение от прежних кодов, которое делает ее открытой для любых изменений) и затем ретерриториализации (повторное означивание и «разметка территории») [4, *90–91*].

Эта триада принципиально динамична, то есть один процесс непременно сменяет другой, и детерриториализация также не может быть стабильным состоянием той или иной пространственной системы (в данном случае знаковой изобразительной среды). Художественный и внехудожественный материал (во всем диапазоне — от красочного мазка до цитат и аллюзий) в наиве открывается для детерриториализации, освобождаясь от конвенциональных схем, реконфигурируясь и подвергаясь остранению. При этом новое значение за ним не фиксируется (ретерриторизация намечается, но не закрепляется, то есть эти новые связи в динамическом знаке не закрепляются в культуре, а порой и в дальнейшем творчестве

самого автора). Благодаря этой внутренней знаковой нестабильности практики аутсайдер-арта или наива слабо формализируемы и плохо поддаются воспроизводимости в иных условиях (нам неизвестны успешные случаи заимствования авторского стиля того или иного наивного художника и создания в этом стиле новых удачных объектов, не являющихся при этом копиями), и мы вряд ли можем эксплицировать те или иные «законы жанра», — из них всегда найдется такое множество исключений, что они начнут опровергать правило.

В руках аутсайдера привычная форма территоризации внехудожественного пространства, превращающая его в художественное (в картину на холсте, коллаж, скульптуру и т. п. как замкнутое произведение искусства со своей композицией и внутренней структурой), колеблется. Возникают серии произведений, где именно серия, а не одна картина является самостоятельной единицей, нарушаются законы равновесной композиции и целостности и т. д., избирается «внекультурное» средство выражения — палец или палочка вместо кисти, туалетная бумага вместо бумаги обыкновенной. При этом выбор данного нарушения культурной условности не концептуализируется автором (либо трактуется совершенно иначе, чем трактовал бы музейный зритель, создавая второй уровень смыслового сдвига — как в упомянутом случае с туалетной бумагой, на которой Georgine Hu рисовала свои диковинные «банкноты», пытаясь расплачиваться ими с медперсоналом в психиатрической больнице).

Такой лишенный оснований и неконцептуализированный подрыв художественных условностей позволяет аутсайдер-арту сместить акцент на внехудожественное начало в себе самом; включая в рассмотрение все богатство контекстов, сосуществующих в «наивном» образе, мы открываем для себя возможность ставить и решать более широкие вопросы, не ограничивающиеся описанием творчества того или иного автора — например, рассматривать тактики сопротивления тотальности власти в творчестве наивных художников. Здесь главным героем становится не скрытый смысл образа-символа, а *странная* линия, *странный* краситель или *странный* материал. Следовательно, связанное с этим искусством переживание принципиально иного, отличного от нашего опыта тоже открывается нам в минимально опосредованном виде — как отпечаток ощущения.

---

1. *Богемская К. Г.* Искусство вне норм. М., 2017.
2. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.
3. *Делёз Ж.* Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб., 1998.
4. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург ; М., 2010.
5. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М. ; СПб., 1998.
6. *Делёз Ж.* Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / пер. с фр. Я. И. Свирского. М., 2001.
7. *Петровская Е. В.* Теория образа. М., 2010.
8. *Суворова А.* Искусство аутсайдеров и проблема методологии // Странный художник / сост. А. С. Мигунов. М., 2015. С. 178–184.
9. *Суворова А.* Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс) // Журн. исследований социал. политики. 2018. № 16(2). С. 237–250.

10. *Cardinal R.* Catalogue to Outsiders exhibition. L., 1979.
11. *Cardinal R.* Outsider Art. L., 1972.
12. *Danto A.* The End of Art: A Philosophical Defense // History and Theory. 1998. Vol. 37, № 4. P. 127–143.
13. *Maclagan D.* Outsider Art. From the Margins to the Marketplace. L., 2009.
14. *Nancy J.-L.* Introduction // Who Comes After the Subject? N. Y. ; L., 1991. P. 1–9.
15. Outsider Art // Visual Art Encyclopedia [Electronic resource]. URL: http://www.visual-arts-cork.com/definitions/outsider-art.htm (accessed: 25.11.2018).
16. *Peirce C. S.* Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined // Essential Peirce. Vol. 2. Bloomington, 1998. P. 289–299.
17. What is Outsider Art? // Raw Vision [Electronic resource]. URL: http://rawvision.com/about/what-is-outsider-art (accessed: 25.11.2018).
18. *Zourabichvili F.* Deleuze. Une philosophie de l'événement. P., 1994.

Рукопись поступила в редакцию 29 ноября 2018 г.

УДК 7.038.55 + 7.017.9

А. М. Орлова

ТОТАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК УСОВЕРШЕНСТВОВАННЫЙ TROMPE-L'ŒIL

В статье сравниваются такая форма современного визуального искусства, как тотальная инсталляция, и жанр trompe-l'œil. По мнению автора, тромплей является одним из значимых предпосылок инсталляции, поскольку многие работы современных художников, работающих с этой формой, унаследовали некоторые элементы «обманки». На примере росписей Андреа Мантеньи в Камере дельи Спози рассматриваются заимствования таких принципов тромплей, как эстетика обмана, создание иллюзорной реальности, оформления VR-инсталляции как тотальной «обманки» на примерах работ И. Кабакова, И. Наховой, Я. Кусамы, Д. Намдакова.

К л ю ч е в ы е с л о в а: инсталляция, тотальная инсталляция, «обманка», тромплей, погружение, пластика.

Художественная инсталляция — одна из передовых форм современного искусства на сегодняшний день, так как синтетическая мультидисциплинарная природа инсталляции отвечает потребностям современных авторов. То есть инсталляционные работы предполагают совокупное взаимодействие со зрителем, что, например, в прошлую эпоху было присуще архитектурным комплексам, а также культовой архитектуре.

Традиции инсталляции базируются на эстетических взглядах и философских размышлениях Марселя Дюшана, Лучо Фонтана, Нам Джун Пайка, Йозефа Бойса, Билла Виолы, Джозефа Кошута, Андрея Монастырского, Вальтера Беньямина, Ролана Барта, Василия Кандинского, Казимира Малевича, Маршала МакЛюэна, Бориса Гройса и многих других художников, философов и исследователей. При

© Орлова А. М., 2019