

***Процесс научного и творческого поиска у студентов художественных вузов  
на занятиях по формальной композиции***

Целью данной статьи является задача «открытия» для студентов, художников, педагогов некоторых сторон научной, творческой лаборатории создания современной художественной композиции. Мы постараемся показать процесс научного и творческого поиска. Показать, что наука и искусство не являются какими-то «черными ящиками», закрытыми машинами по производству знаний и художественных произведений, а рассматриваются как часть деятельности человека в мире. Мы попытаемся разобраться как устроен мир науки и технологий, мир искусства.

Чтобы самому оставить след в науке, искусстве, сначала надо пройти по следам других или вместе с другими утверждают ученые, художники.

Итак, современный структурализм и постструктурализм являются деятельностью. Созидание или отражение не является здесь неким первородным «отпечатком» мира, а самым настоящим строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает умопостижимым. Структурализм по своей сути является моделирующей деятельностью. Нет никакой *технической разницы между научным структурализмом и искусством*, подчеркивает Барт. Оба имеют отношение к *мимесису*, основанному не на аналогии между субстанциями (реалистическое искусство), а на аналогии функции. Например, работы Мондриана, Клее, Миро. Они конструируют некий объект с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц который и называется композицией. Конечно, не природа копируемого объекта определяет искусство, как считают представители реалистического искусства. Искусство есть то, что вносится человеком при его воссоздании: исполнение является самой сутью любого творчества [9, с.230].

Казимир Малевич в свое время писал: «...что чем дальше живописное искусство отступает от изобразительности, чем дальше оно отступает от иллюзорности, тем ближе оно становится к выражению новой реальности или новой действительности как единственной своей самоцели, а это будет означать, что между произведением и натурой будут и формовые и цветовые расхождения, следовательно, натура не является законом для нового художника, наоборот, законы природы он растворяет в своей системе, создавая свою действительность» [6, с.73].

Конечно, в первую очередь встает вопрос о том, что такое мышление в искусстве и что такое мышление в живописи? Художники считают, что «идеи всегда приходят после», через неожиданные встречи с вещами. Данные вещи не могут быть узнаны привычными путями, через бесконечный «учебный» процесс разгадывания знаков. Делез предлагает исследовать «образ мышления» с помощью образа «ризомы». Ризома не начинается и не заканчивается, она всегда посередине, между вещей, меж-бытие, интермеццо. «Ризома – это яльянс, только альянс. Дерево навязывает глагол «быть», а ризома соткана из конъюнкций «и...и...и...». Стирать, снова и снова начинать с нуля, искать начало или основание – все это предполагает ложную концепцию путешествия и движения (методика, педагогика, инициация, совершение таинств, символика...)» [1, с.44]. Английская литература, например Кэрл, испанский художник Миро, ясно показали этот ризоматический смысл, сумели двигаться между вещей, аннулировать конец и начало. «Середина, считали они, вовсе не среднее, напротив, оно – то место, где вещи набирают скорость. Между вещей – указывает не на локализуемое отношение, идущее от одного к другому и обратно, а на перпендикулярное направление, трансверсальное движение, уносящее одно и другое, ручей без начала и конца, подмывающий оба свои берега и разгоняющийся посередине» [1, с.45]. «Ризоманическое мышление в искусстве» – это

процесс, распространяющийся в разных направлениях, постоянно сдвигающийся и соотносящийся с новыми встречами и отношениями, развивающийся скачками и часто трудно понять, как двигаться дальше. Часто данный процесс надо начинать снова, поскольку у него не было заранее установленных правил или путей. Однако, хотя мышление в искусстве не руководствуется методом, оно, тем не менее, связано со знанием и живописной техникой. Многие художники считают, что мышление в искусстве является единственным в своем роде процессом, который невозможно воспроизвести или имитировать. Ему трудно или почти невозможно обучаться, оно часто связано с формами вымысла или изображения, которые делают зримыми вещи, обычно ускользающие от нашего взгляда. Однако способ, каким мы ему обучаемся, не ведет к тому, что мы становимся образованными, просвещенными, культурными. Для процесса мышления в искусстве важным является нечто необузданное и свободное, даваемое вещами, которые невозможно вполне отождествить, понять или высказать. «Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живопись» утверждает К. Малевич [6, с.101].

Данный процесс создает своего рода «слепоту» и «немоту» и вместе с ощущением зарождающейся необходимости, которая заставляет или понуждает нас мыслить или переосмысливать, часто запуская в ходе этого процесса новые, непредвиденные отношения с другими. Конечно, данный процесс находится на некотором удалении от кантинианской мечты, уравнивающей «Знание» или «Эстетическое суждение» с «Освобождением» через грамотную, или просвещенную общественность. Что Фридрих Шиллер назвал бы «эстетическим воспитанием» [7, с.154]. Жак Рансье считает, что нужен другой образ самой освободительной политики как зоны деятельности, для которой нет уже установившегося знания или «форсированной территориализации». Делез по этому поводу отмечает, что «народ не дан, он отсутствует» и создается в ходе поисков или исследования и поэтому неотделим от своего рода народного (но не популистского) «невежества», обнаруживаемого в моменты, когда люди начинают видеть вещи и говорить так, что этого не могла бы предсказать никакая экспертиза. Таким образом, процесс мышления в искусстве «внетерриториален» - или, мышление всегда «детерриториализует» неким абсолютным образом, оно закрывает путь назад, считает Делез. Френсис Бэкон совершает «насилие» над клишированными образами одновременно на холсте и в наших мозгах считает Ален Бадью. Он пытается извлечь новый образ «насильственной формы мышления, какой является живопись» [8, с.108].

В настоящее время «сборка», «сложность», как парадигма, задается не необозримостью состава того или иного объекта, но теми реальными задачами, какие вызывают к жизни новый специфический стиль мышления, ориентированный на схватывание данной динамики [1, с.874]. Благодаря «сборкам» человек снова соединяется с природой, стираются различия между действиями внешнего и внутреннего. Сборка указывает на место, где зарождается мышление. Это мышление ориентировано не на распознавание объектов с помощью категорий, а на столкновение с чем-то нераспознаваемым. Таким образом, сборка представляет собой некий результат взаимодействующих сил, которые извне порождают мысль. Данные силы пребывают в постоянном становлении и это, придает сборкам характер интенсивности. Интенсивная сборка ускользает от традиционно понятого чувственно-эмпирического восприятия и указывает на виртуальный порядок полагающих ее различий. Например, «лицо», как концепт-сборка, не является чем-то, что принадлежит человеку, а отсылает к некой виртуальной, абстрактной машине «лицевости», производящей типы и состояния лиц. Например, Эдвард Мунк изображает в картине «Крик» не конкретное лицо, искажаемое ужасом, а ужас как внешнюю силу «машину», производящую лицо. В картинах Сутина дома выступают прямо из хаоса, шатаясь, на что-то натываясь, не давая друг другу провалиться обратно в хаос. В данном случае живопись переносит нас виртуально в

другую стихию. Она избавляет изображенные объекты от инертности, от материальности их присутствия. Современная живопись развоплощает объекты.

В данном случае форма не налагается на материю (аристотелевская модель). Материя представляет не однородную субстанцию, имеющую форму, а поток *интенсивностей*, обеспечивающих саму возможность формы. «Формы никогда не являются фиксированными шаблонами, но детерминированы сингулярностями материала, кои налагают скрытые процессы деформации и трансформации (железо тает при высоких температурах. Мрамор и дерево раскалываются по своим прожилкам и волокнам). Вот в чем важность понятия интенсивности: по ту сторону препарированной материи лежит энергетическая материальность в непрерывной вариации. А по ту сторону фиксированной формы лежат качественные процессы деформации и трансформации в непрерывном развитии» [1, с.883].

Процесс же научного поиска заключает в создании и расширении экспериментальной сети, ключевыми звеньями которой выступают лабораторные объекты, оборудование и люди.

Картограф начинает подчинять себе мир, который раньше подчинял себе Лаперуза. Баланс сил между учеными и землей изменился; картография ступила на научный путь; возник центр (Европа), который заставил весь остальной мир вращаться вокруг себя [2, с.347].

Другой способ совершить Коперниковскую революцию – начать собирать коллекции. Чтобы сделать их мобильными, очертания берегов нужно кодировать и зарисовывать, но с минералами, птицами, растениями, артефактами. Предметы искусства можно извлечь из привычного контекста и увезти с собой в ходе экспедиции. Таким образом, история науки, – это в значительной мере история мобилизации всего, что можно сделать подвижным и отвести домой для участия в этой универсальной переписи. В новых условиях стало возможным, например, увидеть общие черты у разных хищных животных, живших в разных местах и в разное время. Зоологи видят новое, ведь впервые перед ними оказывается так много различных существ; вот и вся загадка возникновения науки [2, с.348].

На первый взгляд кажется, что между нефтью, деньгами, сопротивлением пород нет очевидной связи, нет такого простого способа, который связал бы банкира, менеджера, ответственного за разведку месторождений в масштабе компании, электротехника специализирующегося на слабых сигналах, и геофизика. Но если вместо этого мы будем рассматривать цикл накопления стабильных и комбинируемых мобильных элементов, мы в буквальном смысле увидим, как все они сходятся вместе. С этим бумажным миром можно проделать много такого, что невозможно в случае с миром реальным. Если все данные, записанные в разных местах и в разное время, соберутся здесь и предстанут в едином формате, перед нами вновь разворачивается магический цикл накопления [2, с.350].

Еще быстрее он будет раскручиваться. Если тому же художнику Миро удастся собрать здесь же не только результаты недавних наблюдений, сделанных им и его коллегами. Но и все старые книги по искусству. Его разум не претерпевает никаких мутаций; его глаза не освободились вдруг от старых шор; он не смотрит на пейзаж более внимательно, чем художники до него. При этом он первый человек, который сразу может рассматривать пейзаж и свои рисунки и рисунки коллег, и книги Микеланджело. Леонардо, Дюрера и др. Все эти схемы, таблицы и траектории находятся у него под рукой и могут быть при желании скомбинированы, и неважно, две им тысячи лет или всего лишь день; каждая из них превращает небесные тела весом в миллиарды тон, в точки на листе бумаги.

Своя статистика, которую можно добавить к данным опросников, есть у работников таможни; налоговая служба, профсоюзы, географы, журналисты – все они создают огромное количество записей, опросных таблиц и диаграмм. Художники могут

комбинировать, перемещать, накладывать друг на друга и по всякому пересчитывать эти цифры, изображения.

Все эти объекты находятся в начале и в конце сходных между собой циклов накопления; не имеет значения, далеко они или близко, бесконечно велики или малы, бесконечно стары или молоды, в конечном итоге они масштабируются таким образом, что нескольким людям, художникам становится под силу взять их под контроль; в какой-то момент все они превращаются в форму на плоскости бумаги, которую можно отправить в архив, на выставку, повесить на стену или соединить с другими подобными формами [2, с.352].

Разумеется, экспедиции, коллекции, пробы, обсерватории и опросы представляют собой лишь часть из всех возможных средств, позволяющих центрам действовать на расстоянии. В дело пойдет все, что может усилить либо мобильность, либо стабильность, либо комбинаторность элементов, если это ускоряет цикл накопления: новый печатный процесс, усиливающий мобильность и надежность копируемых текстов; новый способ гравировки кислотой, позволяющий делать более качественные иллюстрации в научном тексте; новая система проекции, благодаря которой карты более точно отражают очертания суши; новые системы классификации в библиотеках, позволяющие быстрее найти нужный документ; новые компьютеры, усиливающие слабые сигналы телескопов [2, с.352].

Если делается изобретение, создание нового произведения, дающее возможность преобразовать числа в единый двоичный код внутри компьютера, обработка, комбинирование, мобилизация, сохранение и репрезентация данных выводится на принципиально более высокий уровень. Когда вы слышите, как кто-то говорит, что лучше «владеет» вопросом, подразумевая под этим расширение возможности своего разума, оглянитесь сначала в поисках изобретений, усиливающих мобильность, неизменность и многосторонность записей данных; и только потом, если каким-то невероятным образом не сможете найти объяснения, обращайтесь к разуму [2, с.353].

Кумулятивный характер науки поражает наблюдателей; поэтому они и изобрели понятие Великого Различия между нашими научно-ориентированными культурами и всеми остальными. Большинство сложностей, с которыми мы сталкиваемся в понимании науки и технологии, порождаются нашей верой в то, что *пространство и время* существуют независимо, как неизменная система координат, внутри которой происходят различные события. *Эта вера мешает понять, как внутри сетей, созданных для мобилизации, собирания и реорганизации мира, могут рождаться разные пространства и разные времена.* Те же процессы происходят и при создании художественной композиции. «Формы рождаются в процессе трансформации. Меняются друг с другом и таким образом создают реальность вселенной знаков и символов, в которой фигуры из одного царства переходят в другое, прикасаются к корням, они и есть корни, и они теряются в копне волос созвездий» утверждает Миро [3, с.122].

Если, например, мы представим, что научную картографию, создаваемую Лаперузом, включается знание китайских рыбаков о Сахалине, оно, действительно, в сравнении будет выглядеть локальным, недостоверным, имплицитным и слабым. Но оно не в большей степени включено в картографию, чем мнения о погоде являются частью метеорологии [2, с.353]. Картография является сетью, собирающие данные в нескольких центрах, которые сами по себе столь же локальны, как каждое из мест, куда приплывают Лаперуз, Кук или Магеллан; единственное различие состоит в том, что внутри этих центров постепенно конструируется карта, которая сможет определять движение в обоих направлениях между центром и периферией. Иными словами, нужно противопоставлять не локальное знание китайцев универсальному знанию европейцев, а два вида локального знания, один из которых имеет форму сети, позволяющей перемещать устойчивые подвижные элементы и тем самым действовать на расстоянии [2, с.354].

Чтобы продолжить наше исследование, мы должны вернуть эти огромные пространственно-временные рамки, созданные геологией, астрономией, микроскопией и прочими, внутрь соответствующих сетей – все эти миллиарды электровольт, абсолютные нули и зоны времени; какими бы бесконечно большими, долгими или микроскопическими маленькими они не были, эти масштабирования всегда умещают их на нескольких метрах геологических или астрономических карт, и читать их не сложнее, чем определять время по часам. Мы, читатели, не живем внутри космоса, состоящего из миллиарда галактик; наоборот, пространство космоса создается внутри обсерватории, когда, например, компьютер подсчитывает количество точек на фотографической пластинке. Астрономия – это локальное знание, создаваемое внутри этих научных центров, собирающие фотографии, спектрограммы, радиосигналы, инфракрасные изображения – все, что создает «следы», которые могут контролировать другие люди. В этих центрах, собирающие данные, нет ничего непонятного, бесконечного, гигантского или страшно далекого; как раз наоборот, они для того и собирают так много «следов», чтобы сделать все знакомым, конечным, близким и удобным для восприятия [2, с.355].

Поначалу кажется странным утверждать, что время и пространство могут конструироваться локально, но это самый распространенный вид конструирования. Пространство создается обратимыми, а время – необратимыми перемещениями. Поскольку все зависит от возможности перемещения элементов, любое изобретение новых мобильных и стабильных элементов ведет к обозначению отличного от уже существующих времени-пространства [2, с.356]. Те же процессы происходят и в творческой композиции в процессе ее создания.

Каждый раз, когда к чему-то прикрепляется новый инструмент, возникает масса новых записей, создавая новый масштаб и заставляет мир перемещаться в эти центры – по крайней мере, на бумаге, холсте. Это мобилизация всего, что может быть записано и перемещено, есть основа основ мира науки, искусства и об этом следует все время помнить, если мы хотим понять, что происходит внутри этих центров.

Как только количество или масштаб элементов, которые нужно контролировать, возрастает, им, как и другому на их месте, становится тяжело [2, с.360]. Именно успехи мобилизации и улучшение качества инструментов и приводят в первую очередь к тому, что ученые начинают тонуть в море записей и образцов, а художники в море эскизов и зарисовок. Необходимо извлечь из них некоторые элементы и поместить их в другие формы документов, более мобильных и более удобные для комбинирования. Эта операция по проставлению галочек в колонках и рядах кажется незатейливой, но играет важнейшую роль; с точки зрения достигаемого эффекта это такая же операция, как превращение ответов людей переписчикам в пункты анкеты. Здесь снова возникает новая проблема: перед нами слишком много отметок в слишком большом количестве столбцов, так что никакому уму не охватить такой объем информации. Теперь становятся необходимы формы третьего уровня, которые будут содержать уже не отметки, а итоговые суммы отметок внизу каждого столбца и строки. Число является одним из способов суммировать, найти общее число. «Мои персонажи пережили процесс упрощения, как и цвета. И такими упрощенными они стали более человечными и более живыми, чем если бы у них были все эти детали. Им бы не хватало этой воображаемой жизни, которая все делает большим» [3, с.122].

Люди находящиеся внутри научных центров, занимаются созданием элементов с такими свойствами, что когда у вас в руках оказывается конечные элементы, вы тем самым, в каком-то смысле, держите и все остальные, выстраивая в результате центры внутри центров [2, с.363]. Испанский художник Хуан Миро описывает свой ход рассуждений при выполнении картин: «Мною изнутри руководит пластичный и поэтический случай; это ассоциации форм и идей: форма дает мне идею, эта идея приводит к другой форме, и их сочетание превращается в персонажи, в животных, в-не-знаю-что, что я не могу предугадать» [3, с.126].

Таким образом, локально создается новое пространство; разрабатываются новые отношения близости и удаленности, новые соседствующие группы, новые семьи. Например, на месте существовавшего ранее в химии хаоса возникает периодичность (таблица Менделеева) [2, с.364].

Другой пример, дополнительные возможности, которые предлагает карта, диаграмма заключается в том, что есть плоская поверхность бумаги, холста, которую легко охватить взглядом и на которой можно рисовать, чертить, надписывать и накладывать друг на друга самые различные элементы. Примером может быть серия работ Миро «Созвездия». Удивительно, как путем целого каскада переводов форм, тел, сущностей, производившиеся на холстах, художнику удалось вписать в простую живописную систему, сборку, композицию из масс цвета и линий. Иными словами, восхищаться и интересоваться надо логикой стабильных мобильных элементов, а не кажущимися удивительными дополнительными возможностями, которые возникают вследствие интенсивных размышлений ученых и художников в своих кабинетах и мастерских.

Применяя *уравнение*, по сути – разновидность *перевода*, и рассматривать их нужно так же, как другие переводы. Во-первых, их нельзя отделять от всего процесса построения сетей, ведь они являются всего лишь его маленькой частью.

*Уравнения* годятся не только для повышения мобильности суммированных следов, они полезны и для повышения их комбинаторности; они превращают центры, вычислительные центры [2, с.369].

Итак, уравнения, возникающие на финальных стадиях процесса суммирования, являются, в буквальном смысле, *суммой* всех этих мобилизаций, оценок, проверок и связей. Они показывают нам, что с чем связано; они определяют природу этого отношения; наконец, они зачастую выражают степень сопротивления каждой ассоциации попыткам их нарушить. Конечно, понять их совершенно невозможно без учета процесса мобилизации, и, тем не менее, они-то и являются самой сутью научных сетей, и наблюдать их, изучать и интерпретировать важнее, чем факты и механизмы, поскольку они стягивают все остальное в вычислительные центры [2, с.372].

Мы можем понимать под «абстракцией» процесс выделения из предшествующего уровня элементы нового уровня, чтобы собрать в одном месте максимальное количество ресурсов. К сожалению, значение слова «абстракция» изменилось в настоящее время и вместо *продукта* означает не только *процесс*, но и *породивший ее ум*. Таким образом, подразумевается, что ученые, художники в своих вычислительных центрах мыслят «абстрактно», или, по крайней мере, более абстрактно, чем другие люди.

Когда люди начинают удивляться, как удается «абстрактной» геометрии или математике оказывать такое большое влияние на «реальность», они на самом деле выражают восхищение той *стратегической позицией*, занимаемой теми, кто работает над формами форм в вычислительных центрах. Казалось бы, они должны быть самыми слабыми, ведь они максимально удалены (как часто говорят) от любого практического «применения». На самом деле наоборот, они могут стать самыми сильными по той же причине, которая позволяет центрам контролировать пространство и время: они создают сети, которые связаны друг с другом в нескольких точках пересечения. Как только каждый «след» не только записан на бумаге, но и переведен в геометрическую форму и переписан в виде уравнения, нечего удивляться, что те, кто контролирует геометрию, живописную композицию, математику, получает возможность проникать почти повсеместно. Чем «абстрактнее» их теория, тем легче ей занять центральное положение внутри вычислительных центров. Отказ Эйнштейна от классических представлений о времени и пространстве («абстрактная» относительность) – не слишком высокая цена, если результатом становится фантастическое ускорение следов и усиление их стабильности, надежности и комбинаторности [2, с.378]. «Я был очарован работой японских каллиграфов, и это определенно повлияло на мои собственные методы работы.

Я все больше работаю состоянии транса...И нахожу мои картины все более и более динамичными» пишет Миро [3 с.146].

В конце концов, если математики, художники вообще перестанут рассуждать об уравнениях и геометрии и начнут рассматривать «число», «множество», «ассоциации» и прочее в самом общем смысле, их работа станет еще более центральной, поскольку она еще больше будет концентрироваться на том, что происходит в вычислительных центрах, центрах *интенсивности*. Само по себе накопление форм уровня  $N$  делает необходимым появление форм уровня  $N + 1$ , которые могут в одно и то же время сохранять черты форм предшествующего уровня и *избавляться от самих этих форм* (от «исходного материала»). Чем более разнородны центры, чем больше они доминируют, тем *большой формализм необходим* им просто для того, чтобы удерживаться вместе и сохранять власть. Например, творческие, живописные работы выполненные на уроках по «формальной композиции». Где создается хаотическая, интенсивная масса (центров) и движений стремительных ускользящих линий. Миро, например, стремился выразить свои картины и через идеограммы: «Я хотел бы объяснить людям, которые видят мои работы, почему они такие, почему однажды я решил связать себя с тайной жизнью вещей и как, понемногу, удалил внешние реалии, чтобы прийти к Знаку, являющемуся Идеограммой (условное изображение)» [3 с.146].

Если мы хотим в нашем расследовании дойти за учеными, художниками до самого конца, нам, рано или поздно, придется проникнуть в то, что превратилось в святое святых. При этом ясно следующее: во-первых, мы не должны предполагать априори, что сам формализм не присутствует в мобилизации, центрах, построение сетей. Он не трансцендентен, как говорят философы, чтобы объяснить невероятные дополнительные возможности, которые он может дать. Эти дополнительные возможности, возникающие вследствие манипулирования формами степени  $N$ , исходят из вычислительных центров и, как представляется, лучше объясняются многочисленными создаваемыми ими поперечными связями. Во-вторых, не стоит терять время на поиски эмпирических соответствий, чтобы попытаться объяснить эти формы простыми, практически ориентированными манипуляциями, сходными с теми, что осуществляются вне вычислительных центров. Перекладывание камешков на побережье Сахалина не даст нам теорию множеств или топологию. Разумеется, каскад записей представляет собой конкретные и практически ориентированные манипуляции с бумажными формами, но всякий их конечный продукт представляет собой форму, *которая ничем не напоминает формы предшествующего уровня*, - а если напоминает, значит, подъем на этот новый уровень был бесполезен, значит, по крайней мере, эта часть перевода не удалась. Например, если художник изобразил человека и она похожа на конкретную натуру, значит работа, перевод натуры не состоялся. Нет обобщения, нет обобщенного взгляда на природу, а есть только констатация фактов. В-третьих, не стоит тратить время и на поиски «социальных объяснений» этих форм, если под социальными подразумеваются какие-то черты общества, в каком-то искаженном виде отраженные математикой. Формы ничего не искажают и не переиначивают, они просто еще больше ускоряют процессы аккумуляции и суммирования [2, с.379].

В-четвертых, нет смысла прибегать к помощи представления, что ученые готовы согласиться друг с другом, чтобы мы смогли объяснить странное существование этих форм, которые, как кажется, *не связаны* ни с чем другим. Они не менее реальны, не более стерильны, не более пластичны, чем любые другие записи, разработанные для того, чтобы сделать мир мобильным и доставить его в центры. Кроме того, они оказывают максимальное сопротивление, поскольку бесконечно умножают и усиливают связи всех других элементов сетей.

В-пятых, чтобы найти свой путь, мы должны взять то зерно истины, которое содержится в каждой из этих четырех традиционных интерпретаций форм (трансцендентализм, эмпиризм, социальный детерминизм и конвенционализм); формы

уровня N дают неожиданное усиление в композиции картины – как будто приходящее из иного мира; они являются результатом конкретной работы по очистке данных – как будто связаны с практическими проблемами; они еще больше концентрируют ассоциации – как будто они более социальны, чем общества; они связывают воедино больше элементов – как будто они более реальны, чем любые другие представления, бытующие среди людей [2, с.380].

Априори, еще до того, как исследование, создание картины начнется, объяснение формам все склонны искать в человеческом уме и его когнитивных способностях. Любое же исследование математики, вычислений, теорий и форм, а также создание творческой живописной композиции в целом должно делать как раз противоположное: сначала смотреть, как объекты перемещаются в пространстве и времени, как увеличивается мобильность, стабильность и комбинаторность записей и изображений, как расширяются сети, как вся собранная информация соединяется в единое целое в ходе каскада репрезентаций, и если, вопреки всему, после этого остается еще что-то необъясненное, тогда и только тогда, следует обращаться к когнитивным способностям [2, с.381].

Научный, художественный мир как противоположность животного фактически появляется как *перевод всех потоков*. Частиц, кодов и территориальностей других страт в достаточно детерриторизованную систему знаков – другими словами, в свойственное языку, в том числе и живописи, графики, сверхкодирование (перевод). Именно свойство сверхкодирования, или сверхлинейности, объясняет, почему в языке не только выражение независимо от содержания, но и форма выражения независима от субстанции – перевод возможен потому, что одна и та же форма может переходить от одной субстанции к другой вопреки тому, что происходит в генетическом коде. «Язык – это интерпретатор всех других систем, лингвистических и нелингвистических» [1, с.105].

В то же время Делез различает два вида научных понятий. Во-первых, *это точные понятия*, применяемые в уравнениях; их смысл состоит в их точности, а пользоваться ими можно лишь как метафорами. Во-вторых, понятия фундаментально *не точные и в то же время чрезвычайно строгие*: их строгость не является непосредственно научной, художественной, а сообщается им в тот момент, когда обращающийся к ним ученый становится философом или художником [4, с.396]. Согласно Делезу, понятие – это не то, что люди держат в уме, но способ бытия... а именно, бытие интенсивной множественности [4, с.397].

Трансцендентный эмпиризм Делеза опирается на Бергсонову интуицию. Так Бергсон заявляет, что при изучении состояний сознания необходимо выстроить ряд интенсивностей, не накладывающихся друг на друга, уподобляя интенсивность величине. Это вызывает необходимость пересмотреть понятие числа. Обычно, говорит Бергсон, число определяют как совокупность единиц, т. е. как синтез единого и множественного. Число, представляемое посредством простой интуиции разума, представляет собой единство, однако «это единство есть единство суммы», поскольку охватывает множественность частей, которые можно рассматривать в отдельности [11, с.82]. С другой стороны, само число есть единица, поскольку представляет собой синтез составляющих его единиц. «Таким образом, по-видимому, существует два рода единиц: законченные единицы, образующие число путем сложения с самими собой, и временные единицы, обозначающие единство числа, которое, будучи *множественностью в себе*, заимствует свой характер единства у простого акта, посредством которого наш разум его воспринимает» [11, с.84]. По этому пути двинется и Делез, утверждающий изначальность множественности вместо ее производного от единства характера.

Идея числа, по Бергсону, неизбежно предполагает созерцание в пространстве, так что, приписывая длительности какую-либо однородность, мы сразу вводим в нее понятие пространства. Жизнь сознания предстает нам в двух аспектах, в зависимости от того, воспринимаем мы ее непосредственно или преломленной в пространстве. Сами по себе глубинные состояния сознания не имеют ничего общего с количеством, но являются

чистым качеством, сливаясь между собой. Например, Малевич писал: «Живопись есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной массой. Живопись есть проявление чувств к цвету и выражение через конструирования последнего своего контакта с цветным явлением» [10, с.234]. Длительность внутри нас представляет собой качественную множественность, ни в чем не сходную с числом. Интуиция однородного пространства есть первый шаг к социальной жизни. Мы живем в обществе и пользуемся языком благодаря тому, что постигаем внеположенность вещей нашему сознанию и однородность их среды. Однако чем полнее осуществляется условия социальной жизни, тем сильнее «поток, выносящий изнутри наружу наши переживания, которые тем самым мало-помалу превращаются в вещи» [11, с.109]. В этом смысле Делез говорит о «материальных потоках». А Бергсон в «Материи и памяти» добавляет: «...Между двумя последовательными словесными образами всегда есть интервал, который не может быть заполнен никакими конкретными представлениями. Эти образы всегда будут по сути дела вещами...» [12, с.238].

«Реальность материи, - пишет Бергсон в «Материи и памяти», - состоит в совокупности ее элементов и всякого рода их действий» [12, с.180]. Делез отстаивает ту же мысль: реальность – не какая-то «сущность», кажущаяся в феноменах. Она состоит во *взаимодействии сил и событийности*. В этом отношении *реальность виртуальна*.

Бергсон пишет: если наивный реализм видит в однородном пространстве реальную среду с размещенными в ней вещами, то кантовский реализм усматривает в нем среду идеальную, где координируется множественность ощущений. Однако и первый, и второй воспринимает эту среду как данную изначально в качестве условия существования, что в ней содержится. «Таким образом, неясность реализма, так же, как и неясность идеализма, происходит от того, что они ориентируют наше сознательное восприятие и условие нашего сознательного восприятия на чистое познание, а не на действия» [12, с.305].

Бергсон утверждает: «...Если предположить протяженную непрерывность и, в самой этой непрерывности, центр реального действия, ограниченный нашим телом, эта деятельность будет как бы освещать все те части материи, которые она в данный момент осваивает. Те же потребности, та же способность действовать, которые выделили наше тело из материи, проведут границы между различными телами в окружающей нас среде. *Все будет происходить так, как если бы мы позволяли пройти через фильтр реальному действию внешних вещей, чтобы остановить и задержать их виртуальное действие: это виртуальное действие вещей на наше тело и нашего тела на вещи и есть наше восприятие как таковое.* Но так как возбуждения, получаемые нашим телом от окружающих тел, непрерывно вызывают в его субстанции зарождающие реакции, и так как, таким образом, эти внутренние движения мозговой субстанции, в какой бы момент мы ее ни взяли, намечают наше возможное действие на вещи, состояние нашего мозга в точности соответствует восприятию. Это состояние – не причина, не следствие и никоим образом не дубликат восприятия: оно просто продолжение его, так как *восприятие – это наше виртуальное действие, а состояние мозга – начавшееся действие* [12 с.305-306]. Например, художник Возрождения Тициан использовал для визуализации природы закопченные стеклышки, а известный Российский педагог Чистяков предлагал студенту смотреть на природу через чуть сомкнутые ресницы. Тем самым достигался эффект рассматривания природы как будто через сетку и студенты видели не предметы перед глазами, а интенсивные тональные и цветовые поля. Тем самым они ощущали, чувствовали реальный мир не с помощью чисел, а с помощью сил, интенсивностей, диаграмм. Они выходили на новый порог восприятия, на новый интеллектуальный уровень.

Итак, в процессе длительной работы на холсте создается «диаграмма» – это действующая система штрихов и пятен, линий и зон. «Диаграмма» – это настоящий хаос, катастрофа, но вместе с тем зародыш порядка, или ритма [13, с.107]. Диаграмма «прокладывает чувственные области» и завершает подготовительную работу и начинается

процесс живописи. Здесь студента ожидают самые большие трудности для его композиции. В данном случае живопись включает свою катастрофу и создает в результате чего скачек вперед – это создание новой композиции, нового визуального ряда (рис. 1-4).

В заключение необходимо отметить, что без активизации творческого мышления и познавательной деятельности учащихся, нельзя выйти на эффективные пути обучения творческой композиции. Процесс научного и творческого поиска у студентов художественных вузов на занятиях по формальной композиции будет действенным, если мы усилим внимание теоретическому, научному и художественному подходу в обучении.

1. Жиль Делез / Феликс Гваттари. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. – 895.
2. Латур Бруно. Наука в действии / Бруно Латур. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 414 с.
3. Хуан Миро. Образы. Научное издание. – М.: Московский музей современного искусства, 2013. – 248 с., ил.
4. Дьяков А.В. Жиль Делез. Философия различия / А. Дьяков. – СПб.: Алетейя, 2013. – 504 с.
5. Делез Ж. Различие и повторение / Жиль Делез. – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. – 384 с.
6. Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич. – СПб.: Лениздат, 2013. – 287 с.
7. Синий диван. Философско-теоретический журнал / Джон Райхман. Искусство как процесс мышления: новые соображения. – Вып. 18. – М.: Три квадрата, 2013. – 248 с.
8. Делез Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения / Жиль Делез. – СПб.: Machina, 2011. – 176 с.
9. Барт Р. / Р. Барт. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. – 431 с.
10. Жиль Делез / Феликс Гваттари. Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
11. Бергсон А. Опыт непосредственно данных сознания / А. Бергсон. Собр. Соч. в 4-х т. Т.1. – М.: Московский клуб, 1992. 453с.
12. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон. Собр. Соч. в 4-х т. Т.1. – М.: Московский клуб, 1992. 453с.
13. Делез Ж. Френсис Бэкон : Логика ощущения. - СПб. : Машина, 2011. – 176 с.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4