

УДК 75.01:378  
ББК 85.15р30

Иконников А.И.  
доктор педагогических наук, профессор  
Дальневосточный государственный  
гуманитарный университет  
(г. Хабаровск)

***Роль современной живописной композиции в формировании индивидуальной субъективности (на примере обучения студентов художественных вузов)***

В статье рассматривается роль искусства и, в частности, роль современной живописной композиции в производстве или «сборке» индивидуальной субъективности на примере обучения студентов художественных вузов. По мнению автора, искусство - это то, вокруг чего происходит «сборка» субъективности. Говоря о производстве субъективности, создании конкретного произведения, утверждается необходимость выработки и обоснования исследовательской модели для каждого конкретного случая. В статье подчеркивается, что наука заботится об общих закономерностях, а в отношении субъективности заботиться нужно не об унификации, но о многообразии.

Ключевые слова: современная живописная композиция, индивидуальная субъективность, знак, обучение, множественность, диаграмма, интенсивность, случайность.

Ikonnikov A.I.  
PhD, Professor

Far-Eastern State Humanities University (Khabarovsk)

***The Role of Modern Painting Composition in Forming Individual Subjectivity (on the example of teaching students of fine arts higher educational establishments)***

The article investigates the role of art and the in particular the role of modern painting composition in making up or "installation" of individual subjectivity on the example of teaching students of fine arts higher educational establishments. The author states that art is what becomes the centre of making up a subjectivity. Speaking about the creation of subjectivity and of a particular piece of art the article insists on the necessity of working out and justifying a research model for every particular case. It is underlines that science is interested in general consistent patterns. In case of subjectivity it's important to take care not of uniformity but of multiformity or variability.

key words: modern painting composition, individual subjectivity, sign, teaching, muliformity (variability), diagram, intensity, contingency)

Важнейшим фактором профессиональной подготовки будущего учителя изобразительного искусства, художника является достижение того, чтобы студенты, понимая важность педагогической, художественной деятельности, осознавали значение теории в организации учебно-воспитательного процесса, а также роль педагогических, философских, культурологических, психологических, исторических и других знаний в развитии профессиональных умений и навыков будущего педагога-художника.

В современных условиях ведущей задачей профессиональной практики будущих художников-педагогов в педагогических и творческих вузах следует считать формирование и развитие личности учителя, специалиста, художника обладающего высокой духовной культурой, развитым интеллектом и творческой индивидуальностью.

При создании творческой, современной композиции студентам следует иметь в виду, что семиология есть наука о формах, поскольку она изучает значения независимо от их содержания. Как известно, в семиологии обязательно постулируется соотношение двух элементов – означающего и означаемого. Это соотношение соединяет разнопорядковые объекты, а потому представляет собой не равенство, но эквивалентность. Поэтому противопоставлять нужно не означающие и означаемые, но различные формализации. Так, существуют формы выражения и без знаков. Знаки высказываются только в определенных условиях страты и не смешиваются с языком вообще. Они определяются режимами высказываемого. «Дело в том, что знаки не являются знаками чего либо; они суть знаки детерриторизации и ретерриторизации..» [1, с.113]. Знаки – это не обязательно означающие, они обозначают лишь некую формализацию выражения в конкретной группе страт, а само означивание обозначает определенный режим среди прочих. [5, с.274].

Знак отсылает к другому знаку, и так до бесконечности. Поэтому в пределе, говорят Делез и Гваттари, можно обойтись вообще без понятия знака («мы удерживаем лишь формальное отношение знака к знаку, ибо оно определяет так называемую означающую цепь») [1, с.118]. Достигший высшей степени детерриторизации знак постигается как символ. Означающее – это знак, избыточный благодаря знаку. Дело не в том, что означает тот или иной знак, а в том, к какому знаку он отсылает, формируя сеть без начала и без конца. Так возникает «аморфный атмосферный континуум», играющий роль означаемого. Эта ситуация подобна той, что описывает К.Леви-Строс: мир наделен значением до того, как мы узнаем, что же он означает [5, с.275]. Китайцы говорят, что все уже есть до нас. Необходимо не думать, а плыть по течению, искать и находить готовое решение.... Линию в хаосе надо не выдумывать, а найти, она сама придет.... В лекции, прочитанной в январе 1924 года, Пауль Клее утверждал эту же идею: «Цвет – это, во-первых, качество. Во-вторых, - это вес, поскольку вес не только получает значение в отношениях цвета, но также в отношении светлого и темного. В-третьих, цвет также определяет размеры, поскольку, в добавление к ценностям,

указанным выше, он имеет свои пределы, свои измерения, свою протяженность, свой исчисляемый размер. Свет и тень – это, во-первых, вес; во-вторых, в своем распространении и ограничении он определяет измерение, а линия просто определяет размеры» [8, с.60].

Проведенный нами анализ творческих художественных работ и современной литературы по философии показал, что содержания никак не зависят от означающих и не являются объектами, каким-то образом соотносящимися с субъектом. У содержания своя собственная формализация, независимая от формализации выражения, хотя обе эти формы взаимно предполагают друг друга и являются двумя сторонами одной и той же сборки. Уровнем, лежащим «глубже» обеих форм, оказывается «абстрактная машина» введенная Гваттари, конституирующая и спрягающая крайние точки детерриторизации сборки. Абстрактная машина неспособна проводить различие между планами выражения и содержания, поскольку она прочерчивает план консистенции, формализующий и содержание, и выражение. Сама по себе она не обладает ни формой, ни субстанцией, не является ни физической, ни телесной. Она диаграмматична и действует благодаря материи (не оформленной семиотически). «Абстрактная машина есть чистая Функция-Материя – диаграмма, независимая от форм и материй, выражений и содержаний, которые она собирается распределять» [1, с.238]. Диаграмма удерживает детерриторизованное содержание и выражение, сопрягая их.

Определяемая своим диаграмматизмом абстрактная машина не является инфраструктурной, ни трансцендентальной идеей. Она не представляет реальное, но конструирует его как новый тип реальности. Она не вне истории, а, скорее, всегда до нее. Философы утверждают, что «абстрактная машина» производит континуумы, непрерывные интенсивности, сопряжения и детерриторизации.

На диаграмматическом уровне нет даже режимов знаков, поскольку нет больше формы выражения, отличной от формы содержания. На диаграмме есть только крайние точки, представляющие собой содержания в той мере, в какой они материальны, и выражения в той мере, в какой они функциональны [5, с.279]. Например, работы Клее, Миро, Кандинского, Малевича. Живописный язык, замыкаясь в себе, не просто начинает жить самостоятельной жизнью, он начинает отрицать окружающую природу, на котором он базируется и выражением которого является. В данном случае базовое значение (природа) теряет основу и становится одним из возможных в ряду других. Ж. Делез отмечает, что «Художник – мир субъективации в движении, манекен собственной субъективности».

Восприятие любого визуального объекта предполагает дискурсивное (рассудочное, понятийное) чтение, обусловленное определенным выразительным планом: ребенок, первобытный человек, наивный дилетант или компетентный специалист пользуются различными моделями дискурсивного чтения. Все эти особенности Гваттари фиксирует в понятие «перцептивная ритурнель».

По мысли Гваттари, существуют различные типы темпорализации и различные способы ритурализации в прочтении иконических сообщений, и нет никакой всеобщей схемы оппозиции между изображением и смыслом, т.е. универсальной дискурсивной системы. Например, время художественного произведения удваивается и утраивается гармонией, цветом, колоритом и ритмом. Оно может быть структурировано различными темпами и ритмами и при просмотре картины высвобождаются «потенциальные ритурализации». Таким образом, сосюрровская оппозиция «означающее/означаемое» здесь не работает. Существует, говорит Гваттари, план содержания и выразительный план, и совпадения между ними носят случайный характер [5, с.283].

Определенную значимость при изучении темы имеет опыт художников-педагогов, философов, работающих в системе художественного образования и воспитания. Их деятельность требует обобщения и анализа с целью заимствования наиболее перспективных методов в обучении современной живописной композиции студентов художественных вузов. Необходимо подчеркнуть, что для разработки темы особую важность имеют исследования Гваттари. Он утверждал, что любая выразительность носит не структурный, системный или математический характер, но имеет изначально в своем основании микро-политическую оппозицию, связанную с создающими логические связи планами и осуществляющую диаграмматическую функцию [5, с.284]. Таким образом, на месте оппозиции «означающее/означаемое» оказывается некий план, в который входит некоторое количество «n» выразительных элементов и «n» элементов содержания. Все смыслы возникают как эффекты территориализации элементов избыточной «машинности». При этом не существует никакого прогнозируемого или скрытого равновесия между элементами выражения и содержания. В сосюрровских терминах можно сказать, что есть серия означаемых и серия означающих, между которыми возникают связи, что и создает план. При этом связь не является линией структурного корреспондирования, само корреспондирование (осведомление) конституируется тем или иным планом, который может возникнуть, а может и не возникнуть. Делез пишет о «темном предшественнике», который «ставит разные потенциалы в некоторое отношение, так что потенциалы вступают в реакцию, порождающую наблюдаемый случай». Понимать это надо в том смысле, что означаемые могут создавать свой собственный план. Например, создание современной формальной композиции. Так, в практике художников тональные и цветовые планы вначале кладутся на удачу, а затем к ним с осторожностью и внимательностью подбираются другие планы, часто по законам различия и с яростью утверждаются, подгоняются друг к другу.

Обучение современной живописной композиции должно учитывать, что «абстрактные машины» содержат в себе все возможности. Поток выразительности есть то пространство, произведение в котором конституируются все возможные территории, а связь между этими парами и

в то же время их конституирование, возможны только в каком-либо конкретном плане, произведении [5, с.285]. Таким образом, выразительность не сводится к бинарной оппозиции означающее/означаемое, но представляют собой более сложную связь машинного типа. Кроме того, никакой план не является универсальным, поэтому вернее было бы говорить о серии планов. Каждое художественное произведение должно иметь методику разового использования, для конкретного случая, для конкретной композиции.

Результаты проведенных экспериментальных исследований дают основание утверждать, что серию означающих составляют абстрактные машины с порождаемыми ими возможностями, серию означаемых – вещественный поток и становящиеся в нем «территории». На месте структуры оказываются выразительные планы, обеспечивающие бесконечную гибкость всей системы, произведения. Кандинский утверждал, что не все можно увидеть или потрогать, или, лучше сказать, под видимым и материальным находится невидимое и нематериальное [10, с.238].

План характеризуется парой «предмет/сущность», отношения между которыми и составляют выражение. Эти отношения или логические связи – не жесткая форма или структура, которую постулируют структуралисты, но стихийно сформировавшийся план. Все территории имеют собственные системы координат и потому отделены одна от другой, а отношения между ними есть отношение сегментации. Все «вещественные потоки» смешиваются, поэтому на деле ситуация всегда оказывается сложнее. Вместо означаемых, говорит Гваттари, мы находим машинные типы, составляющие содержательные планы как субъективные невещественные «миры» [5, с.287]. В свое время Кандинский заявлял, что «можно весь «мир» рассматривать как одну замкнутую в себе космическую композицию, которая, в свою очередь, состоит из бесконечных, самостоятельных. Также замкнутых в себе и все уменьшающихся композиций. В большей или меньшей степени состоящих из тех же точек, и при этом точка, в свою очередь, возвращается к своей первоначальной геометрической сущности» [10, с.138].

Обосновывая актуальность темы, необходимо обратить внимание также на то, что, отказываясь от сосюровской бинарной оппозиции, Гваттари постулирует более сложную и динамичную схему. Но самым важным в его семиотической концепции является утверждение о том, что все эти смыслопорождающие конструкции не нуждаются в суверенном индивиде как своем носителе и центре. Всякое высказывание производится машинным планом, за которым не стоит никакого картезианского или феноменологического субъекта как автора или хозяина высказывания. Данную мысль высказывал в своей «археологии знания» М.Фуко: всякое высказывание обусловлено в своей возможности тем или иным исторически сложившимся дискурсом [6, с.349]. Гваттари идет еще дальше: в любую эпоху, считает он, может возникнуть не единый и единственный, обусловленный диспозицией эпистемы (знания) и «архивом» дискурс (рассуждение), но бесконечное множество дискурсивных машин. Более того, эти машины лишь случайным образом могут соотноситься с индивидом или

человечеством в целом. И действуют они не в рамках линейного течения истории, а «поперечно» ей [5, с.290]. Например, Малевич в свое время сделал вывод, что «чем дальше живописное искусство отстает от изобразительности, чем дальше оно отстает от иллюзорности, тем ближе оно становится к выражению новой реальности или новой действительности как единственной своей самоцели, а это означает. 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» [11, с.73].

Вместе с тем следует отметить, что не-тетическое сознание обнаруживается как «абсолютно бессознательное». Парадокс состоит в том, что сознание «по эту сторону предмета» всегда есть сознание предмета, данного самого-по-себе, но как таковое оно есть абсолютное бессознательное, которое Гваттари отличает от субъективности. Абсолютное бессознательное представляет собой семиотику «потока». Сознание не может обрести на этом уровне самотождественности. «Потоки» сами в себе не несут синтагматической операции. Данная операция может быть проделана над ними лишь в том случае, если они попадают в операционное поле некоторого плана. Но оказывается здесь они вовсе не благодаря категории означающего, которая вдохнула бы в них жизнь и стала их душой. Напротив, они оказываются здесь, когда «поток» избавляется от своей инертности и разбивается на сингулярности (точка на диаграмме состояния, отвечающая образованию в системе постоянного состава), т.е. начинает функционировать в качестве машинной системы [5, с.295]. Например, картина «Крик» Мунка.

Необходимо подчеркнуть, что «бестелесные формы», несмотря на свою нематериальность, существуют и обладают определенной синтагматической организацией. Их семантическое содержание порождает референты (сообщения), которые представляют собой детерриторизованные «миры», обладающие чувственными качествами. Например, музыка, живопись при всей своей нематериальности может породить математически выверенные «миры» и вызывать чувственные эффекты. Это уже не сегментированные территории, но конкретные машинные типы, порождающие некоторые «миры» [15, с.296]. Бодрийяр по этому поводу писал, что «симулякры производят симулякры». Таким образом, ризома, есть ризома машинная. Машинные типы не занимаются изобретательством по собственному почину, они всего лишь реагируют на некоторую экономию и отвечают некоторому детерриторизованному референту [5, с.297]. В машинном плане, который включает четыре перечисленных аспекта, происходят процессы смыслообразования [5, с.298].

Делез и Гваттари считали, что машинные типы и вещественные потоки функционируют по энергетическому принципу, а территории и возможные миры организованы по принципу семиотическому. Возможные миры есть область, в которой существуют философские концепты, а эти последние а-энергичны в том смысле, что в них нет энергии, а есть только интенсивности. Энергия – не интенсивность, а способ ее развертывания и уничтожения в

экстенсивном состоянии вещей [2, с.33]. «Эти вселенные ни актуальны – они возможны, понимая возможное в эстетическом смысле... как существование возможного» [2, с.227]. Необходимо отметить, что переживаемая событийность носит всецело машинный характер, независимо от индивида. Таким образом, для субъектно-объектной оппозиции просто не остается места. В духе Витгенштейна можно сказать: машина – это и есть то, что происходит. Таким образом, язык есть система «чистых отношений», и только полное абстрагирование от «субстанции» может сделать языкознание точной наукой. Значение языковых единиц игнорируется, а признается лишь дифференциальная «значимость». С этой позиции Х. Ульдалль утверждал, что «научная концепция мира представляет собой скорее диаграмму, чем картину. И даже человек должен рассматриваться не как «вещь», а как точка пересечения абстрактных функций [5, с.303]. Данную точку зрения утверждал и художник Пауль Клее. Примером могут быть его дневники и творческие работы [8, с.53].

Таким образом, вместо единого плана референции (сообщение) существуют множественные референтные отношения между суждениями. Отношение между элементами образуют ризоматическую сеть, а не единую референтность. Если же говорить о планах выражения и содержания, то здесь обнаруживаются «прерывания», поскольку бестелесные выражения абсолютно внереферентны. Отказываясь от оппозиций «означающее/означаемое» и «символическое/воображаемое», Гваттари предлагает объединить эти четыре категории [5, с.305].

В настоящее время в публикациях по вопросам теории и методики создания произведения активно подчеркивается, что машинные типы производят машинные пропозиции, экзистенциальные (существование) территории – «бестелесные субстанции». В тоже время «миры» – содержательные формы, к которым относятся нозматические структуры и парадигматические аффекты, а «потoki» – семиотические элементы. Все эти единицы взаимодействуют в едином плане и не имеют всеобщего внешнего референта [5, с.306]. В этом плане можно рассматривать и современные картины, музыку, литературу.

Ельмслева утверждает, что логические связи территорий высказывания имеют частный характер, ускользя в коллективные, до-личностные, этические и эстетические системы выражения. Гваттари пишет: «Вместо того чтобы принимать раздутую лаконовскую оппозицию между реальностью и реальным, я предпочитаю заимствовать терминологию у Ельмслева и полагаю, что существует альтернатива между господствующей реальностью, стратифицированной различными семеологическими проявлениями содержания и формы, и «несемиотическими сформированными» интенсивными сущностями...». Фуко считает, что «всякая форма есть композиция отношений сил» [6, с.18]. Таким образом, можно подчеркнуть, что роль художника при создании интенсивных сущностей, произведений огромна, субъективна. В живописи не существует ни желтого, ни белого, ни синего, – все цвета рассматриваются или воспринимаются художниками как

контрасты. Цвет и форма для художника есть разные элементы. Так что в этом случае цвет и то, что мы называем формой, не являются обязательными при создании произведения, утверждал Малевич. Выражение динамики, статики и т.д., может быть действительным выражением сущности явлений беспредметных функций мира (например, движения воды, движения ветра, туч). Эта сущность явления ощущается нами. Но никогда не будет понята сознанием художника [11, с.75-77].

Делез и Гваттари предлагают различать два плана деятельности – целенаправленный и машинный. Целенаправленная деятельность всегда предполагает некоторый недостаток и направлена на его устранение. Существует множество систем описания такой деятельности – от павловской до структуралистской. Однако всегда остается нечто, не объяснимое подобными схемами. Машинный план не зависит ни от какой перспективной точки зрения, пребывая вне пространственно-временных или энергетических координат. Этот план ускользает от определений в любых координатах и является диаграмматическим. Здесь действуют «абстрактные машины», которые несут в себе своего рода действующие кристаллы. «Абстрактные машины» - не универсальные топологические структуры, они содержат в себе хронологические привязки, определяющие план и направление деятельности. Нет индивидуального высказываемого, есть только машинные сборки, производящие высказанное. Сборка фундаментальным образом бессознательна [1, с.62]. Так, например, когда возникла современная нотная система записи музыки, выяснилось, что европейская музыка могла возникнуть в любое время и в любом месте. Однако выяснилось это только после ее возникновения. Таким образом, произошло открытие поля возможностей, которое, по выражению Гваттари, заражает все стратификации кодов и семиозиса. «Цвет и форма не оформляют ничего, а только стремятся выразить тайную силу ощущений. Постигание мира недоступно художнику, - доступно только ощущение его» [11, с.77].

Определенную значимость при изучении темы имеет опыт художников, педагогов, философов, ученых. Деятельность, создание произведений живописи, музыки, литературы зависит от «машинной диаграмматической логики», под которой они понимают интеракцию физико-химических полей, взятую в трансцендентальной репрезентации, которой по необходимости присущи отношения подчинения, разделения инфраструктуры и надстройки. Машинность ускользает от любых дуализма и каузальности, причинности, она может быть описана только не-энергетической и не-информационной физикой. Если для традиционной физики всякое превращение предполагает энергетическое превращение, то в данном случае речь идет о превращениях, которым не сопутствуют ни энергетические, ни информационные процессы. Информация не переносится, она всегда уже присутствует здесь. Например, расположение красок и линий на холсте в данный момент. Нет необходимости вспоминать художнику при написании картины как должны располагаться краски по отношению друг к другу (колорит). Он должен утвердить их исходя из настоящего положения



их друг к другу, а не копировать натуру и не интерпретировать или представлять что-либо.

Если сингулярности «заякорены» бытием-в-мире и таким образом ограничены, то машинные сингулярности не зависят ни от какой территории и ни от каких обстоятельств и являются трансверсальными, т.е. метафизически «поперечными» по отношению к стратификациям экзистенции. Эти последние производят события, создают произведение. Например, композиция Клее строится из плотно прилегающих живописных планов.

Опыт художников-теоретиков, философов показывает, что бессознательное имеет отношение не к конкретному индивиду и его мифическим и семейным координатам, но ко всему общественному, экономическому и политическому пространству. Человеческие страсти зависят от общественных процессов. Главная задача сейчас – восстановление субъективности во всей ее сложности. Художники увидели, что не в цвете и форме дело и не в их зависимости, а, скорее всего сущность живописного искусства есть связь художника с миром через его ощущения. Мы видим, утверждал Малевич, что во всех предметных выражениях живописи живопись формы не имеет, ибо воспроизведенная форма – не форма, а выражение живописного ощущения [11, с.78].

Мирло-Понти писал: «Как прожилки поддерживают жизнь листка изнутри и в глубине ее плоти, так и идеи образуют текстуру опыта; они образуют его стиль – сначала немой, а затем высказанный. И как всякий стиль, идеи разрабатываются в толще бытия и не могут быть – не только *de facto*, но и *de jure* – отделены от него так, чтобы обнажиться под нашим взглядом» [7, с.174].

Педагогу, разрабатывающему оптимальные варианты обучения современной композиции, важно учитывать, что для понимания бессознательного необходимо обращать самое пристальное внимание на общество, в рамках которого происходит его формирование [5, с.365]. Гваттари настаивает на необходимости выработки новой картографии и новых моделей производства субъективности. Очень важно работать и думать внутри общественной группы или учреждения, утверждает он. Карты совпадают с территориями. Таким образом, деятельность по картографированию субъективности есть не что иное, как создание этой субъективности. «Шизоанализ» выступает не только и не столько как анализ, но как практика конституирования субъективностей. Он ни в коем случае не должен превращаться в общую теорию; карта или модель, подчеркивает Гваттари, могут быть использованы лишь один раз. В каком-то частном случае может быть использована старая картография, но всегда предпочтительнее создание новой [5, с.366]. Это можно отнести и при создании современного художественного произведения, картины. Каждая картина, каждое произведение должны строиться исходя от конкретного случая, без общего плана. Например, художники футуристы: Михаил Матюшков, Казимир Малевич, Алексей Крученых, Владимир Татлин

провели полную перестройку визуальных отношений, ввели новые понятия легкости и тяжести, некоторые новые идеи, касающиеся формы и цвета, гармонии и мелодии.

С точки зрения современных художников, бессознательное никогда не бывает сугубо индивидуальным. Оно всегда в той или иной мере носит коллективный характер. Изучение сингуляризации следует производить средствами искусства, а не науки, ведь наука заботится об общих закономерностях, а в отношении субъективности заботиться нужно не об унификации, но о многообразии.

Для поэтапного процесса освоения методики обучения различным задачам при создании современного художественного произведения важно помнить, что мета-моделирование занимается картографированием бессознательного, изменяющегося в связи с преобразованием в общественной жизни, технологии, искусстве, науке и т.д. При этом создание произведения представляет собой коллективную деятельность.

При создании произведения, современной композиции следует различать «абсолютное» или «молекулярное» бессознательное, которое ускользает от исследования и лишь насильственно может быть сведено к фигурам описания. А бессознательное «относительное», которому можно приписать некоторую организацию и о котором можно составить более или менее устойчивое представление. Фрейд резко противопоставил сознание и бессознательное. Лакан сохранил это противопоставление. Гваттари утверждает, что все инстанции должны иметь отношение одновременно и к сознательному, и к бессознательному.

Стоит подчеркнуть, что сознание и бессознательное порождает «машинерию» человеческой психики. В точке их пересечения должна существовать некое абсолютное сознание, совпадающее с абсолютным бессознательным, как учреждающий модус (свойство предмета, присущее ему лишь в некоторых состояниях) не-соприсутствия, не нуждающийся ни в какой инаковости или социальности. Именно эту точку исследует психоанализ. Так, например, Гваттари иллюстрирует свои идеи следующей схемой. Четыре фактора, вступая во взаимоотношения, развертывают четыре области: 1) материальное и символическое производство; 2) экзистенциальные территории; 3) абстрактные машинные типы; 4) нематериальные миры (в данном конкретном случае рассматриваемые как сознание) [5, с.387]. Изучение этих факторов и их взаимодействий, утверждает Гваттари, позволяет картографировать конфигурации субъективности, не прибегая к традиционным понятиям телесности, инстинктов, поведенческих установок и т.п. Вместе с тем эта схема не предполагает постоянной самотождественности личности. Описанная конфигурация динамична и способна поддерживать отношения между функторами при и самых разных изменениях их статуса и состояния. Еще один важный момент: для того чтобы поддерживать взаимные отношения, должны составляться пары возможного и реального, т.е. настоящего и виртуального [15, с.388]. Примером могут служить работы Российских

художников 20 годов 20 века. Так, при изображении объектов, людей используется проволочная строгая графическая линия. А плоть, материальность исчезают в работах.

Многие современные философы, художники отказываются от построения единой универсальной системы. Они отвергает идеи структуры, субстанции, энергии и т.п. как единого основания исследуемой реальности. Мышление современных художников всегда ситуативно. И в этом отношении они солидаризируется с такими своими современниками, как М. Фуко. «...Работать – это значит решиться думать иначе, чем думал прежде», - сказал как-то Фуко. И добавил: «Написать книгу – это всегда в некотором смысле уничтожить предыдущую».

Говоря об исследованиях производства субъективности, создания конкретного произведения есть необходимость выработки и обоснования исследовательской модели для каждого конкретного случая. Модель, картина, должны быть не заданы заранее. Художник не должен делать эскизов, планировать. Все создается сразу, исходя из конкретной задачи. Любая композиция представляет собой целое созвездие отличных один от другого миров, свой особый театр, и мета-моделирование состоит в том, чтобы создать инструментарий, позволяющий охватить эти разнообразие, особенность и разнородность.

В процессе обучения современной композиции, т.е. производстве, «сборки» индивидуальной субъективности необходимо обратить внимание студентов, что у концепта есть следующие характеристики: 1) каждый концепт отсылает к другим концептам в своих истории, становлении и сочленениях; 2) составляющие концепта делаются в нем неразделимыми, определяя е консистенцию; 3) концепт есть точка «сгущения» своих составляющих. Но самое важное, концепт – это чистая плоскость, не имеющая глубины, поэтому вопрос о том, является ли концепт выражением той или иной реальности, теряет смысл.

«Концепт нетелесен, хотя он воплощается или осуществляется в телах. Но он принципиально не совпадает с тем состоянием вещей, в котором осуществляется... Концепт определяется как неразделимость конечного числа разнородных составляющих, пробегаемых некоторой точкой в состоянии абсолютного парения с бесконечной скоростью» [2, с.32].

Например, многие современные авторы создают достаточно убедительные произведения в основу которых положен определенный концепт. К ним можно отнести таких выдающихся художников современности, как Маурицио Каттелан, Пол Маккарти, Таня Бругера, Мэттью Барни, Патти Чанг, а также Ива Кляина и Лори Андерсена. Необходимо подчеркнуть, что концептуализм делает упор на производство идей, а не художественных работ.

В свою очередь следует обратить внимание на то, что «мета-моделирование» это понятие которое имеет отношение прежде всего к «сингулярным картографиям». Например, картина строится без заранее

созданного плана. Город становится с постройкой каждого дома. План города не задан заранее, он строится постепенно со временем.

При обучении различным видам современной композиции, произведения следует помнить, что «картографии» не имеют ничего общего со структуралистской сеткой, накладываемой на реальность. Экзистенциальная сингуляризация происходит на уровнях тела, индивида, городской архитектуры и т.п. Например, при выполнении творческой работы не следует повторять контуры реального натюрморта, пейзажа, а следует его моделировать, создавать, собирать.

Через концепт трансервальности художники, философы приходят к понятию экзистенциальной территории, а затем предпринимают анализ свойственный этой территории функции разрушение дискурсов (рассуждение), которую он квалифицирует как «автопойезис». Гваттари конструирует «концептуальную машину» мета-моделирования, которая позволяет ему произвести концептуальное «сшивание» всеобщего распада дискурсивности, рассуждений и разрыва [5, с.406]. Шизоанализ представляет собой «работу с хаосом». Тем же самым, по мысли Гваттари, занимается и искусство: «Искусство – это не хаос, а композиция из хаоса... Искусство преобразует хаотическую переменность в хаотидные разновидности...» [3, с.261]. «Соединяйте то, что является полным и что еще не полно, что согласуется друг с другом и что рассогласовано, что находится в гармонии и что дисгармонично» утверждал Гераклит [4, с.32]. «И в том мое творчество и стремление, чтобы собрать воедино все, что является обломком, загадкой и ужасной случайностью» заявлял Ницше.

В настоящее время философы, художники отказываются от романтического представления о художнике-творце, так и от структуралистического представления о «смерти автора». Никакой индивид, считает они, не обладает монополией ни на какую из моделей субъективности: «производственные схемы субъективности могут существовать как в масштабах мегаполиса, так и на уровне языка конкретного индивида». Романтическая оппозиция между художником и обществом, говорит Гваттари, на сегодняшний день ничего не объясняет. Наступила эпоха «художника-оператора», творчество которого трансверсально (перпендикулярно) по отношению к мега-машинам. М.Дюшан, Р.Раушенберг, Э.Уорхол основывали свои произведения на системе обменов с социальными потоками, размывающими миф о башне из слоновой кости [5, с.443]. Многие современные художники, философы считают, что авторская подпись, запечатлевающая определенную экономику субъективности, превращает произведение искусства в товар и лишает его «полифонии» (вид многоголосия в музыке) – своего рода «сырой» формы субъективности. Они солидаризуются с дадаистами и сюрреалистами начала XX века, призывающими к коллективному мышлению и коммунальному общежитию. Искусство, по их мысли, - это то, вокруг чего происходит «сборка» субъективности. Он поддерживает сложившуюся в конце XIX века и блестяще выраженную О. Уайльдом идею «жизни как произведения

искусства». И в современном обществе, утверждает Гваттари, мы можем наблюдать, что «жизнь подражает искусству». Художник – мир субъективации в движении, манекен собственной субъективности [5, с.446]. Например, Крэг призывал упразднить исполнителя. Он предлагал заменить исполнителя супер-марионеткой [9, с.28].

Сегодня художники производят реальные машины, которые подобны желающим, но, будучи коллективными, выходят за пределы субъективности индивида. Философы, художники считают, что задача здесь не в том, чтобы производить общедоступные эстетические объекты, но в том, создать концептуальные, эстетические, социальные инструменты, которые позволят создать новую логику повествования, изображения или выражения, как это имело место, например, в информатике, телекоммуникациях или видеографике. В конечном счете, средства коммуникации изменяют общество [5, с.446].

Поводя итоги, можно отметить, что самым значимым, с точки зрения звуковой и живописной, цветовой поэзии и поэзии перформанса, художественного перформанса, современной живописной композиции является попытка современных художников заново индивидуализировать субъективность и креативность. «Благодаря нам, писал Маринетти, - придет время, когда жизнь не будет больше просто жизнью хлеба и тяжелого труда, но и не праздной жизнью – жизнь станет жизнью-произведением искусства» [9, с.37]. Этому замыслу предстояло лечь в основу многих последующих видов перформанса, современного искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Делез, Ж., Гваттари, Ф. / Ж. Делез. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. – М.: Астрель, 2010. – 895.
2. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? / Ж. Делез. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
3. Делез Жиль / Гваттари Феликс. Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
4. Морен Эдгард. Метод. Природа природы / Эдгард Морен. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 488 с.
5. Дьяков А.В. Феликс Гваттари, философ трансверсальности / А.В. Дьяков. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2012. – 592 с.
6. Фуко Мишель. Археология знания / Мишель Фуко. – СПб.: ИЦ «гуманитарная Академия», 2012. – 416 с.
7. Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое. / Мерло-Понти. – Мн.: Логвинов, 2006. – 400 с.

8. Парч С. Пауль Клее. М., «Арт-родник», 2004. – 96 с.
9. Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 320 с.
10. Кандинский, В.В. Избранные труды по теории искусства. Т.2. / В.В. Кандинский. – М. : Гилея. 2008. – 446 с.
11. Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич. – СПб.: Лениздат, 2013. – 287 с.