

УДК 75.01:378  
ББК 85.15р30

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

### ***Формирование индивидуальной субъективности у студентов художественных вузов в процессе обучения современной композиции***

В статье рассматривается роль формирования индивидуальной субъективности у студентов художественных вузов в процессе обучения современной композиции. По мнению автора, материя представляет не однородную субстанцию, имеющую форму, а поток интенсивностей, обеспечивающих саму возможность формы. Современное искусство избавляет изображенные объекты от инертности, от материальности их присутствия. В статье подчеркивается, что художники переструктурируют окружающий их мир, создают новые реалии. Художники переживают каждую интенсивность, они доходят до почти невыносимой точки, в которой «дух касается материи».

Ключевые слова: обучение, диаграмма, картография, интенсивная сборка, субъективность, язык, трансверсальность.

Ikonnikov A.I.  
PhD, Professor

Far-Eastern State Humanities University (Khabarovsk)

### ***Forming Individual Subjectivity of Students of Fine Arts Higher Educational Establishments in Teaching them Modern Composition***

The article reports a study of forming individual subjectivity of students of fine arts higher educational establishments in teaching them modern composition. The author claims that material is not homogeneous substance which has a form but a flow of intensivities that provide for the possibility of having a form. Modern art releases the painted objects from stagnancy, from the materiality of their presence. The article underlines the idea that artists constantly restructure the world and create new realia. Artists live through every intensivity and reach an almost unbearable point at which "spirit contacts materia".

Key words: teaching, diagram, cartography, intensive installation, subjectivity, language, transversality.

В области постижения искусства с развитием восприятия развивается и знание студентов об окружающем мире. Границы восприятия их постепенно расширяются, чему способствует изучение художественного наследия, художественная практика, пленэры, рост научно-теоретических знаний и в том числе, и в области философии.

Известно, что научный и художественный мир есть перевод всех потоков, частиц, кодов и территориальностей других страт в достаточно детерриторизованную систему знаков – другими словами, в свойственное языку сверхкодирование (перевод). Именно свойство сверхкодирования, или сверхлинейности, объясняет, почему в языке, в том числе и в живописном языке не только выражение может быть независимо от содержания, но и форма выражения может быть 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» [2, с.105]. Например, и в том числе и живописный язык современной композиции.

Целенаправленная педагогическая практика по обучению студентов современной живописной композиции должна способствовать тому, чтобы извлекаемая информация извлекаемая из окружающего мира становилась все более и более тонкой, совершенной и точной. Индивидуальное восприятие становится все более тонким и продолжительным по мере того как студент совершенствует умение наблюдать натуру.

В свое время Феликс Гваттари обратил внимание на следующее явление – метамоделирование. Речь здесь шла о чем-то, что само по себе не является сверхкодированием существующих моделирований. Однако оно скорее выступает как процедура «автомоделирования», задействующая все или часть существующих моделей, чтобы создать свои собственные картографии, свои собственные точки референции (сообщения), а значит, свой собственный аналитический подход, свою аналитическую методологию [3, с.67].

Известно, что аналитическая геометрия является разделом геометрии, в котором свойства геометрических образов (точек, линий, поверхностей) устанавливаются средствами алгебры при помощи метода координат, т.е. путем изучения свойств уравнений, графиками которых эти образы являются. Гваттари предложил возможность иного аналитического пути – «трансверсальности» (поперечного), способного пронизывать не только то, что окружало его, но и то, что просачивалось извне. Оно должно было указывать на область, которая не принадлежала отдельным формам, ни педагогике, не социальной области, но предполагала аналитический метод, способный пронизывать все пространства, связывать их. Это было началом такой децентрации и переход к «сборкам». Примером могут быть произведения Раушэнберга. Художник соединял в своих творческих композициях можно сказать «несоединимое». Это были отдельные плакаты, тексты, обрывки газет, фотографии, графики, карты, формы, объекты,

предметы и т.д. В данных композициях не было центра. Цент был мобильным. Он был там, где был в настоящее время взгляд зрителя. В произведениях мы видим интенсивное поле, цветовые, текстурные и фактурные среды, силовые поля, карту, «диаграмму».

В процессе обучения современной живописной композиции педагог в своем исследовании должен, по нашему мнению, опираться на «философию события» Делеза, Гваттари. Философы предложили понятие «машины», концепт машины. Сущность машины, пишут они, заключается в операции отрыва означающего как репрезентанта, как «различителя», как причинного разрыва, противоположного структурно обустроенному порядку вещей. Например, они предложили реабилитировать речевой акт в качестве означающего: голос как говорящая машина, заявляют они, разрывает и сминает структурный порядок языка. Тем самым они отвергают структуралистскую перспективу, делающую язык единственным регистратором, в котором возможно научное суждение [3, с.79]. Известно, что в области живописной композиции многие художники уделяли этому огромное внимание. Так, в частности, их интересовали фактурные, текстурные проблемы, жест художника, индивидуальный почерк автора в создании творческой композиции.

Представляет интерес точка зрения на данный вопрос – Гваттари. Он рассматривает лаконовский «объект а» как боевую машину, способную взорвать структурное равновесие. «Объект-машина «а»» децентрирует индивида, деконструируя его саморепрезентацию. У Лакана «объект а» представлял собой причину желания, «выпадающую» из субъекта. Он связан не с живым организмом и не с тем телом, о котором говорит Мерло-Понти, а с фантазмом тела. Это то, первичное пространство, в котором функционирует логическая артикуляция, жест нас самих, имеющая два имени – желание и реальность. В этой связи можно обратиться к опыту живописцев и к роли субъективного жеста в решении творческой композиции. Например, роль живописного моделирования кистью, мастихином при создании произведения у Ван-Гога, Сурикова, Коровина, Лентулова и др. Особую роль здесь играет живая линия, ее энергия, интенсивность, пластичность и плавность, а так же ее разорванность и непрерывность, экспрессия. Все это обогащает художественное произведение, делает его более сложным, насыщенным, многомерным, живой материей.

В своей топологической функции «объект а» соотносится с тем, что Маркс называл прибавочной стоимостью: прибыль образуется благодаря отказу от пользования, каковой проявляется в речи. Поле «другого» оказывается аналогом экономического рынка, и предлагается на нем «объект а» как продукт речи. Лакан утверждал, что место прибавочной стоимости – это место избыточного, прибавочного труда, дающего прибавочное наслаждение. Речь, живопись, живописная фактура соединяет желание с символическим через «объект а». Лакан пишет, что язык, живопись не исчерпываются информационной и коммуникативной функциями и не сводятся к грамматике, академическим правилам. Живопись становится как

«боевая машина». В данном случае возможны различные фактурные решения при создании художественного произведения: вибрации, уплотнения краски, шероховатости, наслоения красочного слоя и т.д.

Особенно следует выделить книгу Жюль Делеза «Логика смысла». В ней он утверждает три необходимых минимальных условия структуры: 1.) существование по меньшей мере двух разнородных рядов, один из которых определяется как означающее, а другой – как означаемое; 2.) составленность этих рядов из терминов, существующих благодаря отношениям друг с другом; 3.) наличие парадоксального элемента, выступающего как недостаток и циркулирующего между двумя сериями [4, с.98]. Гваттари принимает первые два условия, опуская третье. Он считает, что этот парадоксальный «агент действия» не выходит за пределы принципа взаимной определенности, а значит, включен в структуру. Это некий субъект, постулируемый самой структурой. Машина же, в отличие от структуры, не зависит от «агента действия», так что субъект всегда находится где-то в стороне от нее. Именно это отличает машину от структуры [3, с.80].

По мнению Гваттари гегелевская диалектика Господина и Раба в современном механизированном мире лишилась смысла: самосознание больше не предшествует машине. Машина тяготеет к тому, чтобы включить в себя рабочего целиком, без остатка. «Машина сегодня проникла в сердце желания, и эта остаточная человеческая работа представляет собой не более чем отпечаток машины на воображаемом мире индивида» [3, с.81]. Всякое новое творческое открытие вторгается в структурную область теории как боевая машина, опрокидывая и радикально перестраивая ее. Даже сам художник оказывается во власти этой машины.

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.

Таким образом, разрабатывая систему заданий при обучении современной композиции, следует учитывать, что субъективность переходит из человеческого мира в мир машин, хотя на машинном уровне она еще не обрела репрезентации. Она становится означающим, оторванным от структурной цепочки бессознательного и представляющим машину. Машина как раз и представляет функцию отрыва означающего как репрезентатива, «различителя», каузального разрыва со структурным порядком вещей. Эта операция связывает машину с желающим субъектом и его статусом основания различных структурных порядков. Выступая как повторение частного, машина оказывается, быть может, единственно возможным способом репрезентации различных форм субъективности в порядке общего, коллективного плана. С точки зрения методики обучения

необходимо иметь в виду, что не существует общего до частного, поскольку структурное пространство создается машинными разрывами. Человек оказывается в ловушке, создаваемой встречей машины и структуры. Именно краска, цвет и тон как речевая машина, живописная машина, служит основанием и детерминантом структурного языка, а не наоборот [3, с.82].

Для поэтапного процесса освоения методики работы над различными задачами по обучению современной композиции важно «отказаться от деспотического навязывания полного символического объекта. Соскользнуть к реальным множественностям. Не противопоставлять больше человека и машину, признав последнюю конститутивной для желания. Развивать другую логику, логику реального желания, установив примат истории над структурой: иной анализ, свободный от символизма и интерпретации; иная активность, обладающая способностью освободиться от фантазмов господствующего порядка» [3, с.90]. Художник переживает каждую интенсивность, он доходит до почти невыносимой точки, в которой «дух касается материи».

Опыт обучения современной композиции показал, что «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 [2, с.874]. Благодаря «сборкам» учащийся 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. Например, в процессе создания, производства композиции студент должен с любовью подобрать цвета и с «яростью» их подогнать, «утвердить». В свое время футурист Боччони, например, писал, что «живопись перестала быть декорацией, изображающей пейзаж, художественным оформлением театрального спектакля». Похожие мысли выражал, Арденго Соффичи, писавший, что «зритель должен жить в центре изображенного действия». Именно данный рецепт футуристической живописи и стал обоснованием нового вида деятельности художников – перформанса [9, с.18].

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. 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). В этом и состоит 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» [2, с.883].

Вместе с тем следует отметить, что «объективное бытие желания – это само Реальное» [5, с.50]. Желаящие машины основываются на «бинарном (двойном) правиле»: одна машина состыкована с другой, а продуктивный синтез имеет коннективную форму. Часть производства всегда прививается к произведенному, так что желающее производство – это производство производства, а всякая машина есть машина машины. При этом машины определяются трансверсально, перпендикулярно, т.е. как системы срезов материальных потоков. Машина производит срез потока, поскольку является машиной машины, которая также производит поток, будучи при этом срезом в отношении некой третьей машины и т.д. По мнению Делеза и Гваттари, социальное и политическое неотделимы от чувственности и творчества, будь то в искусстве, в науке, в политике или в любой другой сфере человеческой деятельности.

Однако, при обучении современной композиции, несомненно заслуживает внимания заключение философов о том, что производство чистых интенсивностей «безбрачной машиной» выявляет характер субъекта. Субъект производится как придаток машины или ее остаток, оставаясь на периферии машинного производства в качестве дополнительной детали. «...Он на краю, у него нет постоянной идентичности, он всегда децентрирован, будучи выведенным из состояний, через которые он проходит» [5, с.40]. Субъект обращается по периметру круга, в центре которого нет никакого Эго. Вместо этого центр занимает безбрачная машина вечного возвращения. При этом субъект не является каким-то суверенным началом вроде души или духа, но оказывается элементом и эффектом машинного производства: «Единственный субъект – это само желание на теле без органов» [5, с.117].

Таким образом, «шизоанализ ставит себе задачу исследовать трансцендентальное бессознательное, а не метафизику; материальное – а не идеологическое; шизофреническое – а не эдипово; нефигуративное – а не воображаемое; реальное – а не символическое; машинное – а не структурное; молекулярное, микрофизическое и микрологическое – а не молярное или стадное; производящее – а не выразительное» [5, с.176]. Шизоанализ призван «опрокинуть театр представления в порядок желающего производства» [5, с.427].

Педагогу, занимающемуся разработкой оптимальной системы упражнений по обучению современной композиции, необходимо учитывать, что художественный план композиции и философский план имманентности могут проскальзывать один в другой. Поэтому мыслитель, художник может

решительно видоизменить смысл понимания «мыслить», создать новый образ мысли, учредить новый план имманентности, но, вместо того чтобы творить для его заселения новые концепты, он заполняет его другими инстанциями, другими единицами – поэтическими, романическими, порой даже живописными или музыкальными. Возможно и обратное. «Конечно, они не осуществляют какого-либо синтеза искусства и философии. Они идут путем бифуркаций, постоянно разветвляющихся дорог. Это гибридные таланты, которые не устраняют и не восполняют различия в природе, разделяющего искусство и философию, а, напротив, все свои «атлетические» способности, чтобы разместиться внутри самого этого различия, – это акробаты, постоянно совершающие растяжку» [6, с.88]. Примером может быть живописные работы и письменные свидетельства (дневники и философские труды) таких художников как Делакруа и Ван-Гога, Клее, Кандинского и Малевича и т.д.

Делез и Гваттари утверждают, что: «Концептуальные персонажи – это мыслители, только мыслители, и их личностные черты тесно смыкаются с диаграмматическими чертами мысли и интенсивными чертами концептов. В нас мыслит тот или иной концептуальный персонаж, который быть может, до нас и не существовал» [6, с.90]. Для художника речь, идет не о том, чтобы переоткрыть смысл, а о том, чтобы разрушить слово, изображение, вызвать аффект и превратить болезненное страдание тела в победоносное действие, превратить подчинение в команду, причем, всегда в глубине, ниже расколотой поверхности. Результат может быть достигнут теперь только благодаря введению «слов-дыханий», «слов-спазмов», где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются значимостями исключительно тоническими (ударение и ослабление), которые нельзя записать и которым соответствует великолепное тело как новое измерение шизофренического тела, – организм без частей, работающий всецело на вдувании, дыхании, испарении и перетеканиях (высшее тело, или тело без органов Арто) [4, с.120]. Здесь можно привести пример работ Ван-Гога. Так в работе «Лодка» художник пишет море резкими движениями краски, выдавленными прямо из тюбиков. Краски смешиваются прямо на холсте резким смешиванием красочной пасты мастихином и быстрыми взмахами кисти. В картине чувствуется сильные порывы ветра, цвет волны меняется от светлых теплых до напряженно темно синих и зеленых цветов. Краски топорщатся, нагромождаются, успокаиваются, перемешиваются, завихряются, чувствуется турбулентность резких порывов морского ветра.

Обучение различным видам современной композиции не может не учитывать и утверждений Делеза и Гваттари, что сущность бессознательного – производство, а его репрезентация – отчуждение всей сущности. Шизоанализ, в противоположность фрейдовскому психоанализу, рассматривает проблематику бессознательного в терминах не значения, но использования, т.е. практики. У бессознательного нет никаких проблем значения, но лишь проблемы практики. Вопрос о желании должен формулироваться не как «что это значит?», но «как это работает?» [3, с.116].

Ю. Кристева пишет, что желание революционно по самой своей сути, желание – это не желание революции, а революция как таковая [7, с.258]. Письмо романа, картины по Кристевой, выступают как «текстовая живописная продуктивность»; при этом книгу, живописное произведение следует понимать не просто как феномен (рассказ, картина) или литературу (дискурс), но как «работу».

Известно, что метамоделирование использует стратегии, к которым прибегают художники, переструктурирующие окружающий их мир, создающие новые реалии. Выстраивать новую модель, производить современную живописную композицию – значит конструировать субъективность, а «субъективность – это всегда в большей или меньшей степени метамоделирование деятельности», «процесс самоорганизации или сингуляризации».

При решении проблем обучения современной живописной композиции необходимо обратить внимание на то, что «шизоанализ» – не только метамоделирование, но и картографирование бессознательного со всеми его стратами и линиями детерриторизации. Смысл операции картографирования заключается в избегании репрезентатизма. Метамоделирование – это создание таких карт, которые не только иллюстрируют, но также создают и производят, поскольку «аналитическую карту уже невозможно отличить от порождаемой ею экзистенциальной, существующей территории». Данная картография ситуативная, динамическая. Например, для каждой современной картины строится своя картография, диаграмма, свой план композиции. В этом же свете следует понимать гваттарианскую диаграмму – не статичную репрезентацию (представлять, изображать), а динамическую силу. Диаграмма не представляет мысль, а, скорее, производит ее [3, с.148]. Примером могут быть работы, Малевича, Клее и многих современных художников. Пауль Клее в «Творческой исповеди» в 1920 году писал: «В былое время люди рисовали вещи, которые можно было увидеть на земле. Вещи, на которые им приятно было смотреть и на которые они хотели бы смотреть. Сейчас, рисуя, мы воссоздаем несомненную реальность видимых вещей и, делая так, выражаем веру, что в отношении к миру в целом, видимое – только вырванный из него кусок, а другие истины, в большинстве своем, скрыты. Вещи показываются в их протяженности и многообразии, что часто вступает в кажущееся противоречие со вчерашними опытами. Наша цель – обнаружить основополагающую идею среди случайного» [8, с.44].

Рассмотрим и другой пример, так у Фуко сохраняется имплицитное представление о линейном течении истории. Гваттари предлагает принципиально иной подход: отказываясь от, какого бы то ни было объяснения линейности, он анализирует трансверсальные, т.е. поперечные (картографические, диаграммические) процессы, которые он описывает как «машины». У Гваттари работают не дискурсы, как у Фуко, но «машины», которые, конечно, могут входить в состав «мегамашин», но их работа всегда «поперечна» по отношению историческому движению. Гваттари материалист, поскольку речь идет не об отношении «слов и вещей», но о



производстве – производстве субъективности, производстве музыкальном, художественном и т.д. [3, с.266]. Например картины Клее «Канатоходец», «Щебечущая машинка», «Фреска» и др. «Искусство не изображает видимое, а делает видимым. Природа графического искусства легко располагает к абстракции. Характер образа одновременно смутен, и потому имеет свойство волшебной сказки, и, вместе с тем выражает себя очень определенно. Чем проще и чище графическая работа (то есть больше важности придавать формальным элементам, использованным в графическом изображении), тем более несуразны приготовления для реалистического изображения видимого» [8, с.54].

В заключении необходимо отметить, что теоретические сведения должны закладываться постепенно, в соответствии с ростом осознания окружающего мира, с ростом мастерства. В связи с этим встает вопрос о необходимости хорошо продуманной системы изложения теоретических знаний в течение всего курса обучения. Теоретические знания должны быть теснейшим образом связаны с творческой практикой.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Морен Эдгард. Метод. Природа природы / Эдгард Морен. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 488 с.
2. Делез, Ж., Гваттари, Ф. / Ж. Делез. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. – М.: Астрель, 2010. – 895.
3. Дьяков А.В. Феликс Гваттари, философ трансверсальности / А.В. Дьяков. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2012. – 592 с.
4. Делез, Ж.. Логика смысла. / Ж. Делез. – М. Академический Проект. 2011. – 472 с.
5. Делез, Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. / Делез, Ж. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.
6. Жиль Делез / Феликс Гваттари. Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
7. Кристева Юлия. Семиотика. Исследование по симанализу / Юлия Кристева. – М.: Академический проект, 2013. – 285 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.