

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ФИЛОСОФИИ ЖИЛЯ ДЕЛЕЗА  
КАК ОСНОВА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ  
АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА**

**Конькова Елена Юрьевна**

старший преподаватель Российского государственного  
университета имени А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва)  
Email: e.konkova@mail.ru

**Аннотация.** *Статья посвящена эстетической интерпретации философского концепта Жюль Делеза – юмора. Автор осуществляет попытку представить его как продуктивный теоретический инструментарий для искусствоведческого исследования авангардного искусства XX века. В качестве примера проводится сравнительный анализ размышлений о поиске нового художественного языка Василия Кандинского, художников его круга, Анри Бергсона и Жюль Делеза.*

**Ключевые слова:** *Жюль Делез, авангардное искусство 20 века, юмор, смех, композиция, абстракция, интерпретация.*

Творческое наследие Жюль Делеза, французского философа 20 века, в последнее десятилетие активно изучается российскими учеными. В основном исследования имеют описательный и исторический характер.

Поскольку эстетика не являлась специальным объектом изучения Делеза и произведения искусства представляли для него составляющую общей действительности, мы не можем представлять его философию как готовый инструмент для искусствоведческого анализа. Однако, опираясь на отдельные его размышления об искусстве и объединяя их с теоретическими философскими концептами мыслителя, возможно организовать продуктивный теоретический дискурс, который позволит анализировать произведения искусства 20 века.

Для того чтобы продемонстрировать актуальность теоретических конструктов Делеза в плане размышлений о языке искусства 20 века, в данной работе выбран путь исследования от обратного. То есть, философские концепты Делеза, сформулированные им в 50-е годы 20 века, экстраполированы на философские, литературные и живописные композиции, созданные авторами начала 20 века.

В качестве примера объектом исследования выбрана сценическая композиция Василия Кандинского «Желтый звук», написанная им в соавторстве с композитором Арнольдом Шенбергом, а предметом – ее отражение в философском концепте юмора Жюль Делеза.

Идея такого исследования возникла не случайно. Сценическая композиция Кандинского «Желтый звук» не читалась на языке эстетики его времени. Философско-эстетическое осмысление этого произведения в большей степени раскрывается через концепт юмора Жюль Делеза, созданный им в его книге «Логика смысла».

В процессе сравнительного анализа размышлений Василия Кандинского и художников его круга о новом языке искусства с теоретическими философскими рассуждениями Делеза у них выявляется определенное сходство.

Несмотря на то, что художник и философ позиционировали себя ниспровергателями системных представлений традиционной христианской онтологии, им обоим удалось не только разрушить, но и создать подвижные эстетические теории, благодаря которым анализ произведений искусства стал возможен для их современников и исследователей более позднего периода.

Назвав свое искусство абстрактным, Кандинский не стремился свести его к четко закрепленному набору идей и символов. Термин абстракция, так понравившийся художнику, впервые был введен в искусствоведческий язык Вильгельмом Вorrингером в 1903 году как синоним трансцендентального начала в средневековом искусстве.

В начале 20 века трансцендентальное из сферы христианской мифологии, канона и молитвы сместилось в пространство вечного вопрошания. Тожество мира и Бога разрушилось, обернувшись, по мысли Делеза, дионисийским смехом, обесценивающим все привычные догмы. Но отрицание оказалось настолько многоликим, что породило новую парадоксальную логику художественных смыслов, ставшую основой философии искусства 20 века. Язык пауз и остановок сменился языком чистого становления.

Абстрактная линия – одна из ключевых философских метафор Делеза. Она обладает мощью выражения, является проводником силы хаоса, сгущает пространство, придает ему напряженность [4].

Кандинский определял смысл абстрактной гармонии как «борьбу тонов, утраченное равновесие, рушащиеся принципы, внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоску, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия.» [7, с. 82]

Гармония диссонансов как смысл нового искусства на рубеже веков манифестировалась Кандинским и Шенбергом в их программных выступлениях, озвучивалась в личной переписке [1].

Арнольд Шенберг писал Кандинскому в период совместной работы над сценической композицией «Желтый звук», что им нужно обрести мужество взглянуть в лицо окружающей их загадке без малодушных вопросов о разгадке. Важно, чтобы их творчество само создавало загадки.

Действительно, Кандинский и Шенберг в своей сценической композиции попытались отказаться от прямого продолжения какого-либо из известных им театральных дискурсов. Их желание вглядеться в молчание и вслушаться в цвет вызвало к жизни неразличимые до того оттенки психологических жестов в интервалах непривычных для памяти событий.

Предпосылки такого представления о бесконечной подвижной парадоксальности искусства и жизни, характерного и для Кандинского, и для Делеза, заключались в философии Ницше. Именно из его «Веселой науки» Жиль Делез вывел свое понимание юмора как некоей границы знака, где сталкиваются, формируются и рассыпаются разные толкования жизни и искусства [4].

«Быть спокойным и серым во всем теле, без признаков алчности и себялюбия, с умершей волею и пьяными глазами месяца» и в то же время «превращать все, что нас составляет в свет и пламя», означало новую свободу анонимной воли [9, с. 148]

Жиль Делез интерпретировал идеи Ницше как событие чистого становления, лишенное трагической и комической памяти культуры. В новом языковом опыте философ видел смысл искусства.

Поиски нового языка искусства вдохновляли также Кандинского и художников его круга.

Характерна в этом отношении статья немецкого художника Августа Макке «Маски», напечатанная в составленном Кандинским альманахе «Синий всадник» в 1912 году в Мюнхене [11].

Маски, какими рисует их Макке, – не статичные аллегории и символы каких-то конкретных представлений, а подвижные меняющиеся формы скрытых настроений мысли. В едином смысловом

ряду оказываются слова и эффекты: солнечный день, персидское копье, носовая часть пиратского судна, слово-священный, стрельба, тень от лампы у Метерлинка, пугающие друг друга дети, пейзаж Ван Гога, барабанная дробь индийского факира...

Такие маски – знаки, не закрепленные постоянным значением, пользуясь терминологией Делеза, возможно, никогда не читавшего эту статью, это некие блуждающие точки, означающие которых постоянно меняются, пробегая различные дискурсы мысли читателя. Одним из образов, объединяющим пространство случайных сингулярностей смыслового абсурда, у Делеза является юмор. Гипотетически аналогом фигуры смыслового нонсенса можно представить «гармонию диссонансов» Кандинского.

Знаки сценической композиции Кандинского, также как и маски, описанные Макке, становятся лабиринтами языка, все время меняющим свой код. Язык таких масок, как считает сам Макке, не всегда нуждается, чтобы на нем читали.

Но в этом замечании сквозит скорее нежелание художника быть прочитанным непосвященными – теми, кто воспринимал игровые композиции Кандинского, обитающие в пространстве социально нейтрального юмора, как мучительные сибирско-баварские творения, а музыку Шенберга – как навязчивую какофонию.

Подобных критиков, растерявшихся перед натиском «диких Германии и России», было немало. Популярный в то время метод критического анализа произведений искусства сводился в основном к сопоставлению текста и его иллюстрации средствами музыки, живописи и театра. Наиболее точное отражение изначально заданных понятийных содержаний исходного либретто, передающего ход событий, смену настроений в художественной символике произведения расценивалось как достоинство. Подобный анализ приводил к таким курьезам, как «декламационные ошибки» Вагнера или «искажение стихов в музыке Шуберта», описанным Шенбергом в его статье «Отношение к тексту.», также вошедшей в «Синий всадник» [11].

Но именно в ошибках, случайностях, несовпадениях с привычным, ожидаемым выдвинулись Кандинскому и Шенбергу приметы нового языка искусства.

Фигура искусствоведа, художественного критика, ищущего ошибки в состоящем сплошь из ошибок произведении становится комичной. На смену критику-послушнику, хранителю традиций приходит критик-бунтарь, творец нового образа мысли и поэзии. Но его мысль не должна обуздывать или калечить жизнь художников, переполняя ее своей мудростью или, напротив, скатываясь в безумие «человеческого, слишком человеческого» [10, с. 4].

Кандинский выделял два направления в современном ему искусстве: «великая реалистика» и «абстракция». И то, и другое, по его мнению, порождало сходные эффекты художественного смысла.

Под первым он понимал изображение чистого, свободного от традиционных интерпретаций предмета. Именно при сведенном до минимума «художественном» становится слышен внутренний звук предмета, выявляется его абстрактное, трансцендентальное начало. То же самое в абстракции достигается путем отказа от предметного изображения [7].

Само сравнение Кандинским эстетического смысла со звуком передает подвижную природу парадоксальной инстанции, существующей в обоих направлениях сразу, которую можно истолковать, согласно Делезу, как границу юмора, как линию абстракции.

Согласное вчувствование в этот внутренний звук и его художественное описание и составляет, по мнению Кандинского, предмет современной критики.

Жиль Делез противопоставлял идеальному знанию, поискам истины толкование и оценку. То есть, частный фрагментарный смысл произведения искусства и его ценность ни в коем случае не должны умалять многообразия интерпретаций. В начале 21 века, когда философская поэзия Делеза будет освоена как некая схематическая парадигма, юмор Делеза сыграет с его последователями злую,

трагическую шутку, выродившись в политическую индифферентность журналистов французского журнала «Шабли» и поплатившихся за это жизнью.

Таким критериям идеала познания Делеза и Кандинского в начале 20 века соответствовал фрагментарный стиль Ницше, чьи афоризмы утверждали жизнеспособность любой художественной возможности, в том числе жизнотворчества.

Большая часть статей о современном искусстве, вошедших в альманах «Синий всадник, где в 1914 году был впервые напечатан текст сценической композиции, написана художниками, поэтами, композиторами. Кандинский, памятуя о мысли Делакруа, что все неточности в истории искусств возникают из-за того, что о нем пишут не художники, предоставил возможность высказаться им самим. Язык этих статей ближе к художественному письму, чем к сухому теоретизированию. Толкования и оценки авторов различных направлений искусства зачастую противоречивы и неоднозначны, но именно этот хаос разновеликих сравнений, фрагментарных толкований создает то языковое поле, в котором оказалась возможной сценическая композиция Кандинского «Желтый звук», напечатанная в альманахе вслед за его же статьей «О форме».

Сценические эзерсисы Кандинского – явление для театральной жизни начала 20 века уникальное, поэтому неудивительно, что первая постановка «Желтого звука» состоялась в Париже лишь спустя пятьдесят лет после его написания.

Действие «Желтого звука» полностью разворачивается в пространстве языковых междукосмий, в подвижной зоне языкового юмора Делеза, между планами означаемого и означающего, где только и возможно говорить то, что еще не имеет смысл, еще не истинно, еще не и «никогда впредь».

«Желтый звук» напоминает странную игру без правил, но в ней-то как раз и выделся Кандинскому образ нового художественного языка.

Фердинанд де Соссюр, чьи основные работы по общей лингвистике вышли почти одновременно с альманахом Кандинского, также сравнивал язык с безумной игрой, имея в виду не поддающиеся анализу изменения означаемых и означающих. Соссюр проигнорировал в своих исследованиях промежуточные состояния языка – «переходы шахматных фигур из одной клетки в другую». Его интересовали только соотношения фиксированных знаков, а не ряды видоизменяющих их явлений [12].

Кандинский и Шенберг, напротив, предоставили языку полную свободу самовыражения в позитивном пространстве идеальной игры. Практическая целесообразность знака, фиксированное тождество означаемого и означающего сменилось у них свободной импровизацией знаковой формы, которую Жиль Делез назовет в 50-е годы 20 века линией абстракции, границей юмора, продуктивным нонсенсом, дзен-буддистским коаном и обозначит множеством других философских метафор.

Кандинский в статье «О форме» приводит пример такой формальной языковой игры. Изменение в тексте знака тире «-» (его удлинение) вызывает у читателя вопрос: что это? Случайная опечатка или новый знак? То же самое в живописи: линия, не обозначающая границы предмета, а проведенная без всякой целесообразности, также вызовет удивление. Привычные формы в такой ситуации, очевидно, начинают обретать какие-то новые функции. Но какие?

Искусство, по мнению Кандинского, не дает расшифровок и конечных ответов. Чем выше амплитуда колебаний между вероятностным ожиданием читателя, зрителя и загадочной реальностью произведения искусства, тем сильнее его эстетический эффект.

Язык в таком случае превращается в арабески, неразгадываемый узор письма. Но, перефразируя слова Ницше о том, что только на грани безумия рождаются новые миры, можно сказать, что сценические композиции Кандинского и Шенберга возникли на границе языка и того смыслопорождающего пространства, которое в строгом смысле языком не является.

Абстракции Кандинского в начале 20 века часто сравнивали с музыкой Шенберга. Поэтому, если бы премьера «Желтого звука» состоялась в Мюнхенском художественном театре в год ее написания,

реакция зрителей наверняка была бы такой же, как на концертах Шенберга. Как известно, в 1911 году во время исполнения Сергеем Прокофьевым двух фортепианных пьес Шенберга в зале петербургской филармонии стоял гомерический хохот.

Действительно, прочитав сценарий сценической композиции в альманахе «Синий всадник», многие восприняли его как удачную шутку, но причислять этот экспромт к солидному жанру комедии не решался никто.

В абстрактной композиции Кандинского парадоксально уживаются самые разные виды смеха. В ней есть и тот смех, которым смеялся Мольер, и смех «чистой радости», которым пропитаны произведения гейдельбергских романтиков, и карнавальный смех Возрождения. Однако, в целом, смех, организующий пространство сценической композиции, не подходит ни под одну из традиционных теорий комического. Такому смеху нет объяснения ни в одном толковом словаре начала 20 века (в русских толковых словарях не было даже самого слова «смех»).

Единственным, кто попытался приблизиться к осмыслению подвижных законов такого смеха, был Анри Бергсон, но, сосредоточившись в своих исследованиях на социальной природе комического, он в итоге пришел к выводу, что ни один из открытых им законов смеха не применим к новому искусству, смысл которого, согласно его же собственной теории, не укладывается в серии моментов, а отражает незавершенную текучесть времени [3]. Размышления Бергсона о природе смеха подготовили по сути те вопросы, на которые ответит позже Жиль Делез.

В протяженном потоке художественного сознания моменты времени взаимопроницаемы и один миг может длиться вечно. В языке такого времени, по мысли Бергсона, все паузы и остановки сметаются законом чистого становления. Символом такого времени могут быть часы без стрелок, изображенные на картине Сальвадора Дали (этот образ часто встречается у самого Бергсона), часы, растекающиеся по поверхности вещей и едва удерживающие свои контуры.

Не смотря на то, что Бергсон не причисляет традиционные комедии к эстетическому жанру, а видит в них лишь один из вариантов социального устройства, в своей книге он очень точно раскрывает их парадоксальную природу, которая оказывается сродни новой комедии случайностей, той «гармонии диссонансов», примером которой является абстрактная композиция Кандинского.

По мысли Бергсона естественная среда смеха – равнодушие. Стоит зрителю начать сопереживать всему, что происходит на сцене, он уже не сможет смеяться. Только способность к абстрактному мышлению дает возможность подмечать смешное. Область смешного – абстракция. Пьеса Кандинского в таком случае изначально оказывается в поле смешного, она в определенном смысле «обречена на смех».

Бергсон, определив равнодушие как одно из условий смешного, подходит к той черте, где становится возможным осмысление языкового юмора, которым дышит пьеса Кандинского, но философ мыслит иначе. Бергсон переводит «равнодушный смех» в план этического порицания и приравнивает его к победе здравого смысла.

Постоянно балансируя на грани собственного желания вывести смех из обратимых теорий в то время, где «миг может длиться вечно», где «уже» или «еще» не существуют вовсе, Бергсон то и дело рассыпает свои доводы в пользу «социальных теорий» во множестве противоречивых примеров. Рисуя абстрактные картины «смешного танца без музыки», Бергсон создает пространственные модели той идеальной игры, где степень временной свободы соответствует степени пространственной свободы. Передвижение случайных событий, согласно его же собственным выводам, где всякое их тождество также случайно, как и абсолютная новизна, возможно только в комедии.

По мысли Бергсона, комедия смешна, потому что жить в мире случайностей невозможно, и смех – это граница, заслон между безумием и разумностью. Но не слишком ли много глав посвящает Бергсон этому «безумию», не слишком ли увлекается его смешной логикой?

В итоге создается впечатление, что смех-осмеяние, в котором Бергсон домысливает всякое комическое происшествие, есть, по сути, лишь один из возможных путей в лабиринте смеха, того смеха, который он приравнивает к безумию.

Бергсон не решается шагнуть в то пространство, где нет ничего, что было бы не смешно, туда, где, по словам Ницше, «всякая истина, у которой не было, смеха называется ложной» [9, с. 11].

Перцептивно-аффективные конструкторы художественной реальности, которые интуитивно создавал Василий Кандинский и проанализировал в своей философии Жиль Делез, еще не входят в теоретический инструментарий Бергсона. Его эстетические теории не позволяют проанализировать произведения абстрактного юмора, концептуализировать новые динамические формы субъективности.

Подчеркивая социальную природу смешного, Бергсон писал, что мы смеемся над старыми законами только с высоты новых. Он замечал, что хаотичная игра случайностей обычно вызывает смех, как результат ожидания, которое внезапно разряжается ничем, но в то же время не всякие бесполезные усилия оказываются смешными, простая несоразмерность между причиной и следствием – еще не причина смеха. Мы смеемся только над особым рода механизмом – устаревшим законом, скрывающимся за этими несоразмерностями.

Бергсон подчиняет смех механическим законам обратимого времени «Жемчужного ожерелья», каждый момент которого объясним сам по себе. В механике время обратимо, но в жизни каждый последующий момент обладает подлинной новизной и поиски утраченного времени бесполезны. Конкретное время – это жизненный поток с элементами новизны в каждом мгновении. Такое время, по мнению Бергсона, не сводимо к эстетическому пространству традиционной комедии. Бергсон подходит к той границе познания, где дальнейшее теоретизирование, на его взгляд, антионтологично.

Восприятие бытия как события, растворение его в языке, воплотившееся в философии трансцендентального эмпиризма Делеза, станет следующей ступенью в осмыслении законов абстрактного смехового искусства.

В размышлениях Бергсона о природе смеха содержится много открытий, которые сопоставимы с теорией юмора Делеза.

Бергсон в своей работе «Материя и память» различает в едином потоке сознания воспоминание и память и метафорически представляет связь между ними, как игру актера, слова и жесты которого не понятны, поскольку они лишь небольшая часть того, что укореняется в пространстве духовной памяти и что не доступно нашему разуму. Но разве не подходят эти слова и жесты под разряд смешных случайностей, не являющихся при этом частями несовершенного механизма? Значит, время воспоминаний все-таки сводит поток сознания к определенному пространству случайностей на поверхности бессознательного, к той границе юмора Делеза, где все меняется и единый закон уже невозможен.

Пользуясь определением Бергсона, можно сказать, что сценическая композиция Кандинского написана языком, который, словно забыв на мгновение о своем истинном назначении, вознамерился не сам приспособляться к окружающему, а приспособлять окружающее к себе. Но, рассуждая о природе остроумия, Бергсон замечает, что оно избегает готовых идей, не подчиняется известным законам, поскольку остроумец не пользуется идеями символами, а дает возможность своим мыслям разговаривать между собой так, ради удовольствия, давая им самостоятельную абстрактную жизнь [3].

Условия смешного, которые открывает Бергсон, по сути, уже сопоставимы с будущей теорией юмора Делеза.

Бергсон изначально определяет смешной язык как язык-хаос и находит три необходимых условия смешного.

Во-первых, предложение комично, когда оно принадлежит одновременно к двум сериям независимых событий и может быть истолковано одновременно в двух разных смыслах. (Знаки сценической

композиции Кандинский также истолковывал как минимум в двух возможных смыслах – символическом и абстрактном.)

Во-вторых, когда различные серии сталкиваются, пересекаются, когда одни и те же ситуации или образы нечаянно оказываются то в одной, то в другой серии, нарушая при этом логическую цепочку повествования. (Плавающие означаемые и означающие в языке пограничного юмора Кандинского.)

В-третьих, когда события взаимнообратимы, то есть без видимой причины могут меняться местами. (В сценической композиции это проявляется в отсутствии четко выраженной драматургической последовательности: завязки, кульминации, развязки, которые все время меняются местами.)

Эти условия смешного видимо являются общими для всех разновидностей смеха 19-20 веков.

В контексте данного исследования следует отметить, что новые способы мысли зачастую подсказывает искусство. Искусствоведческий анализ постмодернистского искусства, предтечей которого является абстракция Кандинского, не будет полным без понимания основных идей мировой эстетики и философии 20 века. Разработка концептуального аппарата, основанного на делезианской оптике, не только дает понимание логики смыслов истории постмодерна, но и позволяет отделить сегодняшние поиски художников от прошлых, выявить новые концептуальные идеи и открытия современного художественного языка в российской действительности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Арнольд Шенберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. – Москва : Пинакотека, 2001.
- [2] Бергсон, А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. – Москва : Мос. клуб, 1992.
- [3] Бергсон, А. Смех. – Москва : Искусство, 1992.
- [4] Делез, Ж. Логика смысла. – Москва : Раритет, 1998.
- [5] Делез, Ж. Эмпиризм и субъективность. – Москва : Пер Сэ, 2001.
- [6] Делез, Ж. Переговоры. – Санкт-Петербург : Наука, 2004.
- [7] Кандинский, В. О духовном в искусстве. – Москва : Архимед, 1992.
- [8] Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. – Санкт-Петербург : Азбука, 2001.
- [9] Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. – Москва : АСТ, 2015.
- [10] Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое. – Москва : Э, 2016.
- [11] Синий всадник. – Москва : Изобр. искусство, 1996.
- [12] Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. – Москва : Юрайт, 2019.

#### AESTHETIC MOTIVES OF GILLES DELEUZE'S PHILOSOPHY AS THE BASIS OF THEORETICAL TOOL FOR ART CRITICISM RESEARCH OF THE 20TH CENTURY AVANT-GARDE ART

**Konkova Elena Yurievna**

Senior Lecturer, Russian State University named after. A.N. Kosygin  
(Technology. Design. Art) (Moscow)

**Abstract.** *The article is devoted to the aesthetic interpretation of Gilles Deleuze's philosophical concept of humor. The author attempts to present it as a productive theoretical tool for the art criticism research of the 20th century avant-garde art. As an example, it presents a comparative analysis of the reflections on searching for a new artistic language by Vasily Kandinsky, artists of his circle, Henri Bergson and Gilles Deleuze.*

**Key words:** *Gilles Deleuze, avant-garde art of the 20th century, humor, laughter, composition, abstraction, interpretation.*

Ссылка на статью:

*Конькова, Е. Ю.* Эстетические мотивы философии Жюль Делеза как основа теоретического инструментария искусствоведческого исследования авангардного искусства XX века – DOI 10.34685/ИИ.2024.62.73.023. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 2. – С. 84-91. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/659.html&j\\_id=60](http://cr-journal.ru/rus/journals/659.html&j_id=60).

---