

ПОИСКИ НОВОГО ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ

Анн Сованьярг

ЭКОЛОГИЯ ОБРАЗОВ И МАШИНЫ ИСКУССТВА*

Анн Сованьярг – профессор философии университета Нантерр. 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001, France; e-mail: phljrn1@yandex.ru

В данном исследовании автор размышляет о делезианской теории образа, представляющей собой альтернативу знаково-семиотической традиции в трактовке этого понятия, основанной на репрезентативной и психической роли образа. Прорабатывая обширный корпус текстов Делёза, автор статьи фокусируется на исследовании образа-движения, о котором Делёз пишет в работе «Кино», и индивидуации как принципа механики образа. В рамках этого философского подхода образы рассматриваются как действия аффектов и сил, не специфичные для искусства как некоей культурной целостности, а принадлежащие к тому же порядку, что и материя, и обладающие длительностью и протяженностью (в бергсоновском смысле). Кинематографический режим (возможности монтажа и кадрирования) подчеркивает динамический характер возникновения образа в результате индивидуирования материи. Так действие образа может быть описано не через уподобление и схему интерпретации, а через эксперимент и процесс становления. В данной статье получает свое развитие ряд важных направлений делезианской эстетической мысли, а также предлагаются оригинальные интерпретативные решения, разъясняющие ключевые понятия философии Делёза.

Ключевые слова: образ, движение, материя, индивидуация, кино

Обращаясь к кино, Делёз разделяет проблематику образа на проблему реальной индивидуации и тип особой области ментальной репрезентации, что обозначает разрыв с более ранними работами, в которых образ размещался в области ментального и понимался как «образ мышления». От «Марселя Пруста и знаков» (1964), где литературные открытия спасают гибельный образ

* Публикуется с любезного разрешения Анн Сованьярг и редактора сборника, в котором издана эта статья, Лоренцо Винчигуэрра: *Pouparler. Deleuze entre art et philosophie* / Ed. L. Vinciguerra. Reims: EPURE, Presses Universitaires de Reims, 2013.

мышления, производящего жалкую философию репрезентации, до «Различия и повторения» (1968), призывающих к «мышлению без образов», Делёз размещает образ в зоне ментальных проекций, требуя также «нового образа мышления». Но начиная с 1983 г., с работ о кино, образ становится двигателем чувственного различения, действительной индивидуации.

Между этими двумя крайними точками образ, конечно, меняет свой статус и движется в соответствии с проблематикой знака, в которой он исследуется, от интерпретации, рассматриваемой как ментальная в 1964, до экспериментирования с машинами, предложенного Гваттари и придавшего их коллективной работе («Дизъюнктивный синтез», 1970) новое напряжение¹. Может показаться, что в «Логике смысла» и во втором варианте «Пруста и знаков» (1970) Делёза еще интересовала знаковая интерпретация, но с момента знакомства с Гваттари режим интерпретации определенно занимает место среди множества других режимов знаков, расцветающих пышным цветом из тех семиотик, которые авторы определяют как ризому («Ризома», 1976). Они уже не предполагают никаких преимуществ, ни ментальных (человеческих), ни даже лингвистических. Как и образы, знаки более не имеют ценности в качестве искаженных материальных двойников некой ментальной репрезентации или сигнификации, но разворачиваются в карты аффектов, в экологической семиотике, в этологии некой территории.

Образ более не понимается через репрезентативную функцию как образ, видимый неким сознанием, а становится эффектом материи, образом-движением. Тем не менее этот образ-движение неуловим на индивидуальном уровне, как нечто отдельное, а также не сводим к эффектам гуманистического искусства или искусства кино. Определяемый через семиотическую индивидуацию, образ-движение подразумевает работу с семиотиками и ритурнелями, которую Гваттари представляет в «Машинном бессознательном» (1979) и впоследствии разрабатывает вместе с Делёзом в «Тысяча плато: Капитализм и шизофрения» (1980). Ибо всякий образ-движение подразумевает среду индивидуации, коллективное взаимодействие при индивидуации, свою экологию образов. Именно на такой экологии образов я бы хотела остановиться подробнее, проследив связи образа в качестве индивидуации с семиотическими ритурнелями.

В такой перспективе искусство становится семиотической социальной техникой и своеобразной политикой, безусловно, заслуживающей внимания, но не обладающей никакими особыми духовными преимуществами по отношению к другим типам образов-движения. В связке устройства, которое индивидуует (*individue*) искусство в нашей культуре, с этими индивидуированными (*individuanes*) образами, образами-движение и образами-время, заданными Делёзом для кино, экология индивидуированных образов применяется к машине или машинам искусства Запада и не рассматривает искусство как уже заданное эстетическое единство культуры. Напротив, речь идет о том, чтобы изучить сборку «Искусство» и его медленную и неравномерную индивидуацию как особого актора, независимо от культуры, в заданной витально-социальной перспективе, как образ в делезианском смысле, как экологическую семиотику в гваттарианском смысле, как машину искусства.

¹ *Deleuze G., Guattari F. La synthèse disjonctive // L'Arc. 1970. No. 43. P. 54–62; первая совместная статья двух авторов, посвященная, как показывает ее название, понятию дизъюнктивной машины письма, которое они разрабатывали.*

От образа мысли к индивидуации

Как только образ определяется через витальный процесс различения, он более не подлежит рассмотрению в рамках проблематики воспроизведения и подражания модели, не подчиняется условиям, накладываемым оригиналом на копию. Освобожденный от функций репрезентации и воспроизведения, он обнаруживает свою продуктивность. Делёз и Гваттари, оба вместе и каждый по отдельности, всякий знак определяют как такую индивидуирующую встречу (сигнал по Симондону), которая обретает плоть в жизненной перспективе, в *режиме* знаков, в экологической семиотике. В своем диетическом и одновременно политическом значении эти режимы знаков соединяют дискурсивные означающие языка с неозначающими материальными, витальными, техническими и социальными кодировками (*codages*). Эти семиотики всегда множественны, они устанавливают взаимодействие материальных и биологических кодов, функциональных свойств и ассоциированных сред, которые разделяются и обретают многообразие выразительных свойств, характерных для живых социальных образований, коллективных сборок существования.

Эти семиотики задают зоны индивидуации по примеру жизненных миров животных Иксюля, которые растут вокруг сложноорганизованных образований, сингулярностей, отличных, но тем не менее взаимодействующих, ритурнелей знаков, которые достигают экологической плотности. Эти семиотики побуждают нас, как мне представляется, связать гваттарианскую ритурнель из «Машинного бессознательного» и ее повтор в «Тысяче плато» с бергсонинской проблематикой образа, которую Делёз разрабатывает в книгах о кино. Проблема образа более не определяет статус мышления, способного рассматривать эффекты своего использования, как было в случае образа мысли, но касается производства субъективности, проходящей в процессе индивидуации сквозь материю. Вот тот узел, в который книги о кино сплетают бергсонинскую проблематику образа как чувственно-двигательной индивидуации, ощущаемого центра неопределенности, вычерчивающего свою перспективу, раскладывающего свой веер восприятий, действий и аффектов, субъективных и материальных.

Следовало бы говорить не столько о разрыве или радикальном повороте, сколько об усилительном рывке, которым к критике репрезентации и имитации работ 1960-х гг. добавляется цельная аргументация, тщательно разрабатываемая от «Различия и повторения» до «Тысячи плато», от «Кафки» к «Спинозе. Практическая философия» (“*Spinoza: Philosophie pratique*”), посвященная индивидуации, определяемой как различ(ен)ие, этовость (*heccéité*), впоследствии образ.

В «Различии и повторении» образ-индивидуация вполне присутствует, поскольку философия различия опирается на философию индивидуации будущего, которая не ставит в центр субстанциализированного индивида, завершенную форму, антропологическую душу или логического субъекта. Эти безличные индивидуации и доиндивидуальные сингулярности, стольким обязанные Симондону, предполагают двойное определение различия: как индивидуации или актуализации, с одной стороны, и субъективации или виртуальной плотности, с другой.

Эти два аспекта различия, обсуждаемые в докладе о драматизации (1976) и «Различии и повторении», чрезвычайно важны для понимания взаимосвязи критики репрезентации и более поздних тезисов об образе как индивидуации.

Различание (*différenciation*) относится к движению актуализации, которое определяет генезис индивидуированных (*individuéés*) форм и устойчивых образований. Эти последние в качестве индивидов предполагают, в свою очередь, виртуальное различие (*différentiation*) интенсивных сингулярностей, которые каждое мгновение случайно возникают в актуальной индивидуированной системе и обуславливают ее идеальную плотность и согласованность. Такова двойственность актуальной индивидуации и виртуальной субъективации, которая определяет различие (*différance*). Мне представляется, что эта двойственность различия, появляющаяся в период «Различия и повторения» в несколько более сложном виде *différenciation* (знак внимания фукольдианскому анализу Раймона Русселя и игре с подменной фонем b/p), придает новый импульс определению индивидуации через это в «Тысяче плато» (Делёз и Гваттари, 1980) и «Спинозе. Практической философии» (Делёз, 1981), прежде чем по-новому развернуться в образе-кино.

Это объясняет полную противоположностей историю понятия «образ»²: оно обозначает критику репрезентативного мышления, начиная с «Ницше и философии» (1962) и «Пруста и знаков» (1964) до статьи «О Ницше и образе мысли», вышедшей в том же году, что и «Различие и повторение» (1968). Репрезентативное мышление, следовательно, видится режимом мысли, увлекаемым трансцендентностью истины. Ницше и Пруст предложили заменить его спасительным «новым образом мысли»³. В «Различии и повторении» «Образ мышления», субстанциализированный прописной «О», затвердевает в качестве преимущественной модели, делаясь ареной противостояния Канту и позволяя утвердить полемическую философию различия как мышление «без образа», то есть критику репрезентативистского разума, лишённую какой бы то ни было трансцендентной иллюзии⁴. То есть образ указывает на процесс репрезентации, от которого мышление должно освободиться.

Когда Делёз и Гваттари в книге «Что такое философия?» вновь начинают использовать выражение «образ мысли», речь тем не менее идет больше не об этом пугале репрезентативистского Разума, но об условиях допущения любой философии. Образ мышления делается, следовательно, трансцендентальным условием разума, а не его репрезентативной трансцендентной иллюзией. Это более не среда ложного мышления, но то конститутивное измерение, которое всякая философская мысль несет с собой и которое каждая великая философия трансформирует. Образ становится условием индивидуации мышления. Список этих образов мышления совпадает с именами главных действующих лиц философии и для Делёза, и для Гваттари: Фуко и Спиноза, Ницше, Маркс, Бергсон названы преобразователями мышления, даже теми, кто предложил новые образы мышления, поскольку они индивидуировали новые теоретические перспективы, создавая новые концепты. Двигатель этой трансформации образа-репрезентации в образ-индивидуацию находится также внутри мышления, так как образ мышления понимается как его единственное и устаревшее допущение в соответствии с этологией мышления, ставящей проблему своей творческой индивидуации.

² Ее более полный анализ см. в: *Sauvagnargues A. Deleuze. Empirisme transcendantal*. P., 2011. Гл. III; *Idem. Deleuze et l'art*. P., 2005. Гл. III.

³ *Делёз Ж. Ницше и философия*. М., 2003. С. 97; *Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки*. СПб., 1999, последняя глава, а также *Deleuze G. Deux régimes de fous textes et entretiens*, 1975–1995. P., 2003. P. 283.

⁴ *Делёз Ж. Различие и повторение*. СПб., 1998. С. 208.

Это связано с тем, что образ ассоциируется с классической проблемой актуализации и предполагает столкновение с теми решениями, которые метафизика за свою длинную историю предложила для вопросов репрезентации, воспроизведения, имитации или партиципации. Polemicность роли, которая отводится понятию образа в «Низвержении платонизма» (“Renverser le platonism”) или «Различия и повторении», это ясно показывает: используя это слово, Делёз настойчиво пытается выйти из сети, расставленной репрезентацией и онтологическим различием между моделью и копией. Но этому полемическому плану также соответствует творческий уклон новой философии индивидуации, различения (*différenciation*), этоности, образа-движения.

Этоность содержит в себе дуальность различия «Различия и повторения», но также предлагает несубстанциальную философию безличных индивидуаций и доиндивидуальных сингулярностей. Индивид определяется не формой и не функциями, но своей длительностью, сложными связями скорости и замедления и протяженностью, мощными изменениями, способностью действовать и испытывать воздействия. Такая индивидуация через этоность, понятая как модус, в свою очередь преломляется по обе стороны актуального и виртуального, которые и составляют спинозистскую этологию. Актуальное становится длительностью, скоростью и замедлением, а виртуальное – протяженностью и колебанием силы. Тело, орган, субъект определяются этими режимами индивидуации, безличной и несубъектной. Таким образом Делёз и Гваттари совершенно иначе видят связь между знаком и силой, на страницах «Кафки» с убедительностью призывая перейти от морали интерпретации (означивание) к этологии силы (аффект).

Это разделение на протяженность и длительность, которое следует выделению двух сторон различия, индивидуализирующегося различия различания (*différenciation*) и виртуального и субъективирующего различения (*différentiation*), предвещает двойственность образа-кино. Так понимаемый образ развивает симондоновскую этоность и спинозистскую этологию: он предполагает отношение чувственных сил, высвобождаемых аффектом, чья индивидуация совершается без необходимости иметь субстанциальные характеристики, преломляющихся на длительность (скорости и замедления актуализации) и протяженность (колебания виртуальной силы). Следовательно, сила – это не только набор отношений, это образ. Такой образ-индивидуация не является ни образом-объекта до образа-для-сознания, ни психологической данностью или репрезентацией сознания, ни направленностью на объект или репрезентацией вещи. Поэтому образ покидает онтологию репрезентации и ее несказанные высоты, чтобы обосноваться на поверхности, как смысл, в этологии чувственных индивидуаций, образ-движение, который обновляет свою чувственно-двигательную дугу, и образ-время, который растягивает сенсорно-моторную дугу до разрыва в точке виртуальной субъективации.

Этологическая карта индивидуирующихся семиотик, ритурунелей показывает этику аффектов, этологию биосоциальных машин. Семиотика сил (длительности) показывает этику сил (протяженности): так этоность, которая не выкраивает некий класс индивидов или предварительно сформировавшихся существ, но улавливает становления в действии, уже предполагает эту новую философию образа-индивидуации. Ее самое прямое и самое подрывное следствие в отношении философии искусства состоит в том, чтобы перейти от репрезентации, проще говоря, старых онтологий образа, отделявших через противопоставление модель и копию, к философии становления, индивидуации и метаморфоз.

От метафоры к кругообороту (circuit) интенсивности

Эта новая философия индивидуации через этовость развивается от «Анти-Эдипа» к «Кафке», на материале литературы и из критики интерпретации в психоанализе.

Делёз вслед за Гваттари, который ввел понятие трансверсальности и различие между машиной и структурой⁵, предлагает радикальную критику литературного образа как фигуры слова или метафоры. В том, что касается фигур стиля («соляный анус») и связей между литературным персонажем и реальностью, избитая парадигма подражания отвергается. Поскольку подражание в процессе своего спекулятивного воспроизведения разводит две стороны процесса и понимает их как субстанциальные, автономные и предшествующие отношениям между ними, в то же время предписывая копии невозможную задачу обозначения своей модели, старинная онтология оригинала и репродукции полностью уничтожается в логическом (это имитирующий создает свою модель, читаем в «Ризоме»), биологическом (симбиоз орхидеи и осы, гибридизация растений и животных заменяют воспроизводство подобного) и эстетическом планах (произведения Кафки – машина для экспериментирования, а не интерпретации). То есть образ, в данном случае литературный, в качестве работы бессознательного понимается не как репрезентация, а как реальное производство, производящееся через этовость, становление между осой и орхидеей, литературой и реальным, образом и его моделью. Между двумя сторонами процесса, сводимыми образом в его конституирующем движении до экстремально незначущих величин, устанавливается зона неразличимости через «захват силы»⁶, модуляция между силами и материалами.

Из прекрасного определения искусства как этовости вытекают по меньшей мере два следствия: прежде всего, если имитирующий создает свою модель вместо того, чтобы быть редуцированным онтологическим различием до вторичного произведения, зеркальное отношение имитации в действительности скрывает становление. Оно описывается как минорное становление, которое производит свою мажорную норму, от «Кафки» к «Тысяче плато». Мимесис как процесс имитации, получается, всегда подразумевал становление. Откуда следует, что при попытке произвести вторичную реальность (ре-продукцию), подражая модели, происходит индивидуация через этовость, которая вовлекает стороны процесса в отношение, характеризующееся через становление; и это отношение их перестраивает. Вот что освобождает искусство от любых теорий аналогии и сходства, воспроизводства или структурной гомологии. Гваттари и Делёз, вместе и по отдельности, снова и снова повторяют: нужно перейти от интерпретации к экспериментированию, и это действительно как для лингвистического плана стилистических вариаций, так и для семантического плана индивидуации персонажей и литературных превратностей. «Речь идет уже не о Мимезисе, а о становлении: Ахав не имитирует кита, он становится Моби Диком, переходит в зону соседства, где уже не может отличить себя от Моби Дика»⁷.

Этот переход от интерпретирования к экспериментированию удачно раскрывает переход от образа как репрезентации к образу-индивидуации. Поэтому Гваттари отказывается от всех моделей психоаналитической или

⁵ Guattari F. *Psychanalyse et transversalité*. P., 1972, ключевое исследование.

⁶ Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. С. 72.

⁷ Делёз Ж. Критика и клиника. СПб., 2002. С. 109.

литературной интерпретации, низводящих фигуру (литературный образ, симптом) до воображаемой идентификации или структурного соответствия отношения. Но речь ни в коем случае не идет о критике образа, поскольку Делёз вместе с Гваттари заменяют метафору по принципу аналогии на образ-становление, новую индивидуацию, которая создает небывалую эзотерию, конституирующий образ, который производит область нового опыта, экологический образ. Следовательно, это еще большая метафора, если метафора предполагает перемещение из области прямого смысла в область переносного смысла, и можно сохранить лексику метафоры, как это однажды сделал Гваттари, при условии ее определения через продолжающееся изменение и становление сил.

Статус образа в искусстве и литературе определяется классической проблемой искусства как подражания, репродуцирования, миметизма в этологии животных, как это видно из известного примера осы и орхидеи. Литературный образ и становление-животным отмечены одной и той же проблематикой перехода от имитации (мимесис) к становлению (миметизм). Такое становление-животным, объект *par excellence* повести Кафки «Преобразование», исследует становление, которое затрагивает сущности, персонажей, которыми оперирует литература – в той мере, в какой трансформирует свой стиль⁸. Не воображаемая идентификация и не символическая структура, а реальная трансформация, которая подрывает стиль литературы, ее синтаксические и семантические режимы индивидуации, становление-животным Грегора и становление-малым языка. Образ не охватывается более своим зеркальным двойником, фантазматического (ментальный образ) или символического (структурная гомология) типа, так как он развивается как индивидуация, экспериментирование машины письма, изучающей новые социальные режимы.

С тех пор, как образ делается схватыванием, соседством, интенсивным соединением двух сторон, которые остаются тем не менее различными, он открывает кругооборот (*circuit*), чувственно-двигательную дугу через столкновение и сложение связей, длительности и протяженности без непосредственной, мгновенной рефлексивности. «Больше нет ни обозначения чего-либо посредством имени собственного, ни назначения метафор посредством фигурального, или переносного, смысла. Но вещь, *как* образ, формирует только последовательность интенсивных состояний <...> Образ – это сам пробег; он становится становлением»⁹.

Устаревшую репрезентативную модель зеркального образа, отделявшую модель от копии и выстраивавшую между ними иерархию в абстрактной мгновенности постоянного противостояния двух классов бытия, заменяет индивидуированная модель образа-становления. Никакая рефлексивность не является непосредственной или мгновенной. Всякий образ раскладывается как путь, и даже между лицом и его отражением в зеркале происходит разворачивание схемы кругооборота, какой бы быстрой она ни была, материальной трансформации, пространственно-временной динамической драматизации, этап за этапом, вибрирующей длительности скоростей и замедлений, варьирующейся протяженности силы.

⁸ Zourabichvili F. *L'alittéralité et autres écrits sur l'art*. P., 2011.

⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М., 2015. С. 27.

Индивидуация образа-движения

Образ не является более репрезентацией сознания, ментальным содержанием, маленьким внутренним кино, как говорил Гваттари; он дан как явление индивидуации, как длительность и протяженность, материя и движение. Чтобы перейти от образа в качестве критики репрезентации к образу как индивидуации, потребовалось извлечь его из области психических репрезентаций и поместить в материальную индивидуацию. Отсюда понятно, как именно Делёз переходит от образа мысли как критики репрезентации в 1962 г. к реальному образу индивидуации, движению в материи, а не усеченной репрезентации. Схема, по которой образ уходит из области психических образований, чтобы обрести бергсонианский и симондоновский смысл индивидуации, как я надеюсь, теперь прояснена, и следует обратиться к месту философии кино внутри проблемы индивидуации, которая касается как философии субъекта, так и философии времени.

«Бергсонианское открытие образа-движения» становится отправной точкой философии кино, поскольку запрещает противопоставлять психический образ физическому движению, и вовсе не из-за соскальзывания бергсонианского образа «Материи и памяти» к искусству образов, предположительно находящему свое воплощение в кино. Проблема скорее в экологии, в сенсорно-моторной перспективе индивидуации сквозь материю, через вычитание.

Образ более не является ментальным содержанием, он индивидуируется в себе как материя и как движение. Это первичное определение образа позволяет представить его как блок материи в движении, материальный универсум кино в себе: «Здесь работает не механизм, а “машинизм”. Материальная вселенная, план имманентности является машинной схемой взаимодействия образов-движений. И вот тут-то Бергсон продвинулся поразительно далеко: эта вселенная подобна кинематографу-в-себе, это метакино»¹⁰. В этом смысле образ как спинозистская субстанция определяет децентрированный (*acentré*) план тотальности образов-движения, еще без учета их модальной индивидуации. Делёз называет это планом имманенции, неопределенным «материя=образ=движение»: «план имманентности, или план материи, мы можем определить как множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков»¹¹. В этом плане невозможно выделить какой-либо индивидуализированный образ, поскольку все реагирует на все. И если в этот момент Делёз приводит философию Бергсона в соответствие со своими исследованиями кино, то это объясняется тем, что модальная индивидуация чувственных образов позволяет рассматривать восприятие и материю строго в этом же плане. В такой системе, действительно, вещь и восприятие вещи составляют один и тот же образ, одну и ту же реальность, но связанную с одной или другой системой референции, универсум как метакино, блок образ-движение-материя, или индивидуированный образ как чувственный промежуток, зазор, который прокладывает сквозь материю свою близорукую перспективу.

Однако – и здесь случай кино играет решающую роль – проблема восприятия может быть исследована, только если отталкиваться от децентрированного плана блока образов-движений, а не от воспринимающего субъекта, которому образ является в соответствии с парадигмой подражания «модель/копия», которую в конце концов принимает феноменология вместе с интен-

¹⁰ Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 111.

¹¹ Там же. С. 113.

циональностью. Потребовалось техническое изобретение кино, чтобы восприятие проявилось (в фотографическом смысле) как экологическая индивидуация Образа-движения.

Образ-движение не значит ничего другого, кроме сенсорно- (образ) моторной (движение) дуги. Образ в обычном смысле индивидуированного образа-движения есть такая множественная индивидуация дифференцированных движений, которые составляют текучие комплексы, сила-потенция которых меняется. Такой модус индивидуации, как это было видно в случае с этовью, не предполагает никакого устойчивого единства или тождественности, но состоит из отношения сил материальных и преходящих. Индивидуация определяется не через единство и не через тождество, но через разрез (*coupe*), который выделяет в неустойчивом универсуме сил временное соотношение скоростей, замедлений и аффектов. Такие образы индивидуруются и отделяются от децентрированного универсума материи через выбор, пренебрегая всеми теми другими образами, которые их не интересуют. Иными словами, восприятие осуществляется через кадрирование и вычитание, вытягивающее из движущегося универсума материальных сил неполные образы, соотносимые с данным конкретным образом. Это объясняется тем, что движущийся образ – точно того же порядка, что и материя, и не нуждается ни во вторичной копии, ни в психологическом переводе. Восприятие есть индивидуация. Во-вторых, индивидуированный образ появляется в кинематографическом режиме, через кадрирование и монтаж, складывание и интериоризацию. Законченный перцептивный образ, технико-социальный или витальный, возникает из нескончаемого децентрированного движения благодаря этой витальной операции изымающего кадрирования. Для определенного образа (органического тела или кинематографической машины без каких-либо преимуществ, отдаваемых живому или человеческому) воспринимать – это подслеповато прокладывая диагональ сквозь другие образы. Производство кинематографического образа, как и какого-либо витального образа – человеческого, животного, технического или растительного, – определяет этот «отрез» (*coupe*) среди других децентрированных образов-движений. Образ субъективируется, раскладывая свою сенсорно-моторную дугу, переходя от образа восприятия к образу-действию через образ-аффектацию. Эти три состояния материи соответствуют одновременно генетике субъекта и семиотике кино. Можно сказать, что так изобретаются кинетика или кинематография субъекта и в то же время физика кино.

В соответствии с этими двумя аспектами кино не только играет решающую роль, но действительно является необходимым условием учета дифференциальной индивидуации образов. Это связано со способом, которым оно предъявляет свою техничность, открывая нашему человеческому восприятию привлекательный доступ к видимому. Видимое более не соотносится с посредничеством человеческой руки или глаза, предположительно принадлежащих художнику. Камера умело настраивает этот децентрированный доступ к образу-индивидуации и приглашает нас пройти кругооборот, который отличает и привязывает наше человеческое зрительское восприятие к образу-движению. Образ кажется нам децентрированным потому, что он не производится промежуточной инстанцией человеческого восприятия и не берется в заложники сознанием художника.

Происходит переход от лишнего центра универсума Образа-движения (кинематографического универсума) к субъективированному телу вторичных образов, ни на мгновение не оставляя плана имманенции сил. Этому

кино обучает нас лучше, чем любое другое искусство этого времени. Потому что оно предлагает нам обозреть организованные нечеловечески состояния материи, восприятия газообразные или жидкие, а также потому, что оно вырезывает или высвечивает свои объекты не вполне человеческим способом. Лучше, чем другие искусства, кино выводит на свет экстраиндивидуальный аспект, социальный или технический, всех других образов искусства, визуальных и звуковых, и показывает, что они не добавляют еще один слой спиритуализации к обычному человеческому восприятию, но совершенно иначе выкраивают в материи зону субъективации, привязанную к материалу. Пример кино оказывается, следовательно, необходимым для определения статуса этих образов, сразу и индивидуированных образов и образов искусства, потому что эти фотографические и кинематографические образы индивидуализируют свои технические перспективы, не нуждаясь в (человеческом) сознании для своего появления. Относительно децентрированные, они не нуждаются в привязке к человеческому субъекту, который начал бы их испытывать, и, как следствие, нет никакой необходимости представлять их копиями объекта, который они стремились бы репродуцировать. Именно таким образом фотография устанавливает, как говорил Бергсон, восприятие в материи.

Такая встреча кино и индивидуации не дает, однако, никаких преимуществ кино, позволяющих ему брать верх над другими искусствами из-за наиболее тесного воплощения Образа-движения. Но нужно представить себе это столкновение кино, восприятия и искусств в контексте истории западного искусства, чтобы оценить технический и индустриальный кризис, который кино, следуя за фотографией, вносит в панораму искусств конца XIX в. Благородно ежась от неприязни к массовому промышленному воспроизводству, объясняя свое техническое невежество напыщенным определением свободных искусств (*beaux arts*), они подверглись с приходом фотографии и кино дикому и механическому надругательству. Но этот поворот не означал никаких технических преимуществ кино и не относился ни к чему, кроме западноевропейского представления об искусствах, которое отдает предпочтение художественному сознанию с его прибавочной остротой чувственности, восприятию в высшей степени, апогею, возвращаемому мистическому апофеозу естественного восприятия.

Камера более наглядно, чем язык, кисть, тело или музыкальный инструмент, надевает свою индустриальную маску на дискредитированного художника, машинизируя операторский глаз. Это придало кино, как и фотографии, двусмысленный статус механической воспроизводимости, отделенной от искусства из-за неспособности к духовной репрезентации и приговоренной к вульгарному удвоению реальности. В «Человеке с киноаппаратом» Вертов уже опровергает этот эстетский раскол, делая видимым кино-глаз, индивидуацию механического образа к социальной материи наших городов, небывалый сенсорно-моторный пузырь, вибрирующий новыми способами действовать и испытывать воздействия.

Ретроспективно это же относится ко всем другим искусствам, коли они понимаются как схватывание сил, а не как гениальное исключение, наделяющее духовностью обычное восприятие. Малейшее изображение пальцев, музыка ног, стучащих о землю, уже предполагает эту экологическую зону визуального, в которой неотличимы техническое, витальное и социальное, эти индивидуации образа-движения. Поскольку индивидуация не понимается более как индивидуация субъекта и не определяется ни универсальной логикой вида, ни антропологической субстанцией восприятия и не подчер-

квивает эстетического оформления художественным гением, то все образы, от органического до социального, от витального до технического, следует понимать, как убедительно выразил это Гваттари, в плане окружающей среды, социальной и ментальной экологии¹². Таким образом, все искусства предполагают эти режимы индивидуированных образов, дифференцированных и специфических, в сердцевине материи проносащих материальные и социальные семиотики. Определение образа как эвотости, длительности образов-движений, протяженности Образа-времени происходит на примере кино. Однако эти понятия применяются вовсе не исключительно к кино как виду искусства или к искусству как специфической индивидуации в человеческих культурах, но действительны для всякой индивидуации. Эти понятия применимы к истории искусства, как показывает Томас Киссер, говоря об Образе-времени по поводу Тициана или Ватто, или Грегори Флакман, задающийся вопросом о длительности истории перспективы¹³. Но также это способствует установлению связей между проблематикой образа и экологическими семиотиками ритурнели, в отрыве от большинства идеалистических предпосылок эстетических теорий, представляющих искусство как антропологически универсальное архи-восприятие.

Экология образов, ритурнели и машина искусства

Определение образа как витального процесса дифференциации, создающей свою чувственную перспективу, полностью переформулирует вопрос искусства, а вместе с тем и вопрос машинного появления кино. Подобный реализм образа видит историю искусства в связи с биологическим диспозитивом монтажа витального образа: во-первых, глаз как орган восприятия не имеет никаких преимуществ перед камерой. Отсюда вытекают два следствия: витальное и техническое не смешиваются друг с другом, но между ними более не выстраивается иерархия онтологически разных уровней. Монтаж в материи такого органического диспозитива, как глаз, ставит в реальности ту же проблему, что и монтаж камеры в ее социально-технической среде индивидуации. В обоих случаях речь идет об индивидуации централизованного образа, который разворачивает в материи свою сенсорно-моторную дугу. И наоборот, камера как человеческий артефакт более не вырывается из режимов органической визуальности, и над природой не надстраивается прибавочная духовная стоимость, верхний технологический слой человеческой культуры.

И во-вторых, связь между органической визуальностью и визуальностью технической или социальной выстраивается на фоне искусства. Но само искусство как диспозитив возникает из такого коллективного процесса индивидуации, который соответствует сети очень сложных и длительных социальных семиотик, которые объединяются под именем традиции. Иными словами, вопрос связей глаза и камеры ставится в рамках индивидуации искусства в нашей культуре, и то обстоятельство, что кино полагали недостойным вхождения в возвышенную область искусства, ничего не меняет. Скорее напротив, образ-кино заставляет принять свою машинную индивидуацию, свой

¹² Ср.: *Guattari F. Les trois écologies. P., 1992; Guattari F. Chaosmose. P., 1993.*

¹³ *Flaxman G. Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False. Vol. 1. Minneapolis; L., 2012; Kisser Th. Visualität, Virtualität, Temporalität // Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800. München, 2011; см. также: Kisser Th. Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'ouvre tardive du Titien // Revue Appareil. 2012. No. 9.*

вне-человеческий образ, созданный механическим воспроизведением, и по этой причине считается недостойным Искусства тогда, когда его определяют в терминах прибавочной стоимости человеческой духовности, как гениальное индивидуальное преобразование обыкновенного восприятия. В рамках данной статьи для нас важно то, что само измерение искусства обнаруживает в этой индивидуации полисенсорных образов культуры машину искусства.

Перспектива экологии образов не предполагает никакого единства искусства, которое предшествовало бы его появлению в качестве специфического действующего лица культуры в европейском сознании. Соответственно, нет необходимости в установлении качественного скачка, освященного веками духовного разрыва между монтажом машины органического визуального (глазом), таким технико-социальным аппаратом, как камера, и индивидуацией эстетической системы человеческой культуры, соответствующей, например, эмансипации искусства со времен Ренессанса. В Европе именно в эту эпоху складывается практика селекции в области производства артефактов тех способов производства, которые обосновывались во все более избирательно унифицированном поле – поле искусства. Эстетический диспозитив, с помощью которого осуществлялся этот отбор, более не связан ни с историей духовного прогресса человечества, ни с порогом изысканной цивилизованности, который европейцы переступили раз и навсегда, притом для всего человечества. Этот неоднородный культурный диспозитив продолжительного действия следует, напротив, осмыслить как машину искусства, сингулярную и определяющую, контингентную, даже если она устанавливает для всей планеты порог мировой истории искусства.

Таким образом, в этой статье представлена попытка применить к истории искусства аргументацию, которую Делёз и Гваттари развивают в книгах «Что такое философия?» и «Тысяча плато» (глава «Геология морали»). Принято связывать историю чудесного происхождения европейской философии в Греции с подъемом европейского капитализма, с его отождествлением с моделью несомненно античной, греческой или римской, понятой как идеал, позволяющий охарактеризовать европейское Возрождение и утвердить его господство над другими известными цивилизациями в качестве вершины культурного развития. Разумеется, в искусстве, как и в философии, эта античная модель, которую каждое поколение от Декарта до Ницше, от Альберти до Винкельмана или Шиллера стремится заново определить, служит точкой опоры для утверждения универсалий Разума или Искусства, Свободы или Науки. Эту черту Европы Гваттари, а вместе с ним и Делёз объясняют притязанием определить человека вообще, то есть политикой универсализма, которую они связывают с развитием капиталистической Европы, не устанавливая, однако, прямой причинной связи между базисом и надстройкой, но скорее подвешивая множественную историчность семиотик и определяя таким образом капиталистическую семиотику¹⁴.

Философия занимает свое место в конструировании европейского сознания, которое включает и историю капитализма, и первенство, достигнутое европейскими народами в завоевании других областей земного шара и укрепившее фантазм Разума, вышедшего из Греции, чтобы распространиться в дальнейшем по во всей Европе. Так же и искусство явилось одной из стрел в колчане западного превосходства над неевропейским человечеством, которое считали иррациональным, лишенным истории, обделенным техникой и неспособным выделить искусство как независимую сферу культурной

¹⁴ Guattari F. L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse. P., 1979.

деятельности. Это имеет значение и для большого мифического нарратива, с помощью которого Запад делает из искусства изящный культурный диспозитив, тонкий европейский деликатес и одновременно – антропологическую универсалию. Это мистическое рождение в Греции, омытое солнцем разума появление математики, философии, демократии и искусства, открывает телеологическую и колониальную концепцию всеобщей истории, рассматриваемой с европейской точки зрения.

Искусство с большой буквы, оцениваемое как ключевое движение на пути поступательного развития культуры, вписано в этот большой нарратив и с трудом маскирует под раздувшимся идеализмом возвышенных ценностей искусства историю завоеваний европейских народов.

Но искусство является не выражением человеческого гения вообще или животного порыва, а семиотической територизацией, активным синтезом обживания, который продолжает пассивный синтез привычки. Там, где образ-движение стягивает силы, которыми подпитывается или с помощью которых функционирует (пассивный синтез привычки), возникает активный синтез обживания, ритуурнель. Речь идет об активном конституировании среды на территории, которое не следует рассматривать только в плане индивидуального тела, но как некую индивидуацию, которая предполагает свою ассоциированную среду. Ритуурнель означает сразу и план индивидуированных тел, и их схемы взаимодействий при индивидуации, биологический вид, социальное пространство. Подобно тому как машины социальны и ментальны прежде, чем быть техническими, биологические тела определяются в пространстве окружающей их среды как экологические машины. Там, где есть индивидуация, есть образ-движение, то есть активное конституирование среды на территории и сингулярное двигательное выражение. Ритуурнель, некий блок, включающий в себя «все материи выражения в целом, расчерчивающие территорию и развивающиеся в территориальных мотивах, в территориальных пейзажах»¹⁵, есть, следовательно, семиотический, политический и витальный коррелят всякого образа-движения. Так как есть ритуурнели двигательные, жестовые, оптические и акустические или те, которые ассоциируются полностью или частично с этими чувственными образами, понятие ритуурнели не следует сводить к анализу искусства или музыки, оно действительно для всех социальных семиотик, как показывает Гваттари своим анализом капиталистических ритуурнелей в «Машинном бессознательном». Проблема ритуурнели в «Тысяче плато» состоит в рискованной индивидуации «хрупкого и неопределенного центра» и несомненно лучше, чем лексика образа-движения, показывает, что эта индивидуация всегда политична и технична, социальна и субъективна до процесса индивидуации, или самотрансформации.

Перевод с французского: *А.В. Володина, Н.Н. Сосна*

Александра Владимировна Володина – аспирант. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: sasha.volodina@gmail.com

Нина Николаевна Сосна – кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; доцент Факультета гуманитарных наук. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, дом 20; e-mail: phljrnl@yandex.ru

¹⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург; М., 2010. С. 538.

Список литературы

- Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
- Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скурагова. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
- Делёз Ж.* Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. 240 с.
- Делёз Ж.* Ницше и философия / Пер. с фр. О. Хомы. М.: Ad Marginem, 2003. 392 с.
- Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
- Делёз Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Ин-т общегуманитар. исслед., 2015. 112 с.
- Deleuze G.* Deux régimes de fous textes et entretiens, 1975–1995. P.: Editions de Minuit, 2003. 236 p.
- Deleuze G., Guattari F.* La synthèse disjonctive // L'Arc. 1970. No. 43. P. 54–62.
- Flaxman G.* Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False. Vol. 1. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2011. 432 p.
- Guattari F.* Psychanalyse et transversalité. P.: Maspero, 1972. 230 p.
- Guattari F.* Les trois écologies. P.: Galilée, 1992. 74 p.
- Guattari F.* Chaosmose. P.: Galilée, 1993. 142 p.
- Guattari F.* L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse. P.: Editions recherches, 1979. 339 p.
- Kisser Th.* Visualität, Virtualität, Temporalität // Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800 / Hrsg. Th. Kisser. München, 2011. S. 74–85.
- Kisser Th.* Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'ouvre tardive du Titien // Revue Appareil. 2012. No. 9. P. 134–147.
- Sauvagnargues A.* Deleuze et l'art. P.: PUF, 2005. 288 p.
- Sauvagnargues A.* Deleuze. Empirisme transcendantal. P.: PUF, 2011. 446 p.
- Zourabichvili F.* L'alittéralité et autres écrits sur l'art. P.: PUF, 2011. 256 p.

Ecology of images and art machines

Anne Sauvagnargues

University Paris-Nanterre. 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001, France; e-mail: phljrn@yandex.ru

The present paper takes into consideration Gilles Deleuze's theory of image conceived as an alternative to the semiotic approach to this notion where it is regarded as based on a certain representational or psychic function. Of all Deleuze's vast output of work, the author singles out the analysis of 'movement-image' expounded by the philosopher in the eponymous book *Cinema*, and the idea of individuation as the principle of image mechanics. Within this philosophical approach, images are viewed as a result of the impact of forces and affects which is non-specific for art as a particular cultural continuity but rather belonging to the same order as matter with its properties of duration and extension (in Bergsonian sense). The cinematographic regime, with such resources as cutting and framing at its disposal, brings forward the dynamic nature of the nascent image which emerges in the process of highlighting, or individuating, matter. The effect of an image, therefore, can best be described not by assimilating to a model or imposing an interpretation pattern, but through experiment and the process of becoming. The paper aims to develop some important elements of Deleuzian aesthetics and to suggest new solutions to the problems which arise with respect to understanding certain controversial notions in Deleuze's thinking.

Keywords: image, motion, matter, individuation, cinema

References

- Deleuze, G. *Deux régimes de fous textes et entretiens, 1975–1995*. Paris: Editions de Minuit, 2003. 236 pp.
- Deleuze, G. *Frjensis Bjekon: Logika oshhushheni* [Francis Bacon : Logic of Sensation], trans. by A. Shestakov. St. Petersburg: Machina Publ., 2011. 176 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Kino* [Cinema], trans. by B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2004. 624 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Kritika i klinika* [Essays Critical and Clinical], trans. by O. Volchek and S. Fokin. St. Petersburg: Machina Publ., 2002. 240 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Nicshe i filosofija* [Nietzsche and philosophy], trans. by O. Khoma. Moscow: Ad Marginem Publ., 2003. 392 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Prust i znaki* [Proust and Signs], trans. by E. Sokolov. St. Petersburg: Aletejja Publ., 1999. 190 pp. (In Russian)
- Deleuze, G. *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition], trans. by N. Man'kovskaya and E. Yurovskaya. St. Petersburg: Petropolis Publ., 1998. 384 pp. (In Russian)
- Deleuze, G., Guattari, F. “La synthèse disjonctive”, *L'Arc*, 1970, No. 43, pp. 54–62.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka: za maluju literaturu* [Kafka: Towards a Minor Literature] / trans. by Y. Svirsky. Moscow: Institut obshhchegumanitarnyh issledovanij, 2015. 112 pp. (In Russian)
- Flaxman, G. *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy: Powers of the False*, Vol. 1. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011. 432 pp.
- Guattari, F. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1993. 142 pp.
- Guattari, F. *Les trois écologies*. Paris: Galilée, 1992. 74 pp.
- Guattari, F. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Editions recherches, 1979. 339 pp.
- Guattari, F. *Psychanalyse et transversalité*. Paris: Maspero, 1972. 230 pp.
- Kisser, Th. “Carnation et incarnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'œuvre tardive du Titien”, *Revue Appareil*, 2012, No. 9, pp. 134–147.
- Kisser, Th. “Visualität, Virtualität, Temporalität”, *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Hrsg. Th. Kisser. München: Fink, 2011. S. 74–85.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005. 288 pp.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze. Empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2011. 446 pp.
- Zourabichvili, F. *La littéralité et autres écrits sur l'art*. Paris: PUF, 2011. 256 pp.