

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ЖИВО-ПИСАНИЕ КАК ДВА КОНЦЕПТА ВИДЕНИЯ

И. Н. Нехаева

Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия
i.n.nekhaeva@utmn.ru

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда,
проект № 22-28-02052, <https://www.rscf.ru/project/22-28-02052/>

На примере реальной ситуации, однажды разыгравшейся между известным художником и теоретиком искусства Иоханессом Иттенom и его учениками на одном из уроков учебного курса (форкурса) в Баухаусе, в Высшей школе строительства и художественного конструирования, существовавшей в Германии в период с 1919 по 1933 год, выявляется оптическая двойственность визуального поля натюрморта. Задача исследования заключается в прояснении природы двух различных концептов видения – изобразительного и живо-писного. Методологическая основа исследования задана философией языка, аналитикой визуальных практик, философией действия, практической философией с элементами кантианской эстетики. В исследовании показано, что изображение как схематизирующий способ репрезентации выполняет роль инструмента видения возможных, а не реальных объектов. Напротив, в опыте живо-писания сами действия становятся источником видения. В области визуальных практик оно позволяет сместить аналитический приоритет с языковых структур как универсального способа упорядочивания элементов изображения на мир непосредственных практических действий художников, позволяющих им выходить за пределы привычных созерцательных способов репрезентации. В результате анализа выявлены характеристики и отличия изобразительного и живо-писного концептов как двух различных визуальных модусов современной художественной оптики. Сформулированы выводы о роли практического ресурса в реконструкции процесса видения как «того, что есть», а не «того, что, возможно, есть». В области визуальных практик важным объектом исследования становится их флюидность, природа которой дает о себе знать в различных живописных аспектах, таких как пластичность, изменчивость, действие, реакция, намерение, состояние, в противовес чисто изобразительным аспектам, таким как созерцание, схема, техника и наблюдение. Процесс живо-писного видения напрямую связан с подвижностью той среды, сквозь которую проходит наш взгляд, поэтому особое значение здесь обретает качество самого движения, берущее на себя роль знака происходящих в среде изменений. Соответственно, концепт живо-писания есть чистое намерение, то есть само это действие, тогда как концепт изобразительности есть, скорее, готовый инструмент – схема, для которой наибольшую ценность представляют техника и точность исполнения. Эмо-

циональная структурированность визуального поля натюрморта не сводится к простым механическим действиям агентов (как это было показано в рисунках учеников Иттена), а проявляет себя как неоднородная динамическая совокупность их живых реакций, способных образовывать не строгие правила репрезентации предметов натюрморта, а тенденции чувственности самих художников. Акцент на практической составляющей визуальности дает интересный материал для междисциплинарных исследований, помогая сконцентрироваться на самом процессе формирования различных типов и форм зримости.

Ключевые слова: живо-писание, изображение, намерение, схема, визуальные практики

IMAGE-DEPICTION AND LIVELY-DEPICTION AS TWO CONCEPTS OF VISION

Iraida N. Nekhaeva

University of Tyumen, Tyumen, Russia
i.n.nekhaeva@utmn.ru

This article analyzes a real situation that once happened with the famous artist and art theorist Johannes Itten and his students at one of the classes of his preparatory course (*Vorkurs*) at the Bauhaus, a school of design, architecture, and applied arts that operated in Germany from 1919 to 1933. The situation reveals the optical duality of the visual field of the still life. The aim of the study is to clarify the nature of two different concepts of vision – image-depiction and lively-depiction. The methodological basis of the research is set by the philosophy of language, the analytics of visual practices, the philosophy of action, practical philosophy with elements of Kantian aesthetics. The study shows that the image as a schematizing way of representation plays the role of a tool for seeing possible rather than real objects. On the contrary, in the lively-depiction experience, actions themselves become the source of vision. In the field of visual practices, it shifts the analytical priority from linguistic structures (as a universal way of ordering image elements) to the world of direct practical actions of artists, allowing them to go beyond the usual contemplative ways of representation. As a result of the study, the author revealed the characteristics and differences between the image-depiction and lively-depiction concepts as two different visual modes of modern artistic optics. Conclusions are formulated about the role of a practical resource in the reconstruction of vision as “what is”, and not “what may be”. In the field of visual practices, the concepts’ fluidity becomes an important object of study; its nature shows in various lively-depiction aspects, such as plasticity, variability, action, reaction, intention, state, as opposed to purely

image-depiction aspects, such as contemplation, scheme, technique and observation. The process of lively-depiction vision is directly related to the mobility of the environment through which our eyes pass; therefore, the quality of the movement itself acquires special significance here, taking on the role of a sign of the changes taking place in the environment. Accordingly, lively-depiction is pure intention, or action itself, while image-depiction is rather a ready-made tool or a scheme for which the technique and accuracy of execution are of the greatest value. The emotional structuring of the visual field of a still life is not reduced to simple mechanical actions of agents (as was shown in the drawings of Itten's students) but manifests itself as a heterogeneous dynamic set of their living reactions that can form tendencies of artists' sensuality rather than strict rules for representing still life objects. The emphasis on the practical component of visibility provides interesting material for interdisciplinary research, helping to focus on the very process of formation of various types and forms of visibility.

Keywords: lively-depiction, image-depiction, tendencies, rules, visual practice

DOI 10.23951/2312-7899-2022-4-166-181

В одной из своих работ по теории искусства Иоханнес Иттен¹ писал:

Как-то раз мне пришлось выступать перед архитекторами, живописцами и преподавателями и знакомить их с моим форкурсом² в Баухаусе. Я предложил им для начала нарисовать натюрморт. На белой тарелке лежали два желтых лимона, а рядом книга в зеленой обложке. Присутствующие почти оскорбились простотой задания. Несколькими штрихами они наметили контуры предметов и стали смотреть вопросительно, не сомневаясь, что я начну углубляться в проблемы геометрии форм. Не говоря ни слова, я взял лимон, разрезал его, дал всем по дольке и спросил: «А эта суть лимона в ваших рисунках есть?». Ответом были кисло-сладкие улыбки, и каждый из них начал по-новому изучать натюрмортную постановку [Иттен 2008, 36].

Конечно же, Иттен не имел намерения обидеть своих учеников, так как он всего лишь наставлял их последовать совету Людвиг Витгенштейна: «Смотри, а не думай» (§ 66) [Витгенштейн 1994, 111]. По-видимому, под *«сутью лимона»* он понимал не столько воспроизведенный в рисунке вкусовой образ лимонной кислоты, сколько *вытесненное на полотно ощущение вкуса*.

¹ Иоханнес Иттен – швейцарский художник, теоретик искусства и педагог, в 1919–1922 гг. работал в Баухаусе.

² Форкурс – так называемый пропедевтический, или вводный, курс, разработанный Иоханнесом Иттенем и официально введенный в программу Баухауса в качестве начального, подготовительного класса.

1. Изображение как репрезентация видимого

Что же происходит в классе Иттена на самом деле? Ученики все как один «принимают решение» *изображать* предметы натюрморта, выбрав для этого совершенно конкретный способ – геометрический. Но что это значит? Что вообще значит «изобразить нечто»? Попробуем отнестись к этому критически. Изображение есть прежде всего репрезентативный процесс, поэтому ему всегда сопутствует вопрос: *каким образом* нечто изображаемое «схватывается»? Изобразительность всегда демонстративна, и как таковая она осуществляется лишь благодаря определенному *способу* выражения, который указывает на *путь*, каким внутренняя идея художника продвигалась (если мыслить в терминах Канта) от ноумена к феномену [Кант 1994, 190–196]. Если продолжить эту аналогию, то, действуя таким образом, согласно Канту, наш рассудок как бы расширяется, однако это расширение является *негативным*, потому что вещи здесь рассматриваются в качестве ноуменов, а не феноменов. И хотя в обоих случаях, казалось бы, к вещам применяются одинаковые действия (созерцания), внутри каждого из этих действий рассудок, с точки зрения Канта, ведет себя по-разному, – в частности, в случае с ноуменами он «оказывается не ограниченным чувственностью, а, скорее, ограничивающим ее» [Кант 1994, 194].

Выбранный учениками способ геометрического *очерчивания* предметов натюрморта указывает, или даже точнее – *показывает*, что изобразительность как способ, во-первых, работает с пространством, а во-вторых, представляет собой такой тип рационального ограничения нашей чувственности, благодаря которому ее уровень (из-за избытка негативности в созерцании) значительно снижается, степень же интеллектуальной составляющей (абстрагирования), напротив, повышается [Юм 1996, 62]. Соответственно, *позитивная* вовлеченность учеников, понимаемая как обычное феноменальное восприятие вещей посредством чувственности, снижается, что неизбежно ведет к выдвиганию на передний план ноуменальной (негативной) интерпретации вещей, в нашем случае создающей идеальные условия для выбора учениками именно изображения как способа демонстрации предметов натюрморта.

Игнорируя все ожидания Иттена и лишь *изображая изображение*, ученики, по сути, полностью сосредоточены на самом способе передачи (графическом очерчивании) формы предметов натюрморта. Подобная позиция действительно позволяет им сохранять универсальные репрезентативные свойства их рисунков, но, с другой

стороны, такое стремление к единству как будто бы не дает им по-настоящему действовать, лишая возможности выйти, наконец, за пределы того стандарта, который обычно диктуется привычкой соотносить свои действия с принятыми в культуре шаблонами и клише. Оказавшись в таком положении, ученики, будто птицы, сбиваются в «стаю» – соответственно, об оригинальности здесь не может идти и речи: они, скорее, нуждаются в поддержке и согласованности друг с другом. Изображенные ими геометрические фигуры вызывают ощущение неуместной и поэтому избыточной абстракции, асимметричности и даже какой-то избыточной картографичности рисунков, лишенных малейшего притязания на свою принадлежность к живо-писному искусству. А все потому, что единственной целью их рисунков становится демонстрация самого способа изображения.

Иными словами, каждый из учеников передает не то, *что* он чувствует или на что реагирует здесь и сейчас, а то, *как* именно он владеет так называемой техникой *прозаического конструирования*³. С легкостью воссоздавая на полотне контуры предметов так, как они у обычного человека присутствуют лишь в воображении, ученики передают лишь *схему* [Кант 1994, 124], – то, что всегда может быть описано и интерпретировано в терминах языка. Неудивительно поэтому, что Иттен не столько критикует сами рисунки, сколько ставит под сомнение сделанный учениками *выбор* – изображать (или воссоздавать⁴) увиденное, отчего складывается впечатление, что воля и активность учеников парализованы, а сами они всецело поглощены созерцанием. Ведь именно созерцание является тем самым средством, с помощью которого образ «изымается» из воображения, обретая способность транспонирования куда бы то ни было (к примеру, на лист бумаги); соответственно, перемещение образа на лист бумаги буквально требует оставления на нем *следов* образа. Изображение геометрических фигур учениками – наиболее подходящий способ оставления таких схематических следов. Выбор изобразительного способа одновременно ставит учеников перед потребностью в *точности* изображения⁵. Но, кажется, мы в

³ Корни этого словосочетания связаны с терминологией Мориса Мерло-Понти: «Существовала, например, прозаическая концепция линии как позитивного атрибута, свойства предмета ‘в себе’. Это, скажем, контур яблока или граница вспаханного поля и луга, считающиеся наличными в мире и как бы намеченными пунктиром, так что нужно только пройти по ним карандашом или кистью» [Мерло-Понти 1992, 45].

⁴ Согласно Джону Бергеру, «изображение – это воссозданное видение» [Бергер 2018, 11].

⁵ Поэтому, как пишет Иттен, наметив контуры предметов, ученики «стали смотреть впрямую, не сомневаясь, что я начну углубляться в проблемы геометрии форм».

праве утверждать, что *точность* здесь *вовсе не является источником самого действия*, ведь требование точности никоим образом не повышает степень активности самого действия и тем более не является условием осуществления вложенного в него намерения.

Вероятно, кто-нибудь из наиболее пытливых учеников Иттена мог бы возразить нам, припомнив слова Аристотеля: «Мы ставим зрение, можно сказать, выше всего остального, не только ради деятельности, но и тогда, когда не собираемся делать что-либо. Объясняется это тем, что чувство зрения в наибольшей мере содействует нашему познанию и обнаруживает много различий [в вещах]» [Аристотель 2002, 29]. Мы с радостью приняли бы точку зрения пытливого художника, однако приведенные здесь слова Аристотеля могут быть поставлены под вопрос. В частности, анализируя формулу «я делаю то, что происходит» (*I do what happens*), Элизабет Энском выражает сомнение в данности происходящего посредством наблюдения; иными словами, она сомневается в том, что между «я описываю» нечто и «я делаю» нечто не должно быть никаких различий. Мало того, Энском прямо утверждает, что *знание* о том, что «я делаю», не основано на каком-либо наблюдении.

В качестве аргументации она приводит следующий интересный пример: мы закрываем глаза и что-то пишем; мы можем проговорить то, что пишем; все, что нами сказано, может быть написано на бумаге и т. д. Однако моя способность говорить все то, что затем я пишу на бумаге, никак не вытекает из моих наблюдений этого процесса, поскольку на практике я могу писать то, что я знаю и решила написать, с закрытыми глазами, – в детстве так часто играют, скорее соревнуясь в *ровности* написания строчек, нежели в знании того, что именно следует писать. По мнению Энском, знание выступает здесь как намеренное действие – в противовес наблюдению, которое играет роль простого помощника, *координирующего точность и разборчивость* нами написанного. Сравнивая действия слепого, который продолжает писать и тогда, когда, к примеру, чернила уже закончились или когда он переходит за края бумаги, не замечая, что уже пишет по столу, Энском подчеркивает, что в любом случае даже слепой вполне понимает и знает, *что* он пишет, а именно то-то и то-то, и для такого понимания *ему вовсе не нужны глаза*. Что ему действительно нужно, так это чтобы глаза помогали ему убедиться в *разборчивости (точности)* всего того, что им было написано [Anscombe 2000, 52–53].

Таким образом, изображение, всегда включающее в себя схематизацию, скорее сравнимо с практиками *письма* в эпоху логоцен-

тризма⁶, нежели с *рисованием* (живо-писанием) как практическим (деконструирующимся⁷) действием. Однако даже в этом случае не совсем правильно было бы лишать изобразительность любого рода «действенности». Другое дело, что работает она как орудие, или инструмент, с чем и связано требование точности, о котором следует говорить, как о *технике*. Тем самым изобразительность (из-образжать – следовать «из образа») всегда указывает на наличие *перехода*, который в нашем случае (с натюрмортом) может быть представлен и описан либо в терминах *φύσις*, то есть как единичная вещь (образ конкретного предмета), либо как *τέχνη* – схема⁸, или общее правило, которое предшествует образу и как бы готовит его появление (схема в изображении и есть способ этого изображения). И тем не менее, являясь продуктом воображения, схема, согласно Канту, – не то же самое, что и образ. Схема создает «единство в определении чувственности», образ же есть «продукт эмпирической способности воображения» – единичная вещь, всецело зависящая от схемы, основанной на простом созерцании, а не на практическом действии. Кант отдает предпочтение именно схеме, занимающей универсальную позицию относительно образа, а поскольку схема существует *только* в мысли, означая «правило синтеза воображения в отношении чистых фигур в пространстве» [Кант 1994, 125], она в меньшей степени, нежели образ, опосредована относительно

⁶ В истории западной культуры письменность, согласно Жаку Деррида, долгое время была порабощена Логосом, империалистические устремления которого поглотили письменность, превратив ее всего лишь в служанку речи (способ записывания звучащей речи) [Гурко 2001, 64–65]. Деррида берет на себя миссию освобождения письменности в своем представлении о ней как об игре [Деррида 2000, 120], и далее – в так называемом деконструктивистском проекте, позволяющем, по его мнению, снять «убогую вторичность» значения слова «письмо» в его понимании как «означающее означающего», подлинная заслуга которого заключается в схватывании самого непосредственного языкового движения.

⁷ В *Письме японскому другу* Деррида говорит о том, что значит деконструировать-ся, придавая особую «перчинку» этому -ся, что, по его собственным словам, означает «терять свою конструкцию», то есть нивелировать способность изображать нечто как уже готовое (примером здесь может быть дословный перевод с одного языка на другой). Деррида уточняет: «...невозможная ‘задача переводчика’ (Беньямин) – это и есть то, что мы называем ‘деконструкцией’» [Derrida 1988, 4]. Подробнее о взгляде Вальтера Беньямина на язык как на *все то, что вызывает к переводу* см.: [Беньямин 2012].

⁸ «...В основе наших чистых чувственных понятий лежат не образы предметов, а схемы. Понятию о треугольнике вообще не соответствовал бы никакой образ треугольника. В самом деле, образ всегда ограничивался бы только частью объема этого понятия и никогда не достиг бы общности понятия, благодаря которой понятие приложимо ко всем треугольникам – прямоугольным, остроугольным и т.п.» [Кант 1994, 124].

реальности⁹. Иными словами, у схемы есть *непосредственная* связь с нашими мыслями, тогда как между образом и мыслью существует разрыв, и поэтому образ непосредственно сопричастен схеме, но не самой мысли.

2. Живо-писание как практическое действие

Давайте теперь на мгновение представим, что сам Иттен оказался в ситуации, подобной описанной им выше, но не в роли преподавателя, а пришел в класс вместе с другими художниками, чтобы услышать новую для себя точку зрения. На уроке преподаватель (назовем его Художником) излагает свою позицию, шаг за шагом проходя все три этапа ее демонстрации. Первый шаг – это именование и затем сравнение с другими, сходными мнениями, где он использует открытые в ходе анализа связи, объясняя этим свою уверенность в том, что сказанное следует понимать именно так, а не как-то иначе. Второй – основан на анализе собственной точки зрения, где добросовестный Художник вместе с обнаруженными сходными моментами вскрывает также расхождения, обязывающие его выявить различия, или даже противоречия, с которыми ему пришлось столкнуться. И, наконец, третий шаг – завершающий, который очерчивает перспективу решений, обнаруженных в ходе предшествующего анализа несоответствий в созданной Художником ситуации противостояния его собственной точки зрения всем остальным. Казалось бы, урок на этом можно считать завершенным. Однако если среди художников найдется тот, кто обладает пытливым умом, он мог бы поставить перед нашим Художником вопрос: что заставляет его мыслить подобным образом? На него можно дать только один ответ – это язык, и именно *так* он функционирует. Язык разделяет, именует, указывает, обнаруживает сходства и различия – и все это только для того, чтобы каждая отдельная точка зрения могла бы как можно дольше сохранять собственное существование, пусть и сходное, но вместе с тем и непременно отличное от всех прочих точек зрения. Подобным же образом действует любой, кто стремится говорить не о том, что *есть*, а о своем представлении того, что *возможно* есть [Hacker 2014].

Допустим, что в классе Художник вообще ничего не говорит ученикам, а ставит на стол композицию и молча удаляется, предлагая

⁹ Как отмечает Кант, «эмпирическое понятие тарелки однородно с чистым геометрическим понятием круга, так как крутость, которая в понятии тарелки мыслится, в чистом геометрическом понятии созерцается» [Кант 1994, 123].

им самим формулировать задачу и ее решение. Но и в этом случае ничто не указывает на безусловное изменение результата, ведь то, что Художник предлагает *изобразить*, уже следует из самого наличия натюрморта. Действительно, если ученик заходит в класс и видит на столе натюрморт, то ему нетрудно догадаться, что на уроке, вероятно, предстоит работать именно с ним, и даже более того – работа эта будет связана непосредственно с его изображением. Это означает, что *присутствие* натюрморта является *действием* и говорит само за себя.

И тем не менее наша ситуация иная, поскольку известно, что Иттен не уходит, он остается и комментирует, но в своем задании «нарисовать натюрморт» он вовсе не имеет в виду иллюстрацию к собственному комментарию. Это очевидно, поскольку все внимание им сосредоточено на композиции, состоящей из конкретных предметов – тарелки, лимонов и книги, которые как таковые не имеют отношения ни к комментарию, ни к описанию, а представляют собой предметы здесь и сейчас.

Выходит, что Иттен не только не стремится навязать свое (хотя и особенное) представление о живописи в целом, равно как и о конкретных способах изображения в частности, – ведь в этом случае мы могли бы считать, что ученики, обозначив лишь контуры предметов, с успехом выполнили поставленную перед ними задачу, – но и не предлагает своим ученикам рисовать натюрморт с одной лишь целью передачи формы элементов композиции. То, что он на самом деле делает, так это провоцирует их к действию, по самой своей сути иному и обычно скрытому за *изобразительностью*, понимаемой как простая передача формы наличных предметов, а именно – к тому, что мы могли бы назвать *живо-писанием*.

Определяя действие как живо-писное, мы прежде всего подчеркиваем его связь с жизнью и вообще с живым, а именно – со способностью к *изменению*. Такая изменчивость, конечно же, не есть простая констатация: например, мы видим пышно цветущий куст сирени и констатируем этот факт, а затем, спустя некоторое время, отмечаем отсутствие цветов у этого же куста сирени. Суть в том, что нас здесь не удовлетворяет сама *констатация* факта происходящего изменения, поскольку жизнь чувствуется нами, а не констатируется. Согласно Канту, природа нашего разума такова, что она не позволяет *быть* в самом моменте изменений¹⁰, то есть схватывать этот

¹⁰ Кант убежден, что объяснить, «каким образом из данного состояния следует противоположное ему состояние той же самой вещи – это разум не только не может... без примера, но не может даже понять без созерцания...» [Кант 1994, 184].

момент, одновременно производя его, – мы не можем только лишь силой нашего разума осуществлять и контролировать это изменение. Разум поэтому ограничивается *созерцанием* происходящих с предметом изменений, расположенных во внешнем пространстве, поскольку, по Канту, только так сами изменения становятся нам доступны, то есть *наглядны*. Соответственно, такое наблюдение вполне обходится без нашего непосредственного и живого участия в нем. В этом смысле вердикт Канта однозначен: только божественный разум способен творить вещи в их созерцании [Кант 1994, 107]; в противном случае, наша связь с внешним миром была бы чисто мыслительной, но в реальности мы имеем дело только с чувственными восприятиями и лишь благодаря им ощущаем себя живыми.

Об этой нашей способности (схватывать движение, изменение) говорит и Аристотель, напрямую связывая ее с *видением*: «Но свет ли, воздух ли пролегает посередине между тем, что видят, и глазом, [важно то, что] возникающее в этой среде движение порождает видение» [Аристотель 2004, 105]. Изменение, согласно Аристотелю, становится *знаком* присутствующего здесь и сейчас движения. Обычно вместе с совершением некоего *действия* у нас возникает мысль и о наличии движения. Однако, с точки зрения Энском, в каждом подобном случае важно различать саму специфику движения (рассматриваемого как причина действия), ведь если действие описывается как простая реакция, то речь, скорее всего, идет о трактовке ‘*causa*’ как такой причины, которая *подталкивает к действию*, тогда как чем больше человек *описывает* что-то как ответ, или отчет, «окруженный мыслями и вопросами», тем больше оснований для того, чтобы использовать в этом случае слово ‘*reason*’, трактуя его как объяснение или обоснование [Anscombe 2000, 23].

В нашем случае живо-писание (как действие) как раз-таки лучше трактовать в духе Энском: «действовать» означает «иметь намерение» [Anscombe 2000, 52]. И здесь следует различать, с одной стороны, наши собственные действия, а с другой – наши наблюдения. Согласно Энском, это позволит понизить ту степень важности, которую мы обычно придаем нашим наблюдениям, особенно когда кажется, что такие наблюдения являются единственным способом получения знаний. Дело в том, что в своих размышлениях о природе наших действий Энском обращается к аристотелевскому делению знания на *созерцательное* и *практическое*. По ее мнению, мы можем знать о своих собственных действиях двумя способами: из наблюдения и минуя наблюдение; именно второй способ знания о наших действиях позволяет говорить о совершении намеренно-

го действия, наиважнейшим компонентом которого является *желание*. Иллюстрируя этот тончайший момент различения, Энском приводит следующий пример: «... если мне кажется, что я шевелю пальцем ноги, но на самом деле вижу, что палец не шевелится, я могу сказать, что 'шевелею ногой' только в определенном смысле, однако, что касается происходящего, мои действия, конечно же, контролируются мною лишь случайным образом. Главное то, что происходит во мне, а если то, что происходит в сфере намерений, совпадает с тем, что я 'делаю', – это только милостью судьбы» [Anscombe 2000, 52].

Принимая неочевидность совпадения наших действий и намерений, следует учитывать, что при надлежащей концентрации внимания мы вполне способны проявить достаточную степень чувствительности к нашим намерениям, и причиной этому – их *практическая* природа. По мнению Энском, наши намерения совпадают с нашими желаниями, точнее, намерения становятся средством достижения желаемой нами цели. Из-за своей близости к нашим желаниям намерения обретают достаточную силу и живость для того, чтобы питать ими наши действия. Живо-писание и намерение, таким образом, схожи именно своей практической природой. Тот факт, что любое наше действие может быть объяснено или показано *только* и исключительно в контексте некоторой правилосообразной практики [Ролз 2013, 34], существенно ограничивает наши же представления о живо-писании как живом, а значит, и непредсказуемом действии. Правда, как утверждает Салли Хаслангер, не все практики построены на правилах, и поэтому некоторые из них могут трактоваться как *непреднамеренные*, поскольку являются *простыми* (например, такие, как чихание или спотыкание [Haslanger 2018, 234]). Ролз, впрочем, опровергает аргумент Хаслангер: описание любого *конкретного* действия как единичного не является для нас необходимым; описание такого действия может стать важным только в связи с возникающей в процессе регулярного повторения *тенденцией*. Такая тенденция служит выявлению определенного *класса действий*, к которому и относится это вполне конкретное действие. Несмотря на то, что схватывание конкретного действия возможно до установления практики, определение такого действия не зависит от его специфики (каково это действие в своей единичности), поскольку целью данного определения становится не отдельное действие, а тенденция, устанавливающаяся в связи с постоянным повторением этого действия, ход которой в дальнейшем и приводит к возникновению практики [Ролз 2013, 33–34].

В случае же с учениками Иттена придание большей важности конкретике действия каждого из них обусловлено непосредственностью связи такого рода действия с субъективными *реакциями* учеников. Согласно Бену Тильмену, внимания к таким реакциям вполне достаточно, чтобы заставить нас задуматься над вопросом: «Чем это является лично для меня?» [Тильмен 2019, 124]. Такой вопрос интересен именно тем, что напрямую отсылает к самим реакциям, поскольку, с одной стороны, как утверждает Тильмен, это дает нам понимание всего того, что для нас действительно важно здесь и сейчас, а с другой стороны, ссылаясь на Витгенштейна, он говорит об *играх* [Витгенштейн 1994, 311], в которые мы все с рождения вовлечены: даже если мы все вместе играем в разные игры на одном большом поле, только благодаря нашим реакциям мы способны различать, кто играет в нашу игру, а кто – совсем в другую, именно потому, что «...”чужаки” никак не реагировали бы на наши описания и оценки. Мы бы не разделяли с ними одинаковых реакций» [Тильмен 2019, 124].

Иными словами, следует учитывать, что реакции могут быть нюансированы и в связи с этим рассматриваться и как формирующие определенную практику, и как противоположные этому – *реакционные*, или *контртенденции*¹¹. Сама этимология слова «живо-писание» обращает наше внимание на живость и изменчивость, пластичность действия. Живо-писать означает действовать, изменять установленную практику, а не следовать уже существующей. В противном случае живописание ничем бы не отличалось от намерения, если бы (как и намерение) оно подчинялось некой уже сложившейся практике [Мишура 2018, 109]. И если намерение показывает, как именно складывается тенденция, возникает некая правилосообразность, то живо-писание, напротив, позволяет рас-

¹¹ Подходящим примером такой контртенденции может быть творчество Марселя Дюшана. Известен факт категорической неприязни Дюшана к привязке его произведений к какому-либо из «измов». Художник настойчиво избегает «остановки» уже с того самого момента, как, будучи молодым человеком, садится в поезд искусства, стараясь с него уже никогда не сойти. И это ему удается: он находит способ это сделать уже в самом начале своей художественной карьеры. Таким началом становится казус, произошедший с его картиной «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912). На первый взгляд – это кубизм, но именно кубисты (в частности, представители группы Пюто) оглушительно раскритиковали ее, когда Дюшан пожелал участвовать в Салоне Независимых. По словам Тьерри де Дюва, субъективная позиция Дюшана такова: «...он амбициозен и в достаточной степени является живописцем, чтобы понимать, что истинный живописец-авангардист добивается заметного обновления, если ему удастся преподнести чувству своей эпохи живопись, ранее неведомую, но вместе с тем доказывающую, что, разойдясь с историей, он вобрал ее в себя» [Дюв 2012, 50–51].

познавать очевидные несоответствия, проявляющиеся как яркие вспышки сопротивления согласованным и регулярно повторяющимся действиям, ведущим к установлению практики. Другими словами, живо-писание есть действие *негативно-реактивное*, или турбулентное (импульс, инсайт, впечатление), конкурирующее хотя и с уже определившейся тенденцией, но еще окончательно не осмысленной, незавершенной и всецело не принятой конкретным сообществом¹².

Заключение

Живо-писание, таким образом, является не чем иным, как практическим действием, направленным на выражение искренних и живых реакций художника. Изображение же, напротив, выступает как *готовый инструмент (ready-tool)* и действует аналогично нашей способности к схематизации (*предмет / представление / понятие*). Об этом Кант писал: «При всяком подведении предмета под понятие представление о предмете должно быть *однородным* с понятием, т.е. понятие должно содержать в себе то, что представляется в подводимом под него предмете, так как именно такое значение имеет выражение *предмет подчинен понятию*. Так, эмпирическое понятие *тарелки* однородно с чистым геометрическим понятием *круга*, так как круглость, которая в понятии тарелки мыслится, в чистом геометрическом понятии созерцается» [Кант 1994, 123]. Следовательно, изображение становится тем способом, каким понятие (поскольку оно, согласно Канту, есть «правило синтеза восприятий» [Кант 1994, 428]) можно было бы собрать так, чтобы сам способ собирания (синтеза) мог бы быть нам *показан*. Иными словами, изобразительность как способ и как готовый инструмент передачи предметов натюрморта аутентично прочитывается только в представлении о нем как о *функции созерцания*. Сам же натюрморт здесь выступает в роли *зеркала*, показывающего, что все происходящее в принципе уже есть в наличии, оно как бы уже готово именно тем, что собрано вместе. Соответственно, делая ставку на изображение натюрморта, ученики ведут себя так, что смотрят на натюрморт и

¹² В своих размышлениях о современном искусстве Елена Петровская замечает, что искусство может вести себя по-разному: искусство может что-то иллюстрировать (например, когда для названия выставки наше внимание концентрируется на каком-то одном модном слове), и таким образом используется что-то уже сложившееся (язык). Но в этом случае искусство действует с опозданием, и для него это не что иное, как провал, так как оно изображает уже нечто наличествующее [Корягин, Петровская 2020].

видят только лишь натюрморт¹³. В этом случае, как пишет Жорж Диди-Юберман, мы лишь видим то, на что мы смотрим [Диди-Юберман 2001, 16–22]. Опрометчиво настаивая на воспроизведении (изображении) предметов натюрморта, ученики, по сути, действуют против сказанного когда-то Паулем Клее: «Искусство не воспроизводит видимое, а *делает* видимым (Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbare)» [Edschmid 1920, 28] (курсив мой. – И. Н.). В результате их рисунки оказываются лишены самого главного – живого события. Показан лишь возможный способ вхождения данных объектов (предметов натюрморта) в событие через их формальные признаки (цвет, форму и т. д.), но без учета *состояния* самого события, для которого в их рисунках просто-напросто не нашлось места.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотель 2002 – *Аристотель*. Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. СПб.: Алетейя ; Киев: Эльга, 2002.
- Аристотель 2004 – *Аристотель*. О чувственном восприятии // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2004. С. 99–135.
- Беньямин 2012 – *Беньямин В.* Задача переводчика // Беньямин В. Учение о подоби: медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 254–270.
- Бергер 2018 – *Бергер Дж.* Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2018.
- Витгенштейн 1994 – *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Философские работы: в 2 ч. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. С. 75–320.
- Гурко 2001 – *Гурко Е.* Нечто, относящееся (относимое) к грамматологии // Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. С. 60–93.
- Данто 2017 – *Данто А.* Мир искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2000.

¹³ В своей известной работе Мир искусства Артур Данто берет прототип некоего зрителя-простака и называет его Тестадугой (Testa dura (итал.) – упрямец, болван). Споры с Тестадугой, по мнению Данто, обычно приводят к требованию с его стороны показать нечто такое, что на примере позволило бы ему удостовериться, что перед ним действительно произведение искусства. Согласно Тестадуре, нам следует буквально указать ему на некую деталь, чтобы в результате он сам мог бы воскликнуть: «Вот оно! Наконец я вижу произведение искусства!» (перевод мой. – И.Н.). Однако, замечает Данто, мы все же не в силах ему помочь, и именно потому, что только сам Тестадура и никто иной, кроме него, не сможет «сделать картину произведением искусства», – а до этих пор он будет похож на ребенка, который смотрит на палку и видит лишь палку [Данто 2017, 36].

- Диди-Юберман 2001 – *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001.
- Дюв 2012 – *Дюв Т. де.* Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Институт Гайдара, 2012.
- Иттен 2008 – *Иттен И.* Искусство формы. М.: Д. Аронов, 2008.
- Корягин, Петровская 2020 – *Корягин К., Петровская Е.* Беседы о турбулентности. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aZ5JF-Cm6-TI&ab_channel=EastEast
- Кант 1994 – *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.
- Мерло-Понти 1992 – *Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Мишура 2018 – *Мишура А.* Понятие намерения в философии действия Элизабет Энском // Социологическое обозрение. 2018. Т. 17, № 2. С. 87–114.
- Ролз 2013 – *Ролз Дж.* Две концепции правил // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12, № 2. С. 16–40.
- Тильмен 2019 – *Тильмен Б.* Пересекая границы / пер. с англ. И. Н. Нехаевой // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. 2019. Т. 4, № 3. С. 119–128.
- Юм 1996 – *Юм Д.* Трактат о человеческой природе // Юм Д. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. С. 53–656.
- Anscombe 2000 – *Anscombe G. E. M.* Intention. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Derrida 1988 – *Derrida J.* Letter to a Japanese Friend // Derrida and Différence / D. Wood, R. Bernasconi (eds.). Evanston, IL.: Northwestern University Press, 1988. P. 1–5.
- Edschmid 1920 – *Edschmid K.* (Hg.) Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920. Bd. XIII.
- Hacker 2014 – *Hacker P. M. S.* Two conceptions of language // Erkenntnis. 2014. Vol. 79 (S7). P. 1271–1288.
- Haslanger 2018 – *Haslanger S.* What is a social practice? // Royal Institute of Philosophy Supplement. 2018. № 82. P. 231–247.

REFERENCES

- Anscombe, G. E. M. (2000). *Intention*. Harvard University Press.
- Aristotle. (2002). *Metaphysics. Translations. Commentaries. Interpretations*. Aletyya; Elga. (In Russian).
- Aristotle. (2004). On sense perception. In *Protrepticus. On sense perception. On memory* (pp. 99–135). St. Petersburg University Press. (In Russian).
- Benjamin, W. (2012). The task of the translator. In *The doctrine of the similar. Media aesthetic works* (pp. 254–270). Russian State University for the Humanities. (In Russian).

- Danto, A. (2017). *The Artworld*. Ad Marginem. (In Russian).
- Derger, J. (2018). *Ways of seeing*. Klaudberri. (In Russian).
- Derrida, J. (2000). *Of grammatology*. Ad Marginem. (In Russian).
- Didi-Huberman, G. (2001). *What we see looks back at us*. Nauka. (In Russian).
- Duve, T. de. (2012). *Pictorial nominalism. On Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Gaidar Institute. (In Russian).
- Edschmid, K. (Hg.). (1920). *Tribüne der Kunst und Zeit*. Erich Reiß Verlag.
- Gurko, E. (2001). Nechto, otnosyashcheesya (otnosimoe) k grammatologii [Something related (attributable) to grammarology]. In E. Gurko, & J. Derrida, *Dekonstruktsiya: teksty i interpretatsiya* [Deconstruction: texts and interpretation] (pp. 60–93). Ekonompress.
- Hacker, P. M. S. (2014). Two conceptions of language, *Erkenntnis*, 79(S7), 1271–1288. <https://doi.org/10.1007/s10670-013-9558-9>
- Haslanger, S. (2018). What is a social practice? *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 82, 231–247. <https://doi.org/10.1017/S1358246118000085>
- Hume, D. (1996). A treatise of human nature. In *Works in 2 volumes* (vol. 1). Mysl'. (In Russian).
- Itten, J. (2008). *The art of form*. D. Aronov. (In Russian).
- Kant, I. (1994). *Critique of pure reason*. Mysl'. (In Russian).
- Koryagin, K., & Petrovskaya, E. (2020). *Conversations about turbulence*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=aZ5JF-Cm6-TI&ab_channel=EastEast (In Russian).
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and mind*. Art Press. (In Russian).
- Mishura, A. (2018). The concept of intention in Anscombe's philosophy of action. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Russian Sociological Review*, 17(2), 87–114. <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2018-2-87-114> (In Russian).
- Rawls, J. (2013). Two concepts of rules. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Russian Sociological Review*, 12(2), 16–40. (In Russian).
- Tilghman, B. (2019). Crossing boundaries. *Omsk Scientific Bulletin. Series Society. History. Modernity*, 4(3), 119–128. <https://doi.org/10.25206/2542-0488-2019-4-3-119-128> (In Russian).
- Wittgenstein, L. (1994). Philosophical investigations. In *Philosophical works*. Gnozis. (In Russian).
- Wood, D., & Bernasconi, R. (Eds.). (1988). *Derrida and différance. Studies in phenomenology and existential philosophy* (pp. 1–5). Northwestern University Press.

Материал поступил в редакцию 01.06.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 23.10.2022