

Copyright © 2015 by Academic Publishing House *Researcher*



Published in the Russian Federation
European Journal of Philosophical Research
Has been issued since 2014.
ISSN: 2408-9435
Vol. 4, Is. 2, pp. 90-96, 2015

DOI: 10.13187/ejpr.2015.4.90

www.ejournal17.com



UDC 7.01

Immanentizm in Art

Natalya N. Rostova

Lomonosov Moscow State University, Russian Federation
Philosophical faculty
PhD of philosophical sciences
E-mail: nnrostova@yandex.ru

Abstract

In article the philosophical and anthropological analysis of pictures of A. Lentulov and Zh.-L. Godard's movie "Farewell, the speech" is carried out. According to the author of article, work this artists are united by immanentizm philosophy. The discourse of an immanentizm excludes concept transcendental and, as a result, binary oppositions and hierarchies. It is a discourse of equality which, according to Foucault, resist to the former discourse of fascism based on the absolute of truth. A measure of authenticity and a source of creativity for it is not something on that party of a body, but a body. The author comes to a conclusion that the discourse of an immanentizm is fraught with anthropological reductions. Within his people essentially we won't distinguish from things of the world. Thus the author notices the duality of creativity of Lentulov peculiar in general to the Russian art tradition. On the one hand, the artist gravitates to the western tradition moving on the way of the immanentization of the person replacing sharp ontologic oppositions transcendental and immanetny with the sluggish oppositions of a body and an organism, elements and society, sacral and profanny finding themselves within an immanention. On the other hand, Lentulov is a researcher of sources of painting and consciousness. What costs on the line between an icon and "A black square" on which it is continuously possible to pass from subjectivity to God. In Godard's movie, on the contrary, the author sees resolute "yes" to an immanentizm of the European culture.

Keywords: A. Lentulov, Zh.-L. Godard, F.M. Dostoyevsky, body, immanentizm, person, death of God, titanizm, modern art, kinizm.

Начиная с XX века интеллектуальная и художественная мысль смещает свой интерес в сторону телесности. Обычно дискурс телесности связывается с представителями постмодернизма – М.Фуко, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Р. Барт, М. Мерло-Понти, - и возводится к Ф. Ницше, А. Арто и др. Однако поворот к телу заметен уже в «Этике» Спинозы. Спиноза пишет: «В самом деле, того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил, т.е. опыт никого еще до сих пор не научил, к каким действиям тело является способным в силу одних только законов природы... у лишенных разума животных замечается многое такое, что далеко превосходит человеческую пронизательность... лунатики во время сна делают весьма многое, на что они не решились в бодрствующем состоянии; а это достаточно ясно

показывает, что само тело в силу одних только законов своей природы способно ко многому, от чего приходит в изумление его душа» [1, 162].

Комментируя аналогичный пассаж Спинозы в связи с философией Ницше, Делез пишет: «Спиноза открыл перед философией и науками новый путь: мы не знаем, говорит он, даже того, что может тело; мы говорим о сознании и духе, болтаем обо всем этом, однако не знаем ни того, на что способно тело, ни того, какие силы ему присущи, ни того, что они готовят в будущем. Ницше знает, что это будущее пришло: «Мы находимся сейчас в такой фазе, когда сознание становится скромным». Призвать сознание к необходимой скромности означает принять его таким, каково оно есть, а именно как симптом, всего-навсего симптом преобразования более глубокого, чем духовное, и активности сил совершенно иного порядка, нежели духовный. «Быть может, во всяком развитии духа речь идет исключительно о теле» [2, 102].

Что значат эти слова Спинозы о неведомых возможностях тела и призыв Ницше к скромности сознания, подхваченные Делезом? Они значат, что на смену метафизическому дискурсу философии, предполагающему идею о трансцендентных основах и принципах бытия, приходит дискурс имманентизма, исключающий понятие трансцендентного и, как следствие, бинарные оппозиции и иерархии. Это дискурс равноправия и вседозволенного, которые, по выражению Фуко, противостоят прежнему дискурсу фашизма, основанному на абсолюте истины. Мерию подлинности и источником творчества для него является не нечто по ту сторону тела, но сама телесность. Сознанию Делез отведет скромное, по завету Ницше, место «симптома» тела. Мир отныне лишен онтологических разрывов. Есть, скажет, Делез силы, и совокупностью и случайным соотношением этих сил определяются тела. Не сознание, но само тело есть самость, говорит Делез вслед за Ницше. В нем заключена сила метаморфозы, то есть способность самопреобразования.

В западной традиции дискурс имманентизма заметен во всех областях культуры – в философии, теологии, живописи, повседневном сознании. Русская традиция обнаруживает тенденцию к имманентизму лишь в искусстве, причем так, что часто с ней соседствует метафизический дискурс. На Западе имманентизм в живописи представлен работами Ф. Бэкона, Э. Мунка, Э. Шиле, Х. Сутина. В России – К. Малевича, А. Лентулова, П. Филонова, Н. Гончаровой, М. Ларионова, В. Татлина, Д. Бурлюка, Б. Григорьева, М. Менькова.

Русское художественное сознание, колеблющееся между имманентизмом и обращению к трансценденциям, мы обнаруживаем в творчестве А. Лентулова. Решительное «да» имманентизму западного сознания мы слышим в высказывании Ж.-Л. Годара.

Рассмотрим работы обоих художников с точки зрения философской антропологии, исходящей из того, что человек – это не элемент популяции, каким он является для биологии, не элемент социума, каким он является для социологии, а духовное существо.

1. Лентулов: между смертью человека и поисками первоначал

Осенью 2014 года в Москве прошла выставка Аристарха Лентулова «Плоть вещей». Ключевой картиной выставки, и, рискну сказать, в целом творчества Лентулова, мне кажется «Распятие», написанное в 1910 году.

Распятие

Что мы видим на картине? В ярких, лишенных дневного света красках изображен бюст, прикрепленный к черному кресту. Тело, с расцветченными во все цвета радуги ребрами, обрублено по талию. Лицо, свободное от предметности глаз и рта, искажено в мучительной гримасе, сочетающей испуг и проклятие боли. Образ обжигает, притягивает, трогает. Боль отзывается болью. Но кто этот распятый?

Конечно, не Христос христианства. Христос христианства – не тавтология, ибо 20 век не без помощи Ницше отделил христианство от Христа, сделав возможным понимание Христа вне христианства и христианства вне Христа. Почему распятый Лентулова – не Христос христианства? В нем слишком много жизни, которая, кажется, противостоит черному кресту как христианству. Он слишком испуган в отрицании формулы смирения «да будет воля твоя». Распятый слишком человечен, чтобы быть Богом. Христос христианства – это воплотившийся Бог, пришедший в мир для спасения людей и победивший смерть на

кресте в Своем Воскресении. Или, по формуле святых отцов, Бог, ставший человеком для того, чтобы человек стал Богом. Переводя эти слова на понятийный язык, можно сказать, что Христос христианства – это парадоксальное сочетание имманентности и трансценденции в их нераздельности и неслиянности. «Распятие» Лентулова – поистине распятие, но не Богочеловека, а человека. На кресте агонизирует человек. Здесь нет места трансценденции, а событию смерти не предуготовано Воскресение. Человеческая боль замкнута на боль. Лентулов сделал из Христа человека, отделив его от христианства, подтверждением чему служит картина «Снятие с креста» 1910 года с изображением зеленоватого трупа распятого. Для Лентулова Бог умер, и обе картины – это объективация самосознания смерти Бога. Но что есть смерть Бога?

Новый титанизм

Смерть Бога – это не то же, что атеизм. Атеизм выстраивает себя в отношении к Богу. Смерть Бога – это попытка понимать человека вне живого личностного Бога. Это новый титанизм. Если титанизм эпохи Возрождения, поставивший человека на место Бога, мыслил человека, полным здоровья и деятельных сил в разумном мире, то титанизм модерна и постмодерна переосмысливает человека в его аффективности и болезненности в мире абсурда. Титанизм означает лишение человека трансцендентной перспективы. Новый титанизм отличается радикальностью в этом устремлении. Его бунтующий человек горд в своей одинокой жизни Сизифа.

Смерть Бога означает имманентизацию антропологического и, как следствие, художественного пространства. Делез, хорошо понимая последствия имманентизации, переосмыслил Достоевского в его утверждении, что если Бога нет, то все позволено. Напротив, заявляет Делез, если Бога нет, то ничего нельзя! [3, 27] Все сковано предметностью, объективировано, всему предпослан смысл. Если прежде высвобождение было обеспечено Богом, то теперь живопись ищет выход в телесности. Телесность – не то же, что организм, или, на языке Делеза, фигурация – не то же, что фигура. Всякой заданной природно и социально фигурации противостоит фигура. «Распятие» Лентулова – это игра телесности в лишенном трансценденций мире. В обрубленном теле, вывернутых ушах, оскале и буйствующей палитре красок художник использует плоть как экспериментальную площадку ее самоконфигурирования. Его картина по смыслу стоит в одном ряду с работами Мунка, Шиле, Сутина, Бэкона. В философии – наряду с дискурсами, привлекающими «третьи термины» для описания мира и человека, которые позволяют упразднить бинарные оппозиции «душа-тело», «идеальное-материальное», «трансцендентное-имманентное», «внутреннее-внешнее».

Распятие Лентулова – это художественный эквивалент терминов «машина желания», «тело без органов», «действие», «стихия», «интенсивность». Лентулов поистине пишет «плоть вещей», ибо его мир лишен различий. В нем не отличишь человека от вещи, тело – от эмоции. Это мир боли, отделенной от страдания. Подобно тому, как у Бэкона принципиально не отличаются багровые гладиолусы от дамы в красном платье и черной шляпе или от разделанной туши, Лентулов в «Распятии» делает то же движение навстречу неразличия между распятым и куском мяса.

Неразличение

Неразличение предмета и человека обнаруживает себя в «Портрете дочери с детскими рисунками», на котором Лентулов изобразил зеленоватую массу кресла и одновременно тела девочки с воткнутой в нее головой. В его «Греке» 1910 года, на котором изображен сладострастно ухмыляющийся художник с обнаженным рельефным торсом, предвидится Филонов, достигнувший точки, в которой Христос становится десимволизированной рыбой («Пир королей» 1913 года), а человек в пользу животного лишается второго плана. В жутковатой ухмылке «Грека» просвечивается лукавство коровы с картины Филонова «Коровницы», на которой сами коровницы подобны животным. На картине Лентулова «Дети с зонтами» 1912 года изображены не дети, но неандертальцы, болезненные, лишенные сознания существа, головы которых художник с легкостью заменяет шапками зонтов.

В «Женщине с гармоникой» Лентулова те же звон, боль, стон и крик, что у Шиле, Мунка или Сутина. Этот портрет, словно изнанка благообразного портрета жены 1913 года. Ломаная гармоника в руках женщины подобна гангрене, вырастающей из шеи на автопортрете Шиле 1912 года. Гармоника, словно вывернутое наружу нутро. Пустые глаза женщины будто говорят нам о том, что гармоника вобрала в себя всю ее суть, выдавив душу. Есть в человеке то, что он сам о себе не знает, но что, по словам Августина, знает только Бог. Есть в человеке то, с чем он сталкивается в предельном одиночестве – то, что поэт назвал «черным человеком». Бесконечность божественного, непостижимость человеческого у Лентулова оборачиваются мучающейся плотью.

Но нельзя искать свободы там, где ее нет. Самоконфигурирование тел – это бесконечность конечного. Попытка говорить о необъективируемом вне Бога – о крике, смерти, эмоции, – ведет к антропологической редукции. Человек становится телом. Необъективируемое – объектом. Смерть Бога оборачивается смертью человека. «Распятие» Лентулова – это движение навстречу смерти человека. Живопись боли и скрежета зубов захватывает, взрывает, отнимает почву из-под ног. Но в ней утрачено что-то самое главное, напряжения по вертикали.

Археология сознания Лентулова

Попытка художника мыслить человека вне Бога и попытка мыслить человека до Бога – не одно и то же. И то, и другое связано с распределением мира, ибо Бог имеет замысел о человеке и как источник порядка дарит всякой вещи ее место, в этом смысле организуя сущностный мир. Если понимание человека вне Бога ведет к антропологической редукции, то исследование мира до Бога является антропологической археологией. Живопись Лентулова находится в самом центре художественной аутоархеологии человека XX века.

Взгляд на мир до Бога – это попытка эстетики проникнуть в начало начал, в мир первичного хаоса. В смысле онтологии – это движение от Бога к ничто. В смысле антропологии – это движение от человека к хаосу субъективности. В смысле искусства – это путь от иконы к «Черному квадрату» Малевича. Можно сказать, что от наскальной живописи до иконы в широком смысле слова, то есть до мистериального образа, и обратно, от иконы до «Черного квадрата» располагается вся история человека – история его самособирания в иконе и его саморасщепления в ничто. Аналогично Малевичу в живописи можно говорить о Джоне Кейдже в музыке, заглянувшем в «4:33» за музыку, в молчание. В танце можно говорить о Мерсе Каннингеме, расщепляющем хореографию до перводвижений. В литературе – об обэриутах, обращающихся к дословной стихии языка. В антропологии – о Сигизмунде Кржижановском, который в рассказе «Красный снег» схватывает чистую субъективность, предшествующую сознанию. В философии аутоархеология сознания проявляется в интересе к безумию как источнику ума и бессмыслице как источнику смысла. К тому хаосмосу, который вторым шагом может обнаружить космос.

Желание художника компенсировать отсутствие искусства эпатажем не имеет никакого отношения к этим философским поискам первоначал. Как, например, не имеет никакого отношения перформанс Германа Титова «Камуфляж» к Джону Кейджу. Титов показывает нам одинокий рояль на фоне заснеженного пустынного пространства, который молча методично закрашивает в розовый цвет мужчину в пуховике. Устроители московской выставки 2012 года «Эксперименты Джона Кейджа и их контекст» усмотрели в видео Титова прозрение тишины и другие неожиданные смыслы. Однако этот незамысловатый перформанс на 15 минут, открытый бесчисленному числу интерпретаций, ибо сам по себе ни о чем не говорит, никак не связан с погружением в ту бездну эстетического хаоса, из которой рождается предметность и сюжет.

Лентулов находится в самой сердцевине этих философских попыток дойти до первооснов предметности, разложить порядок до первоэлементов, первоцветов, первоформ, перворитма, заглянуть за живопись. В этом все его разноцветные пейзажи и церковки, словно выложенные из нарезанных плоскостей. Аналогично он движется в исследовании человека. Его «Женщина в полосатом платье» производит впечатление, будто части ее тела принадлежат не одной, но разным женщинам – голова – рабочей, кисти рук – интеллектуальной художнице, откровенно обнаженные ноги – уличной девке. Так же

несуразен фон картины, сочетающий атмосферу будуара, подсобного помещения и, между прочим, украшенный Лентуловым аппликацией березы, сделанной из натуральной бересты. Распредмечивающий себя мир – это мир, утративший сущности, в котором все сдвинуто со своих мест. Это удвоение, раскраивание предметов у Лентулова видно в автопортрете со скрипкой, в котором художник отчего-то не рискнул подвергнуть и самого себя такому же лишению сущности.

Написанный в кубистической манере портрет А.С. Хохловой, пожалуй, одна из самых удачных попыток Лентулова обнаружить необъективированное, предшествующее всяким сущностям. В легкой, игривой, помещенной лишь в одой изогнутой линии актрисе, Лентулов, кажется, поймал тот самый свет, которым влюбленный любит, а художник творит. Здесь он по смыслу близок живописи Зверева, поимке той акварели состояний, которая предшествует эмоции.

Между антропологическими вертикалями и горизонталями

Художник Лентулов – это, по крайней мере, два художника. Один тяготеет к западной традиции, двигающейся по пути имманентизации человека, замещающей острые онтологические оппозиции трансцендентного и имманентного вялыми оппозициями тела и организма, стихии и социума, сакрального и профанного, обнаруживающими себя в рамках имманенции. Другой Лентулов – это исследователь истоков живописи и сознания. Тот, который стоит на линии между иконой и «Черным квадратом», по которой непрерывно можно перейти от субъективности до Бога. Путь от туши до Бога невозможен.

2. Годар: кинизм против Платона

Последний фильм Жана-Люка Годара «Прощай, речь» (2014 год) – это самое мощное художественное и интеллектуальное высказывание Европы за последнее время. Эстетика фильма завораживает. Она заставляет видеть то, что мы пробегаем глазами, осязать то, чего второпях касаемся, чувствовать то, на что подспудно всегда были способны. Эстетика Годара – это эстетика красоты и чувственности, невозможная в функциональном и асексуальном мире виртуально-технического. Но эмоциональному потоку фильма, кажется, противостоит главное послание режиссера.

Лжи социума, лжи языка, опосредованности Другим, хаосу смутных представлений Годар противопоставляет собаку. Собаку и неизменно красивый пейзаж, которые являются главными героями фильма. Собака не знает языка. Собака не скована нормами. Собака всегда живет настоящим. Она непосредственна и проста. Если мир – это рай, а человек – это ад, то собака находится вне идеи рая и ада. Она вся на поверхности. Ее движения ладны природе. Она всегда красива, потому что всегда органична. Слеп не зверь, говорит Годар. Это человек ослеплен сознанием и не способен видеть мир. Бездушно не животное. Бездушен человек. «Собака, - цитирует Годар Дарвина, цитирующего Бюффона, - единственное существо, которое любит вас больше, чем себя». Бог умер, но это не трагедия. Это не конец. Это начало новой гармонии, заверяет нас Годар.

О том, что Бог умер, Годар напоминает в диалоге мужчины и женщины. Она говорит: «Я отпускаю себя». Он ей вторит: «Да, в глубину. Я думаю, надо начинать снизу, а потом подниматься на поверхность, как Кириллов. Два вопроса: один большой, другой маленький. Но маленький тоже большой». Она уточняет: «Маленький – это что?». Он: «Страдание». Она: «А большой?». Он: «Другой мир». У Достоевского точнее. Маленькой причиной он называет не страдание, а боль. Во время этого диалога на экране мы видим акварельные краски. Ее слова «я отпускаю себя» сопровождаются кадром, в котором два человека рисуют на листе черный крест. Рука ведет линию вниз. «Другой мир» видится размокшей черной краской, которую теревит кисточка. Диалог замыкается чередой мимолетно сменяющихся кадров – люди в мантиях с крестами, толпа школьников, метро в час-пик и вдруг – золотые клены. Этот визуальный ряд кажется достаточно буквальным. Черной кляксе противостоит золото. Толпе – могучая органичная единомножественность. Но в нем нет главного – драматизма Кириллова, к образу которого, кажется только из интеллектуальной жадности, решил обратиться Годар.

Что значит отпустить себя, погрузить себя в глубину и подняться на поверхность, «как Кириллов»? Отпустить от чего? Кириллов отпускал себя от Бога, от «боли страха смерти».

Кто победит боль и страх, говорил он, тот сам станет Богом. Значит ли погружение, о котором говорит Годар, нисхождение в боль и смерть? Значит ли поверхность – восхождение к человекобогу? Кажется, что Годар напрасно взял инструментарий Достоевского, чтобы избавиться от Бога. Идеалу собаки, идеалу натуральности мешает фигура Бога, однако исследование Достоевского прямо противоположно тому, чего ожидает от него Годар. Смерть Бога не есть счастливое рождение природной гармонии. Достоевский на микроскопическом уровне исследует то, что становится с человеком в тот момент, когда исчезает Бог. Достоевского волнует цена освобождения, того своеволия, идеей которого болен Кириллов. Этой ценой оказывается смерть человека, исчезновение антропологического феномена. Убивая Бога, человек становится не милым псом из годаровского фильма, а зверем, кусающим, бешеным зверем, каким стал Кириллов, укусивший за мгновение до своего самоубийства не к месту пришедшегося Верховенского. Годар видит лишь мирные блестящие глаза собаки как изначальную данность и конечную цель человека. Для него не существует проблемы человека и, как следствие, человекобога, ибо он не отличает человека от животного. А потому о погружении и восхождении в смысле Достоевского говорить нельзя. Проблемой для Годара оказывается не человек и его превращения, подобные тем, что описаны в «Бесах», а животное, которому Бог мешает быть животным. Достоевский ставит проблему человека и Бога. Годар – проблему животного и Бога. Для Достоевского Бог конститутивен в отношении человека. Для Годара Бог – это банальное чувство внешней зависимости человека наподобие ошейника у собаки. Как говорит героиня фильма, Бог не сумел или не захотел сделать нас смиренными, и тогда сделал нас униженными. Бог для Годара – это тот, кто унижает человека, сковывает его. Но откуда у животного Бог? Если бы естество человека было неотличимо от естества собаки, фигура Бога была бы не нужна и невозможна, ибо естество задано природой. Природа не знает одиночества, своеволия, страха и смерти. Но Годар в отличие от Достоевского не желает видеть здесь проблемы и лишь неуместно кладет его образы в интеллектуальную копилку своего фильма.

Ф. Гиренок увидит в фильме Годара желание режиссера противопоставить киническую традицию платонической, исторически победившей в Европе и истощенной в современном мире [4, 262]. В современной европейской философии действительно присутствует стремление реабилитировать киническую мысль. Петер Слотердаjk пишет «Критику цинического разума» [5]. Мишель Онфре предлагает свою «контр-историю философии». «Тирании платонических, христианских и немецких идеализмов» Онфре противопоставляет «скрытое институцией существование альтернативной, критической, радикальной, гедонистской, практикуемой, полезной и экзистенциальной философии» [6]. Годар визуализирует эту мысль современной философии. Помимо собаки, откровенного совокупления мужчины и женщины, в фильме присутствуют раблезианские моменты.

Но что значит кинизм как рецепт второй молодости Европы, похоронившей своего Бога? Киническое мировоззрение – это мировоззрение, выстроенное имманентными ориентирами, – человеческим разумом и природой. Оно не знает трансцендентных величин. Не Бог, но боги окаймляют его периферию. Это философия, редуцирующая человека к элементу мира наличного. И этой редукции придерживается Годар.

Примечания:

1. Спиноза Б. Этика. СПб.: Азбука, 2001. 352 с.
2. Делез Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. 382 с.
3. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
4. Гиренок Ф.И. Философия фильма Годара «Прощай, речь»// Альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ им. Ломоносова. 2015. №3. С. 262-268.
5. Слотердаjk П. Критика цинического разума. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 584 с.
6. Онфре М. Несчастья (и величие) философии/ <http://www.censura.ru/articles/miseregrandeur.htm>

References:

1. Spinoza B. Etika. SPb.: Azbuka, 2001. 352 s.
2. Delez Zh. Nitsshe i filosofiya. M.: Ad Marginem, 2003. 382 s.
3. Delez Zh. Frensis Bekon: Logika oshchushcheniya. SPb.: Machina, 2011. 176 s.
4. Girenok F.I. Filosofiya fil'ma Godara «Proshchai, rech'»// Al'manakh Tsentra obshchestvennykh nauk i ekonomicheskogo fakul'teta MGU im. Lomonosova. 2015. №3. S. 262-268.
5. Sloterdaik P. Kritika tsinicheskogo razuma. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2001. 584 s.
6. Onfre M. Neschast'ya (i velichie) filosofii/ <http://www.censura.ru/articles/miseregrandeur.htm>

УДК 7.01

Имманентизм в искусстве

Наталья Николаевна Ростова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация
Философский факультет
кандидат философских наук
E-mail: nnrostova@yandex.ru

Аннотация. В статье проводится философско-антропологический анализ полотен А. Лентулова и фильма Ж.-Л. Годара «Прощай, речь». По мнению автора статьи, работы эти художников объединяет философия имманентизма. Дискурс имманентизма исключает понятие трансцендентного и, как следствие, бинарные оппозиции и иерархии. Это дискурс равноправия, который, по выражению Фуко, противостоит прежнему дискурсу фашизма, основанному на абсолюте истины. Мерию подлинности и источником творчества для него является не нечто по ту сторону тела, но сама телесность. Автор приходит к выводу, что дискурс имманентизма чреват антропологическими редукциями. В рамках его человек принципиально не отличим от вещей мира наличного. При этом автор замечает двойственность творчества Лентулова, свойственную в целом русской художественной традиции. С одной стороны, художник тяготеет к западной традиции,двигающейся по пути имманентизации человека, замещающей острые онтологические оппозиции трансцендентного и имманентного вялыми оппозициями тела и организма, стихии и социума, сакрального и профанного, обнаруживающими себя в рамках имманенции. С другой стороны, Лентулов – это исследователь истоков живописи и сознания. Тот, который стоит на линии между иконой и «Черным квадратом», по которой непрерывно можно перейти от субъективности до Бога. В фильме Годара, напротив, автор видит решительное «да» имманентизму европейской культуры.

Ключевые слова: А. Лентулов, Ж.-Л. Годар, Ф.М. Достоевский, телесность, имманентизм, человек, смерть Бога, титанизм, современное искусство, кинизм.