

И.В. ДОРОГАНЬ

УДК 1(091)(44)(Фуко М.)
ББК ЮЗ(4Фра)6-784

ЖИВОПИСНОЕ МЫШЛЕНИЕ МИШЕЛЯ ФУКО: «ПРОСТАЯ ЗАПИСЬ СКАЗАННОГО»

Аннотация. В статье акцентировано внимание на особенностях живописного мышления Мишеля Фуко с его философско-эстетическими оттенками, вносящими кардинальные изменения в интермедиальность. Рассматривается привязанность «живописных» работ М. Фуко о Магритте и Мане к его концепции археологии знания; подчеркивается, что разработка археологической терминологии Фуко обусловлена появлением его работы «Это не трубка» через освоение живописности, преимущественно цвета. Акцентируется внимание на особенностях осмысления фукольдианской живописности в работе В. Подороги, касающейся «истории взгляда» Фуко, «истории глаза» как основы, касается археологии знания.

Особенное внимание уделяется лекциям Фуко о Мане, прочитанным в Тунисе и восстановленным по записям слушателей, как воплощению одного из терминов археологии – «дискурсивное образование». «Ненаписанная» книга Фуко представляет собой разговор не столько о том, как через живопись Мане возник импрессионизм, сколько о понимании того, как через импрессионизм возникла современная живопись. Подчеркивается специфика этого события благодаря тому, что Мане вводит понятие «текстуры полотна», падающего извне света. Как в событии устной мысли в своей лекции Фуко подчеркнул профанность, которая позволила увидеть свершение импрессионизма, т. е. картину как материальность, увидеть то, что приводило к эстетическим и нравственным скандалам, а главное – увидеть в Мане перевернутую эстетику Кватроченто. Чтобы лекция Фуко состоялась как событие, необходимы были слухи о «тексте и узнавании голоса» великого философа.

Ключевые слова: высказывание как запись, археология, «история глаза», оппозиция говорить/видеть, дискурсивное образование, текстура полотна, профанность, картина как материальность, эстетический и нравственный скандал, перевернутая эстетика Кватроченто, слухи о тексте, узнавание голоса

В известной статье, посвященной Мишелю Фуко, Жиль Делез, создавая завораживающую интригу по поводу своих размышлений об «Археологии знания» как мыслительной установки, отметил: «...в философии зародилось нечто новое, существенно новое, и что в этом произведении есть красота того, что оно отвергает, – красота праздничного утра. Во всяком случае, все начинается как в каком-нибудь рассказе Гоголя (даже не Кафки). Новый архивариус заявляет, что отныне он будет принимать во внимание только высказывание» [Делез 2012: 375]. Характеризуя такую новацию философского мышления Фуко как археологического вопрошания, Делез подчеркнул: «Если так трудно добраться до записи того же уровня, что и сказанное, то это потому, что высказывание ощутимо не сразу, оно всегда прикрыто предложениями и суждениями. Необходимо открыть его “цоколь”, отделать, даже сформировать, изобрести его. Нужно придумать, разрезать тройное пространство этого цоколя; и только в многообразии, которое предстоит создать, высказывание может осуществиться как *простая* запись сказанного» [Делез 2012: 397]. Тем не менее, это лишь кажущаяся простота, которая всегда вызывала сложности в толковании, особенно на пересечении философии и искусствоведения с возможным преломлением и в литературоведении. В этом видится уникальность мышления Фуко, а «высказывание как запись» особенно привлекательно.

Взаимодействие живописи с другими видами искусств в XX веке обрело особенную проблемность, интермедialную целостность, в которую вовлечены имена и исследования разных гуманитарных сфер, в том числе и философии. Работы по анализу живописи Мишеля Фуко «Это не трубка» и «Живопись Мане» выходят за пределы собственно искусствоведческих или философских исследований. В них усматривается и литературно/литературоведческий аспект, пока еще мало исследованный. Н. Пахсарьян указала на этот факт в предисловии к сборнику «Мишель Фуко и литература»: «В американском литературоведении уже обосновались тенденции, если не сказать школы, фукольдианского анализа литературы. Англоязычные авторы уверенно обращаются к теме “литература и Фуко” не только с целью очертить границы литературоведческого анализа, при использовании методов и оптики Фуко, но идентифицировать присутствие самой фикциональной основы в текстах Фуко и, в то же время, присутствие фигуры Фуко в пространстве литературы и литературности целой эпохи. И собственно, на родине самого философа, во Франции заметны такие тенденции – работы, исследующие значение и значимость фигуры и философии Мишеля Фуко в становлении как критической мысли, так и

литературы... Мишель Фуко – одна из значительных фигур в развитии как литературы, так и литературоведческой/критической мысли всей второй половины XX века» [Пахсарьян 2011: 4-5]. Сошлемся в данной ситуации и на высказывание Серра, которое отвечает направленности современных подходов: «Я полагаю, что археология есть не что иное, как наука вписывания и наука о граффити. Точнее, Фуко рассматривает библиотеку и как культурное и коллективное бессознательное..., и как пространство чуждое и закрытое: историк здесь анализирует драмы другого (и того же самого), память о том, что им забыто, он – этнолог в далеком молчаливом смысле, что восстанавливает его отсутствие: он изучает книги как закопанные монументы и письмо как надпись: он археолог языка, сегодня уже утраченного... Фуко проникает в библиотеку, как в маленький музей Прадо: он слушает язык как аналитик, читает пропорции, как эпитафии, захватывает острова, как этнолог, для того чтобы понять непостижимое, непостижимое, но никогда не странное» [Серра 1969: 199-200].

Появление работы Фуко «Это не трубка» (1973) было обусловлено необходимостью разработки «археологической» терминологии, основных ее положений. Примечательно то, что совершенствование «археологического» знания Фуко не мыслил без искусствоведческого, в частности, живописного «взгляда». Философское мышление Фуко предполагало необходимость расширения своих возможностей через освоение живописности, выражающейся в динамичности взаимодействия форм, объемов, цвета, света, тени, создающих впечатление подвижности, изменчивости, легкости переходов, свободных композиционных решений, живой выразительности, красочной образности. Видимая глазом действительность никогда не была представлена в застылой форме. Это стимулировало мысль. Для этого им был избран анализ работы Рене Магритта. «Это не трубка» – так обозначил свой комментарий Фуко, словно бы соглашаясь со словесным определением Магритта. Ларс О. Эрикссон в работе «Магритт – Фуко. О словах и вещах» отметил: «Значительная часть работ Магритта вновь и вновь обращается к соотношению *язык – изображение – мир*. “Слова и вещи” – именно так назвал он одну из своих выставок в Нью-Йорке. Позже такое же заглавие дал своей книге, сделавшей его знаменитым, Мишель Фуко. Между художником Магриттом и философом Фуко существует основанное на общем интересе взаимное уважение, заметное, в числе прочего, и в тех письмах, что они адресовали друг другу. И именно Фуко посредством своей книги “Это не Трубка” – название одной из самых известных работ Магритта – поспособствовали тому, чтобы “критик языка” Магритт оказался в центре постмодернистской

дискуссии об искусстве» [Эриксон 2012: 410]. При этом Эриксон высказал предположение, что «Магритт довольно быстро устал от живописи как таковой. Его главным интересом были поэзия и философия. Ему не нравилось, когда его называли художником, он предпочитал, чтобы его воспринимали как мыслителя, выражающего себя при помощи цвета» [Эриксон 2012: 414]. Среди любимых философов Магритта Эриксону виделись Гегель, Хайдеггер, Сартр и Фуко, выход на которого был осуществлен через «мысли позднего Хайдеггера»: «Тот факт, что мир превращается в изображение, отличает ядро современной мысли» [Эриксон 2012: 414]. Согласимся с тем, что «встреча языка/изображения и мира никогда не бывает прямой и непосредственной, она всегда откладывается», как и с тем, что «ни одному другому художнику, кроме Магритта, не удалось визуализировать эту абстрактную философскую проблематику» [Эриксон 2012: 415].

Работы Фуко, как известно, привлекали внимание многих исследователей-гуманитариев. Их комментарий представляет собой вместе с тем и развитие идей философа уже с искусствоведческим и литературоведческим акцентом. Так, размышления В. Подороги, имеющие откровенно антропологическую направленность, воспринимаются как своеобразный диалог с Фуко, в котором мысль философа искусствоведческого характера об описании произведения Магритта обретала и литературоведческий смысл. В. Подорога свои комментарии работ Фуко обозначил как «Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись», подчеркнув, что философ «в каждой работе этого периода (1962-1975 – И.Д.) исследует разного рода исторические трансформации, который претерпевает социокультурный и эстетический символизм зрения (“взгляда”» [Подорога 1999: 85]. При этом обобщения В. Подороги, в целом касающиеся «взгляда», не менее интересны: «Сначала неясный взгляд, погруженный в собственное молчание и сбивчивую речь, который еще не столь ощутим в живописи и литературе позднего Возрождения и Нового времени. Мы находим его в мутном взоре безумного Дон Кихота Ламанчского, в алхимическом видении Босха, в тех церебральных испарениях, что поднимаются над персонажами Гойи... и, конечно, в описании Фуко возрожденческого “Корабля дураков”» [Подорога 1999: 85-86]. «Другой взгляд» – «нейтральный, безразличный взгляд смерти, “мертвый взгляд”, появление которого обусловлено медицинским знанием» [Подорога 1999: 86]. Тут же В. Подорога отметил, что наряду с «историей глаза» М. Фуко «вводит оппозицию говорить/видеть» [Подорога 1999: 87], которая стала «концептуальным каркасом» археологии знания. Вслед за М. Фуко к этой мысли приходит и В. Подорога – «видеть – это и говорить» [Подорога 1999: 87],

подчеркнув, что «образ глаза (и его “разрешающая способность”) изменяется от эпохи к эпохе» [Подорога 1999: 87].

Но возвратимся к концептуально значимому названию «Это не трубка» Магритта-Фуко и его анализу в контексте оппозиции «говорить/видеть». Как истолковывает это Фуко: «Есть две трубки. Не лучше ли сказать: два рисунка одной и той же трубки? Или же: трубка и ее рисунок, или еще: два рисунка, один из них представляет трубку, а другой – нет, или же еще: два рисунка, где ни один не является трубкой и не представляет трубку, или: один из рисунков представляет не трубку, а другой рисунок, представляющий трубку так хорошо, что я вынужден спросить себя: к чему относится фраза, написанная на картине? К рисунку, непосредственно под которым она находится?.. но не обманывайтесь: трубка – там, а не здесь, не в этом наивном рисунке. Но может быть, фраза относится именно к этой непомерной, парящей в воздухе, идеальной трубке – простой грезе или идее трубки? Тогда надо сказать: “Вовсе не следует искать настоящую трубку там, вверху, это лишь мечта; но вот здесь, на доске, – рисунок определенный, начертанный с неукоснительной точностью, и именно его следует принять как очевидную истину”» [Фуко 1999: 11-12]. Столь пространная цитата по своему смыслу адекватна тому названию, которое изначально дал своей картине Магритт – «Вероломство образов». Но есть замечание В. Подороги, с которым трудно не согласиться: «Между изображением трубки, “самой трубки”... и ее отрицательным именованием существует неснимаемое противоречие, преодолеть которое мы не в силах» [Подорога 1999: 121]. Тем не менее весьма привлекательным представляется студирование Фуко слова «это», которое в выражении «Это не трубка» трудно было представить ключевым. Парадоксально, но Фуко акцентирует: «”Это” (этот рисунок, который вы видите и форму которого вы, несомненно, узнаете, чьи каллиграфические пути мне едва удалось развязать) “не” (не связано субстанциально с... не состоит из... не покрывает ту же материю, что и...) “трубка” (то есть слово, принадлежащее вашему языку, составленное из созвучий)...» [Фуко 1999: 28-29]. По Фуко, оно может быть прочитано как «*Это не трубка*», в то же время изображенное графически/схематически/линейно. Но видит в таком тексте Фуко и «совершенно другую вещь: “Это” (это высказывание, которое вы видите расположенным перед вашими глазами в виде линии разрозненных элементов и в котором *это* – одновременно обозначающее и первое слово) “не” (не может быть тождественным, ни заменить, не может адекватно представлять...) “трубка” (один из тех предметов, фигуру которого вы можете видеть здесь, над текстом, – вероятная, заменимая,

анонимная...» [Фуко 1999: 29-30]. Вывод Фуко: «"Обозначать" и "рисовать" не покрывают друг друга, разве что в каллиграфической игре, маячащей где-то на заднем плане всей конструкции» [Фуко 1999: 30]. Исследование Фуко продуцирует мысль Подороги, который увидел стремление «выговорить условия описания (изображения) предмета до языка как не-существующего. Есть *очевидности* визуально-чувственные, и их обслуживает словечко *это*: как только оно появляется, то тут же нечто начинает существовать» [Подорога 1999: 126]. Живописный образец, описанный Фуко с «максимальной точностью», заставляющей «распасться "картинку" на "составные элементы", которые "фрагментируются", вплоть до утраты "визуальности"» [Подорога 1999: 136].

Несколько иной аспект представляет собой лекция Мишеля Фуко «Живопись Мане», которая была прочитана в 1971 году в Тунисе и считалась утраченной. Пребывание в Тунисе – особенная страница в биографии Фуко. В книге Дидье Эрибон о философе этот период, пожалуй, наиболее соотносим с ее эпиграфом – названием стиха мастера философской лирики XX века Рене Шара «В сверкании длюсь». Эрибон подчеркнул такую «длительность» поисками и находками Фуко, вызывавшими восхищение: «Успех к лицу Фуко. Те, кто виделся с ним весной 1966 года, описывают счастливого человека. Он в восторге от удачи и зарождающейся славы» [Эрибон 2008: 205] (речь идет о книге «Слова и вещи»). Казалось, он был занят лишь правкой «Археологии знания», совершенствуя понятия «высказывание», «дискурсивное образование», «регулярность», «стратегия», как отметил сам философ, «придать значение слову "археология", оставленному мной пустым» [Фуко 2012: 2]. Тут же была создана лекционная ситуация для преломления этих концептов изначально в собственном искусствоведческом анализе как демонстрации ее (археологии) – оригинального философского опыта Фуко. Текст лекции, имеющий название «ненаписанной книги» о французском художнике Эдуарде Мане, был восстановлен почитателями и исследователями творчества ученого. Фуко осуществил анализ наиболее известных его полотен в контексте своих «археологических» исследований. Дидье Эрибон отметил, что за несколько месяцев до отъезда в Тунис, 15 июня 1966 года Фуко подписал договор с издательством «Минюи» на публикацию эссе «Черное и плоскость». Книга так и не вышла, но состоялась как лекционный курс о картинах Мане, который, подчеркнул Эрибон, «интересовал его не как художник, благодаря которому возник импрессионизм, а, скорее, как художник, благодаря которому через импрессионизм возникла современная живопись» [Эрибон 2008: 211]. В стремлении Эрибона пред-

ставить подходы Фуко к Мане ощутимо владение терминологией философа, понимание его эстетики: «...Мане порвал с правилами, установившимися со времен кватроченто, согласно которым художник должен был предать забвению, спрятать, замаскировать тот факт, что живопись воплощается на некоем фрагменте пространства, на стене или холсте. Мане разрушил эту условность: он изобрел картину-объект, полотно, обладающее материальностью. Он включил в игру текстуру полотна, интегрировал элементы живописи в изображение: падающий на него свет, широкие вертикальные и горизонтальные линии, увеличивающие пространство картины, саму ткань. Он уничтожил глубину, и картина превратилась в пространство, на которое зритель может и должен смотреть под разными углами зрения» [Эрибон 2008: 211]. Эрибон отметил те ключевые моменты в лекциях Фуко о Мане, которые не только истолковывались, комментировались, но и получали развитие.

Поэтому параллельно с представлением проблематики лекции Фуко, его эстетики мы будем обращаться к сопровождающим ее статьям по материалам коллоквиума 2001 года «Мишель Фуко, взгляд». Издание предваряет замечание Тьерри Маршеза и Доминик Сеглар, вызывающее особенное внимание. Смысл его в том, чтобы приблизиться к Фуко через Фуко, публикацию «исключительно транскрипции событий устной мысли... Письменные памятники – отзвук речи, а не письма, перенос публичного пространства в иное, а не “публикация”» [Фуко 2011: 5]. Во «Введении» к изданию Маривонн Сезон заостряет внимание на вопросе: «Следует ли рассматривать ее как часть утраченной книги или как то, что заставило Фуко отказаться от написания книги? Это след так и не увидевшего свет шедевра или свидетельство утраченной иллюзии?» [Сезон 2011: 7]. Исследовательница озабочена вопросом о праве на существование сопоставления живой речи Фуко с позднейшей публикацией, не имеющей такого права, что вызвало необходимость расположить «между речью и письмом, как производимый текст, в котором читаемому придаются дыхание и ритм устной речи» [Сезон 2011: 8] Рецензия этого неизвестного текста, по мнению Маривонн Сезон, «порождала двойственную рефлексию как о Фуко, так и о Мане» [Сезон 2011: 9]. Весьма важной представляется мысль исследовательницы о том, что высказанное написанное о лекции Фуко не является и «комментариями». По ее мнению, «они представляют собой фикцию в том смысле, какой придал этому термину Фуко в своем тексте 1966 г. о Бланшо: “Фикция, – писал он, – состоит не в том, чтобы показать насколько невидима невидимость видимого”, подчеркнув, что в настоящем издании речь как раз идет о невидимости види-

мого» [Сезон 2011: 15]. Следует отметить, что в Тунисе Фуко впервые получил философскую должность, прочитав лекции о Декарте (через «Картезианские размышления» Гуссерля), Ницше. Вместе с тем, он поставил перед собой цель четко прояснить свою ситуацию по отношению к структурализму, экзистенциализму и марксизму, а также «ситуировать», соотнести, определить их значимость в своем «деиксологическом» анализе, где марксизм есть «попытка исследовать все условия человеческого существования, поняв всю сложность их отношений, конституирующих нашу историю как попытку определить, в какой конъюнктуре возможна сегодня наша деятельность», совмещающая со «структурализмом, который также ставит задачу диагностировать условия нашего существования» на основе общих моментов [Трики 2011: 64–65] и экзистенциализма, который предложил «некоторым французским и европейским интеллектуалам стиль существования» [Трики 2011: 63].

Чтение лекции М. Фуко начал с «предупреждения», что не является специалистом ни по живописи, ни по Мане, подчеркнув, «буду говорить о Мане как профан» [Сезон 2011: 19]. Осознанный уход в профанность был своеобразным приемом, который открывал возможность к анализу не живописной целостности Мане, а сосредоточенности на объяснении «некоторых деталей», которые Фуко выделял, казалось бы, произвольно. Но есть ключевая установка по отношению к Мане – «изменил техники и приемы живописного изображения, сделав возможным движение импрессионизма, господствовавшее на авансцене истории искусства почти всю вторую половину XIX» [Сезон 2011: 20]. Целостность в форме «движения импрессионизма» Фуко отклоняет, приемля то, что «предложил» Мане – «куда больше, чем возможность импрессионизма», а именно: «глубинный разрыв, или разрыв в глубине», «ситуировать», которые, по мнению Фуко, «куда труднее, чем все те перемены, что сделали возможным импрессионизм» [Сезон 2011: 20], «шлейф импрессионизма» [Сезон 2011: 21].

Весьма важными представляются размышления об эстетической позиции Фуко, среди которых внимание привлекает осуществленная Кароль Талон-Югон интерпретация концепта «молчание живописи»: «Он окончательно разорвал связи между поэзией и живописью: освобожденная от “функций дискурса” живопись становится самостоятельным искусством. Он заменил читаемую живопись живописью видимой. Поэтому отношения ничего не значат, жесты ничего не означают, композиция не отражает никакую историю» [Фуко 2011: 81–82].

Смысл увиденного Фуко, едва ли не важнейшего открытия Мане, обозначен как то, что художник «применил и задействовал... внутри

своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал» [Сезон 2011: 21]. Углубляясь в историю вопроса, Фуко подчеркнул, что до определенного исторического момента («начиная с *кватроченто*») условием бытования живописи было «скрывать отрицать тот факт, что картина вписана в квадрат или прямоугольник линиями, обрезанными прямыми углами» [Сезон 2011: 21], более того, «отрицать и уклоняться от того факта, что картина написана на прямоугольной поверхности, в действительности освещаемой неким реальным светом, меняющимся в зависимости от местоположения картины и дневного освещения» [Сезон 2011: 22]. «Заслугу» Мане как важнейший аспект перемен, Фуко видел в том, «чтобы заставить вновь явиться... изнутри того, что изображено на картине, те свойства, качества, материальные ограничения холста, которые прежде живописная традиция старалась затушевать и скрыть» [Сезон 2011: 22-23]. Все это нашло воплощение в «изобретении» Мане, именуемого Фуко как «картина-объект», картина «как материальность», картина как «нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель» [Сезон 2011: 23]. Это те открытия, которые соотносимы не только с творчеством Мане. Их предпосылки, например, обозначены и в Дневнике Марии Башкирцевой, в ее записях-размышлениях, в понимании создаваемых ею полотен и скульптур, в особом ощущении их материальности, особенно в экфрасисе известной картины Лепаж, видения ее как нечто материального, подчеркивающего содержательный момент. Показательно в этом смысле и создание скульптуры «Плач Навсикаи» и ее автоэкфрасис.

Не касаясь всего объема затронутых вопросов Фуко в анализе полотен Мане, отметим пространственно-материальные размышления философа и искусствоведа. По его выводам на основе анализа картин «Музыка в Тюильри», «Бал-маскарад в Опере», «Расстрел Максимилиана», «живописное восприятие должно быть повторением, удвоением, воспроизведением повседневного восприятия. Изображаться должно квази-реальное пространство, где расстояние можно прочесть, определить, угадать, как если бы мы смотрели на пейзаж» [Фуко 2011: 29-30]. Анализ картин «Порт в Бордо», «Аржантей», «В оранжерее», «Официантка с кружками», «Железная дорога» дал основание для размышлений о смысле материального как того, что «вызывает у зрителя желание обойти вокруг полотна, поменять положение так, чтобы увидеть наконец то, что мы явно должны были бы видеть, но что не дано на картине. Эта игра невидимого утверждается сомой поверхностью по-

лотна, которую Мане задействует в картине так, что можно сказать, что это зло, лукаво и мрачно...» [Фуко 2011: 37].

Особенно привлекательны размышления Фуко по поводу знаменитой «Олимпии». Соглашаясь как бы с тем, что «нравственный скандал был всего лишь неловкой попыткой сформулировать то, что было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость...» [Фуко 2011: 43], Фуко ищет иные причины скандала. Он действительно увидел их там, где никто не ожидал: «Именно мы делаем ее видимой; наш взгляд на “Олимпию” светоносен, он несет свет; мы сами ответственные за видимость и наготу “Олимпии”. Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на нее и ее освещая, делаем ее нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет – одно и то же» [Фуко 2011: 44]. Именно такое смещение в эстетической трансформации, по мнению Фуко, «может вызвать нравственный скандал» [Фуко 2011: 44], то, что, по мнению Фуко, «было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость, невыносима была подчеркнутая некрасивость этой женщины» [Фуко 2011: 43]. Соглашаясь, Фуко вместе с тем вопрошает об иной причине скандала с «Олимпией» Мане. Его поиски носили сравнительный характер, контекстом которого являлся образ Венеры. «Олимпия» представлена через искусствоведческие сравнительные концепты, рассматривается Фуко как «двойник, репродукция или ... вариация на тему нагой Венеры, спящей Венеры, а в частности – “Венеры” Тициана... Изображенная там нагая женщина ни о чем не думает, ни на что не смотрит, есть только этот свет, который нескромно падает на нее или ее ласкает, и мы, зрители, поражаемся этой игре света и наготы» [Фуко 2011: 43]. При этом Фуко подчеркивает, что анализирует Тициана по памяти, которая сохраняет не традиционное восприятие шедевра, а «рассеянный, боковой и золотистый источник света» [Фуко 2011: 43], через который она воспринимается как Венера. Следовательно, это прием Фуко для понимания полотна. Через «эту игру» создается взгляд на «Олимпию» как «светоносный», «он несет свет; мы сами ответственные за видимость и наготу “Олимпии”» [Фуко 2011: 44]. В результате такого сравнительного анализа Фуко пришел к выводу: «...Эстетическая трансформация может вызвать нравственный скандал» [Фуко 2011: 44].

Проблема пространства и света рассматривается на примере анализа картины Мане «Балкон». Фуко привычно нарочито усложняет для себя ситуацию, отдаляясь от оригинала, на сей раз тем, что «репродукция очень плохая» [Фуко 2011: 45]. Философ/искусствовед по памяти восстанавливает картину, акцентируя внимание на том, что она «немного шире», с более насыщенным зеленым цветом ставен, испещрен-

ным «частыми горизонтальными линиями» [Фуко 2011: 45]. Примечательно то, что изображенное окно в истолковании Фуко, «в точности повторяет полотно и воспроизводит вертикали и горизонтали» [Фуко 2011: 45]. В этом контексте линий воспринимается и балкон. По мнению Фуко, «Мане вовсе не собирается заставлять нас забыть о прямоугольнике, на котором он рисует: он его воспроизводит, подчеркивает его, удваивает, умножает на самой картине» [Фуко 2011: 45]. Последнее более всего соотносимо с Фуко. Отныне «Балкон» будет восприниматься через взаимодействие линий Мане/Фуко, к тому же с акцентированием «инверсии приемов» кватроченто, «где крупные архитектурные элементы погрузились в тень, тогда как персонажи были носителями цветов...» [Фуко 2011: 45]. Фуко видит у Мане иной аспект – перевернутую эстетику Кватроченто, в результате чего «персонажи черно-белые, а архитектурные элементы... выделяются и выпячиваются на полотне крикливо-зеленым» [Фуко 2011: 45-46].

Не оставляет Фуко без внимания и глубину, но она у него «зла и лукава», поскольку «картина открывается в глубину через окно» [Фуко 2011: 46], а свет – снаружи картины, т. е. на балконе. Фуко видит, что «тьня и свет смешиваются», поэтому считает, что «перед нами курьезная картина, где весь свет на одной стороне, а вся тень на другой, весь свет перед картиной, а вся тень на заднем плане картины, как если бы сама вертикальность полотна отделяла мир тени позади от мира света впереди» [Фуко 2011: 46-47]. Именно в анализе «Балкона» проявили себя наиболее выразительно философские основания фукольдианского структурализма. Казалось бы, это должно было быть сложным для восприятия и понимания, тем более в исполнении Фуко. Но философ представляет мысль как воображаемую картину с изображением ножки сестры Берты Морисо, сравниваемой с «Дарением плаща» Джотто, с легкостью объединяя эпохи, героев, «которые не держатся почти ни на чем» [Фуко 2011: 47]. Живописные образы Фуко видит «как три музыкальные ноты». Это не «музыка души», а, скорее, образ представлений о музыкальных звуках. Упоминание о них создает естественный переход к осмыслению концепта «невидимость», обозначенному взглядом, тем, что «все трое поглощены зрелищем, о котором мы знать не можем» [Фуко 2011: 48]. Но есть жест как проявление бытия существа, к которому приложим предикат «действительный». Он, по утверждению Фуко, не только объединяет различные картины, но демонстрирует «распад самой невидимости» [Фуко 2011: 48].

Пожалуй, одной из наиболее интересных лекционных проблем Фуко была третья составляющая – о «месте зрителя» в связи с анализом картины «Бар в Фоли-Бержер», о которой Фуко сказал: «Ее не-

обычность не так уж необычна» [Фуко 2011: 48], тем самым усложняя свою ситуацию и традиционно соотнося ее с классикой: «“Портрет графини д’Оссонвилл” Энгра изображает ту же модель: перед нами женщина, за ней зеркало, а в зеркале вы видите спину женщины» [Фуко 2011: 49]. Казалось бы, подчеркнув значимость картины Мане только в сравнении на фоне Энгра, Фуко акцентирует «хитрость Мане», обыгранную со стеной и зеркалом, в котором «отражается то, что находится перед полотном и что нам не видно, так что на самом деле глубины нет» [Фуко 2011: 49]. Фуко пытается экспериментировать с изображением женщины и представить позицию художника, символически перемещая, обозначая «присутствие и отсутствие художника, его близость к модели, его отсутствие, его удаленность» [Фуко 2011: 52], но в конечном итоге приходит к выводу о необходимости наличия «подвижного зрителя перед картиной», а вместе с ним «падающий реальный свет, непрестанные вертикальные и горизонтальные удвоения, упразднение глубины», всего того, что, по мнению философа, придает полотну реальность, материальность и физичность. Только в такой соотнесенности изображение может «заиграть всеми своими свойствами» [Фуко 2011: 54]. Тем самым Мане, по мнению Фуко, изобрел «картину-объект, живопись-объект», продуцирующий возможность освободиться от самого изображения и «позволить пространству заиграть...» [Фуко 2011: 54].

Маривонн Сезон, профессор философии и эстетики в университете Париж X-Нантер, среди нескольких этапов обретения лекциями Фуко статуса документа акцентирует едва ли не самый важный момент: «Слухи о тексте..., волнение от узнавания голоса» [Сезон 2011: 8], набирающий для нас эстетическую силу, не менее значимую, чем сама лекция. Точнее, единство *голоса* великого философа, читающего лекцию, *слухи* о ней в профессиональной среде и наличие нас, *читателей/слушателей*, создает эффект выдающегося научного гуманитарного события, движущейся живой философской мысли, меняющей понимание искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Делез Жиль. Новый архивариус (Археология знания) // Фуко Мишель. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 373-405.

Пахсарьян Н.Т. Вступительное слово // Фуко и литература: Научный сборник. М.: Экон-информ, 2011. С. 4-5.

Подорога В. Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 83-138.

Сезон Маривонн. Введение // Фуко Мишель. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 7-16.

Трики Рашида. Фуко в Тунисе // Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 57-76.

Фуко Мишель. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. 416 с.

Фуко Мишель. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 230 с.

Фуко Мишель. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. 150 с.

Эрибон Дидье. Мишель Фуко. М.: Молодая гвардия, 2008. 378 с.

Эрикссон Ларс О. Магритт – Фуко. О словах и вещах // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Десятых Андреевских чтений / пер. В. Демина. М.: Экон-информ, 2012. С. 410-416.

Serres M., Hermes I. La communication. Paris: Editions de Minuit, 1969. 248 p.