

«Это не искусство»:
М. Фуко в поисках новых граней
художественной семантики

Нада М. Марджи

*Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия, nada.m.marji@gmail.com*

Аннотация. Автор исследует вопрос о соотношении означающего и означаемого в изображении предмета искусства. В основе анализа лежит репликация двух произведения М. Фуко, посвященных живописи: «Это не трубка» и «Живопись Мане». Демонстрируется, что критическая методология М. Фуко содержит в себе элементы феноменологического исследования («феноменологической археологии»), поскольку критика обращена не только к самому предмету, но и включает автора и зрителя в контекст, образуя широкую палитру более глубинных смыслов и структурных связей, обусловленных интерсубъективностью. Отмечаются особенности метода М. Фуко: особая интерпретация соотношения изображенных предметов и текста, образов, форм, текста и контекста, текста и образа изображаемого. В художественных работах Э. Мане и Р. Магритта М. Фуко стремится разгадать возможное высказывание, поэтому целесообразно говорить об особой эстетической семантике в его подходе. Также в статье ставится вопрос о возможности применения такого рода феноменологической (семиотической) эстетической критики к предметам восточного искусства.

Ключевые слова: искусство, художественное творчество, семантика, феноменология, эстетика

Для цитирования: Марджи Нада М. «Это не искусство»: М. Фуко в поисках новых граней художественной семантики // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 1. С. 54–65. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-54-65

© Марджи Н.М., 2019

Обсуждаемая тема впервые была представлена автором в качестве доклада на конференции «Мишель Фуко: субъект настоящего» (секция «“Это не трубка”: Мишель Фуко как критик и теоретик искусства и литературы»), которая состоялась на философском факультете МГУ 29 октября 2016 г.

“This is not an art”:
Michel Foucault and new edges
of semantics in art

Nada M. Marji

*Peoples' Friendship University of Russia,
Moscow, Russia, nada.m.marji@gmail.com*

Abstract. The paper deals with the issue of references between signifier and signified in the image of the art's object. The analysis is based on the replication of two works by M. Foucault dedicated to painting: “This is Not a Pipe” and “Painting by Manet”.

It is demonstrated that M. Foucault's critical methodology contains elements of a phenomenological study (“phenomenological archeology”), since the criticism is directed not only at the object itself, but includes the author and the viewer (audience) in the given context forming a diversity of meanings and structural connections caused by the intersubjectivity.

The author notes features of the M. Foucault's method: a special interpretation for the correlation of depicted objects and text, images, forms, text and context, text and an image of the portrayed. In the artworks of E. Manet and R. Magritte M. Foucault seeks to unravel the possible utterance, therefore it makes sense to talk about the special aesthetic semantics in his approach. The question of applying this phenomenological (semiotic) aesthetic criticism towards subjects of the oriental art is also discussed in the paper.

Keywords: art, artwork, semantics, phenomenology, aesthetics

For citation: Marji NM. “This is not an art”: Michel Foucault and new edges of semantics in art. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*. 2019;1:55-65. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-54-65

Этот текст не «комментирует» картинки. А картинки не «иллюстрируют» текст: каждая из них была для меня лишь чем-то вроде визуальной вспышки или озарения, подобного тому, которое Дзен называет сатори; переплетаясь, текст и картинки обеспечивают перетекание, обмен означающими: тело, лицо, написание, и из них позволяют считывать пространство символов.

Р. Барт. Империя знаков

Введение

Произведение искусства – это символический остров и остров знаков, расположенных в симбиотическом единстве. Взаимодействие с произведением может быть вверено определенной методологии или быть спонтанным, но тем не менее субъект всегда некоторым образом присутствует в акте восприятия, находит самого себя или спорит с собой и воображаемым Другим, встретившись с ним во время созерцания картины, случайного или намеренного прослушивания музыкального отрывка, просмотра видеофрагмента. Эти монологи или беседы иногда могут быть не только мимолетным чувствованием, но и попыткой понять мироустройство отдельного произведения искусства. Французский философ Мишель Фуко в своих работах по эстетике объясняет, как живет и работает произведение, и какие механизмы заложены в нем автором. Посредством репликации эстетического метода Фуко мы сможем продемонстрировать феноменологические истоки его критического подхода к произведениям искусства, родственную связь с феноменологической эстетикой. Воспроизводя его анализ художественных произведений, мы заострим внимание на семиотической составляющей его критики, продемонстрируем ее влияние на развитие эстетической мысли XX в. и самого искусства, что приведет нас к признанию однородности структуры западного искусства и его эстетической критики, априорной предрасположенности западного искусства к такому типу критической методологии, которая относится к ней как к конституирующей. И, как следствие, сможем сформулировать вопрос о возможности универсального применения семиотико-феноменологического метода к искусствам различных культур.

Мишель Фуко впервые прочел курс лекций по итальянской живописи кватроченто в Тунисе (1968 г.). Фуко работал над отдельным трудом о Мане, но дописал только лекцию, которую

впоследствии прочел в Милане, Токио и Флоренции, и, наконец, в Тунисе в 1971 г. Имеющийся у нас сегодня текст – это расшифровка аудиозаписи той лекции [1]. Фуко обращает внимание на отношение к художественному полотну в истории западного искусства, начиная с позднего Возрождения. Желание сделать картину частью общего пространства, различными способами вписывая ее в контекст, отрицая двухмерность и плоскость полотна противопоставляется способности Мане сделать картину объектом, воссоздать ее как материальность и подчеркнуть существенность самого холста, не пытаясь затушевать его наличность и эстетическую ценность. Для Мане сама картина и есть эстетический объект, рассматривать который возможно с разных точек, под разным освещением, и видеть в нем изменяющееся искусство. Именно это обстоятельство Мишель Фуко и считает началом импрессионизма.

В лекции он анализирует ряд картин, разделяя их на три группы: 1) трактовка пространства полотна в связи с изображаемым; 2) проблема света и освещенности картины; использование внешнего света в противовес свету изображаемому; 3) место зрителя относительно картины («Бар в Фоли-Бержер»). Мы рассмотрим некоторые из них, наиболее полно выражающие идеи и метод Фуко, чтобы впоследствии проинтерпретировать их в семиотико-феноменологическом ключе.

Комментируя картину «Расстрел Максимилиана» (1868), Мишель Фуко говорит о строгой замкнутости пространства, которое удваивается присутствующей на картине стеной. На полотне «Порт в Бордо» (1871) корабельные мачты превращаются в изображение рисунка самого холста. Сочетание вертикальных и горизонтальных линий вторит волокнам канвы, настойчиво демонстрируя материальность холста в этом переплетении нитей под прямым углом. Здесь Фуко отсылает нас к Кандинскому («Деликатная душа», 1925) и Мондриану («Серое дерево», 1911); однако игра горизонталей и вертикалей, образующих пространство и заигрывающих с холстом, – не единственный способ привлечь внимание к холсту как таковому. Речь идет об утаивании автором целостного сюжета, когда внимание персонажей обращено к каким-то событиям, которых нет на картине, то есть история уходит за рамки холста, и даже на его изнаночную сторону. Обращаясь к полотну «Железная дорога» (1872), Фуко пишет, что Мане изображает видимость невидимого для нас,водя зрителя за нос. Фуко называет этот прием злым и лукавым; но из-за природы живописи и физических свойств полотна мы лишены возможности увидеть полный сюжет, что Мане и использует. Мыслитель анализирует внутреннее пространство полотна как таковое, подчеркивает первичность его материальности относительно

показанного сюжета и подробно разбирает ряд изобразительных приемов, используемых Мане.

Далее Фуко говорит о роли света на примере более поздних работ Мане. На картине «Завтрак на траве» (1863) герои переднего плана освещены внешним светом, который будто бы направлен на картину из распахнутого окна (фронтальный перпендикулярный свет), и одновременно на изображении присутствует внутренний, «сюжетный» свет. Таким образом, у зрителя возникает ощущение, будто сюжет продолжается с внешней стороны картины, а перед собой мы видим три ослепленные светом фигуры, нарисованные без какого-либо объема и глубины. То же происходит и на скандальной картине «Олимпия» (1863), где с помощью изображения фронтального освещения создается эффект причастности зрителя к скандальной наготы Олимпии. Подобное фронтальное освещение может быть сопоставлено нами также, например, со вспышкой фотоаппарата, когда фотограф ответственен за степень освещенности на фотографии; стоит отметить, что освещение в фотографии – один из важнейших параметров, от которого зависит результат работы. «Эстетическая трансформация вызвала нравственный скандал», – пишет Фуко [1 с. 44], и под этой трансформацией мы в том числе можем понимать факт включения самого зрителя в предмет искусства, обозначение его роли как активной, а не только созерцательной, и привычно будто бы отсутствующей в семантическом поле произведения. В итоге зритель (как смотрящий, фотографирующий полотно, освещающий или наблюдающий, и даже внешний мир вообще, «обрамляющий» собой произведение искусства) *обретают значение* для произведения искусства, становясь частью его эстетической онтологии.

Различение подобия и репрезентация как основа новой критики

В работе «Это не трубка» Фуко решает обратиться только к одной ныне всемирно известной картине Рене Магритта, где изображена трубка с надписью: «сесіп'est pas une pipe». Следуя за Фуко, можно начать с разбора фразы, которая семантически занимает центральную роль в этом произведении. Местоимение «сесі» является указательным местоимением сложной формы, которые используются, в отличие от простых форм, для противопоставления, и часть сі обычно подразумевает указание на более близкий предмет. Фуко также говорит о том, что значение этой фразы можно соотносить не с изображенным выше предметом, а с самой этой фразой («вот эта фраза – это не трубка») [2]. Текст тем не менее может пони-

маться не как текст, а также и как рисунок написанного текста [2 с. 33]. Изображение букв и графика на данной картине нарочито правильное, словно отсылающее нас к прописям, где буквы – это графические экземпляры, образцы, облученные в идеальные линии. Вот что говорит Магритт, которого цитирует Фуко, о способности искать сходства и подобия, сопоставлять объекты: «Только мысли присуще сходство. Она наделяется сходством с тем, что видит, слышит или знает, она становится тем, что дарит ей мир»¹. И далее Фуко продолжает:

Мысль ищет сходства, но без подобия, становясь вещью. Живопись находится здесь: по одну сторону которой остается мысль в модусе сходства, а с другой – вещи, связанные отношением подобия [2 с. 62].

Если мы рассматриваем вариант, при котором нарисованный предмет и грамматическое предложение на французском языке под ним соотносятся друг с другом тем или иным образом как знак и означающее, то здесь анализ данной картины приводит Фуко к следующим выводам.

1. Мы смотрим на изображенный предмет: линии, образующие его и им образуемые – вовсе не являются трубкой, но образуют нечто подобное трубке, «облакообразное подобие».

2. Буквы, расположенные под рисунком, есть лишь «похожий сам на себя графизм», он точно не сможет сойти за то, о чем говорит.

Текст снизу и предмет сверху вступают во взаимодействие в пределах картинной рамы, соотносясь через означивание, иллюстрирование [2 с. 21–22].

Здесь перед нами возникает проблема возможности различения подобия и репрезентации. Именно этот вопрос является основным при теоретизации «Вероломства образов» Магритта. Фуко говорит, что следует отличать работы, например, Мане и Магритта от произведений Ренессанса, и поясняет это различие, касающееся проблемы репрезентативности изображаемого следующим образом: принципы классического искусства состоят в том, что там принято показывать – через сходство, а говорить – через различие [2 с. 61–62]. Вербальный знак и визуальная репрезентация в классическом искусстве не даны одновременно, они упорядочены и следуют правилу: от формы к дискурсу или от дискурса к форме (например, в каллиграммах это выражается в игре, в которой реализуются различные отношения подчинений знака форме, или, наоборот, подчинение формы знаку).

¹ Цит. по: *Фуко М.* Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 62.

Тождество факта и репрезентативной связи – это сходство между фигурой и вещью, которого достаточно для того, чтобы промелькнуло очевидное высказывание: «это есть то-то», или «вы видите именно это». Живопись Магритта, интенционально обращенная к своему внутреннему содержанию, тщательно и нарочно умножает сходства, чтобы подтвердить их: рисунок трубки похож на трубку, на нарисованную трубку, которая похожа на трубку настоящую, а дерево похоже на лист дерева (например, в картине Магритта «Пожар»). Здесь иногда становится невозможным разведение сходства и утверждения, но этот разрыв сам по себе был впервые намечен еще Кандинским: линии и цвета у Кандинского в той же мере являются вещами, что и предмет-мост, предмет-всадник и т. п. [2 с. 41]. В работе «Точка и линия на плоскости» В. Кандинский замечает:

Бытующее до сего дня утверждение, что «разлагать» искусство опасно, поскольку это «разложение» неизбежно приведет к смерти искусства, происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первородной силы [3 с. 63].

Буквально Кандинский говорит следующее: «разлагать» – значит все еще смотреть на искусство с позиции естественной установки, но смотреть на свободные элементы и быть способным оценить их силу – это умение взглянуть на искусство феноменологически. Это пытается делать Фуко в своих критических работах об искусстве.

Между словами и вещами можно создать новые связи и уточнить некоторые свойства языка и предметов, обычно игнорируемые в повседневной жизни. <...> Иногда имя предмета занимает место изображения. Слово может занять место предмета в реальности. Изображение может занять место слова в предложении. <...> На картине слова состоят из того же вещества, что и изображения. На картине мы иначе видим слова и изображения².

Таким образом, мы можем утверждать, что эстетический метод Фуко может быть назван «археологической феноменологией [произведения искусства], которая открывает скрытые основания и описывает ее генезис» [4 р. 145]. М. Дюфренн пишет о критиках и их методологии разбора произведений искусства, и его описание в полной мере характеризует эстетические работы Фуко, поэтому приведем его полностью:

² Цит. по: *Фуко М.* Указ. соч. С. 148.

Рассмотрим критика, который рассматривает произведение. Предварительно заметим: само решение, которое он принимает, обладает феноменологическим характером. Можно провести некоторую аналогию между эстетическим отношением и редукцией. Использовать эпохэ – это значит отказаться от спонтанной веры для того, чтобы обратить внимание на способ, которым объект предстает перед нами. Но эстетическое отношение включает в себя также и нейтрализацию: когда я приступаю к произведению искусства, я каким-то образом отодвигаю внешний мир, и при этом сам мир произведения, в который я вхожу, сам предстает нейтрализованным: я не вызову врача или полицию, когда я читаю или вижу на сцене, как Отелло душил Дездемону. <...> ...Эстетическое отношение всегда полностью повернуто к объекту, а не к конституирующей активности субъекта; с другой стороны, если внешний мир нейтрализован, то внутренний мир произведения – нет. Из этого нейтрального мира не исходит нейтрализации вторичной силы. Сам феноменолог, когда он, в свою очередь, наблюдает за критиком, выполняет редукцию. Критик не феноменолог, но он может стать осведомленнее, научившись у него [4 р. 147].

Интерсубъективный мир произведения искусства

В своем эстетическом анализе Фуко обращается к проблеме отношений субъекта и объекта, зрителя и художника, пространства картины и пространства жизненного мира, в который вписано произведение искусства, и также приходит к необходимости различения означающего и означаемого, которые он раскрывает с помощью феноменологического анализа, хотя и не использует для этого традиционных для феноменологии терминов вроде эпохэ, феноменологической редукции и интенциональности. Однако, как мы видели ранее, Фуко осуществляет не что иное как редукцию, намеренно отказываясь от традиционных критических методов анализа искусства: он исходит из феноменологической установки, будучи открытым произведению и анализируя его так, словно впервые сталкивается с ним; его анализ носит интерсубъективный характер, поскольку включает другого и мир как целое в жизненный мир самого произведения, которые разъясняются им в семиотическом ключе. В этом Фуко остается единственным представителем критической теории искусства, впервые утверждающим принцип интерсубъективности в качестве основы своего эстетического анализа, хотя отдельные имплицитные элементы такого подхода обнаруживаются как у самих художников, так и у представителей феноменологии. Э. Гуссерль начинает свою работу «Логические исследования» с обсуждения проблем искусства наряду с другими науками,

поэтому у нас есть возможность последовать его завету и экстраполировать эти выводы на эстетическую проблематику; в указанной им необходимости рассмотрения соотношения знака и означающего мы можем убедиться в схожести критического метода Фуко:

Это широкое сведение самоочевидных процессов мышления на механические, посредством коего огромные области неосуществимых прямым путем задач мышления преодолеваются косвенным путем, покоится на психологической природе значно-символического мышления. Оно играет неизмеримо большую роль не только для построения слепых механизмов – на манер арифметических предписаний для четырех действий, и для высших операций с десятичными числами... эти заменяющие операционные понятия, благодаря которым знаки превращаются в своего рода игральные марки... они означают огромное облегчение его [мышления], они переносят его с тяжело доступных высот абстракции на удобный путь наглядного представления, где руководимое самоочевидностью воображение в пределах правил может действовать свободно и с относительно небольшими усилиями, приблизительно так, как в играх, основанных на правилах» [5 с. 173–174].

Об этом также пишет и Д. Силичев:

Смысл и значение сначала существует не как то, что я мыслю и в этом случае могу мыслить безразличием, равнодушно, а как то, что непосредственно касается меня и предопределяет мое поведение, обладает некоторым свойством неотложности для меня, находит отклик во мне и волнует меня... <...> ...Смысл должен быть схвачен в самом знаке и, как добавил бы к этому Гуссерль, опять же без всяких косвенно символизирующих и математизирующих методов, без аппарата умозаключений и доказательств. Дуализм знака и значения имеет место лишь тогда, когда смысл является больше уопостигаемым, чем переживаемым» [6 с. 142–143].

О новых гранях художественной семантики

Фуко обращается к искусству в большей степени как критик и постигает его посредством определенной методологической схемы, которая, как мы видим, преимущественно вписывается в рамки феноменологической. Фуко выстраивает свой критический анализ искусства в работах «Живопись Мане» и «Это не трубка», опираясь на основные понятия феноменологии и каж-

дый раз приходит, говоря в самом общем смысле, к идее различения подобия и репрезентации как фундирующим для своей эстетической критики. Не всегда то, что кажется подобным чему-то, одновременно его репрезентирует, и наоборот – так может быть выражена основная задача Фуко. Таким образом, опираясь на исследование М. Фуко и находя в нем феноменологическое зерно, мы можем утверждать, что начиная с живописи Мане может идти речь о формировании новой эстетической семантики, реализованной впоследствии в произведениях импрессионистов Р. Магритта, Кандинского и других. Впоследствии эти и многие другие процессы приведут к проблеме определения подлинности произведений искусства, что Р. Краусс назовет «драматическим опытом распада произведения искусства как модуса эстетического опыта» [5 с. 97]. Ролан Барт, с цитаты из которого мы начали, написал «Империю знаков» как литературу саму по себе: завершая эту статью и опираясь на работу Барта, посмотрим на историю о знаках и неизбежной необходимости их поиска и воспроизводства нашим сознанием с другой стороны. Очевидно, что любая попытка применения феноменологического подхода к искусству будет приводить нас тем или иным путем к проблеме тождества и различия: об этом писал и Гуссерль, и Дюфренн, к этому приходит и Фуко. Однако одно из основных понятий феноменологии, если немного дистанцироваться от ее методологических схем, это, прежде всего, понятие смысла. Возможны ли смыслы, когда нет знаков и отношений, подобных описанным Фуко? Сам Фуко, вероятно, видит их в интересующем единстве произведения искусства и мира, интенциональных связей, конструирующих как искусствоведческий анализ, так и разнообразные грани художественной семантики, которые могут быть выражены в различных отношениях художника и зрителя, изображенного и полотна, идеи и воплощения, жизненного мира и бытия в нем произведения искусства, и так далее. Но все же, что означает искусство, или в чем состоит смысл искусства, если оно не подчинено бесконечной игре знаков и перестановкам означающих и означаемых? Барт говорит об этом так:

Запад наводняет всякую вещь смыслом, подобно авторитарной религии, навязывающей посвящение целым народам... у нас есть два способа избежать позора бессмыслицы, с помощью которых мы систематически подчиняем высказывание (в остервенелом затушевывании всякого рода никчемности, которая могла бы обнаружить пустоту языка) тому или иному из имеющихся в нем значений (или же тому или иному производству знака): символ или рассуждение, метафора или силлогизм [8 с. 90].

Заключение

Разность культур подразумевает соблюдение соразмерности методологического подхода относительно той или иной культуры: анализ западного искусства неизбежно приводит критиков к тому или иному способу детализированного разбора произведений, и в этом смысле феноменологическая археология Фуко фактически не является исключением и структурно роднится с западным искусством (здесь мы оставляем за скобками обозначенные выше особенности феноменологического подхода, отличающего его от прежних интерпретаций, разлагающих искусство на отдельные детали, не подсвеченные смыслами; здесь для нас имеет значение присутствие расщепления как элемента методологии в принципе). В большинстве случаев в ходе истории искусство само по себе строилось на интерпретациях различного вида мифологем, а также общей преемственности сюжетной традиции, которая с течением времени и под влиянием многих факторов преобразовалась в «воспроизводимость», о которой писал В. Беньямин. Поэтому можно предположить, что метод Фуко наверняка неприменим к некоторому пласту восточных искусств, созданному обособленно от западных влияний, поскольку для восточного сознания западноевропейская структура эстетического мышления, скорее всего, окажется чуждой. Загадка притягательности хокку, о которой пишет Барт, состоит в недостающей западному человеку незатейливости и простоте, которая одновременно и есть то самое буддистское медитативное «здесь и сейчас», не находящее себе места в бесконечных символическо-семиотических наслоениях западного искусства и его критики.

Статья подготовлена при финансовой поддержке инициативной НИР № 100412–0–000 «Наука и миф».

The article was prepared with the financial support of the initiative research № 100412-0-000 “Science and myth”.

Литература

1. Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 232 с.
2. Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. 152 с.
3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2005. 240 с.
4. Dufrenoy M. Esthétique et philosophie. Paris: Éditions Klincksieck, 1967. 212 p.
5. Гуссерль Э. Логические исследования: Ч. 1: Прологомены к чистой логике. СПб.: Образование, 1909. 224 с.

6. *Силичев Д.А.* Проблема восприятия в эстетике М. Дюфренна // Вопросы философии. 1974. № 12. С. 142–146.
7. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
8. *Барт Р.* Империя знаков. М.: Практикс, 2004. 144 с.

References

1. Foucault M. Painting by Manet. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' Publ.; 2011. 232 p. (In Russ.)
2. Foucault M. This is Not a Pipe. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ.; 1999. 152 p. (In Russ.)
3. Kandinsky W. Point and Line to Plane. Saint-Petersburg: Azbuka Publ.; 2005. 240 p. (In Russ.)
4. Dufrenne M. Esthétique et philosophie. Paris: Éditions Klincksieck, 1967. 212 p.
5. Husserl E. Logical Investigations. Part 1. Prolegomena to Pure Logic. Saint-Petersburg: Obrazovanie Publ.; 1909. 224 p. (In Russ.)
6. Silichev D. The Issue of Perception in M. Dufrenne's Aesthetics. *Voprosy filosofii*. 1974;12:142-46. (In Russ.)
7. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ.; 2003. 320 p. (In Russ.)
8. Barthes R. The Empire of Signs. Moscow: Praxis Publ.; 2004. 144 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Нада М. Марджи, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия; 117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 10/2; nada.m.marji@gmail.com

Information about the author

Nada M. Marji, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia; bld. 10/2, Miklukho-Maklai Str., Moscow, Russia, 117198; nada.m.marji@gmail.com