

MICHEL FOUCAULT
CECI N'EST PAS
UNE PIPE

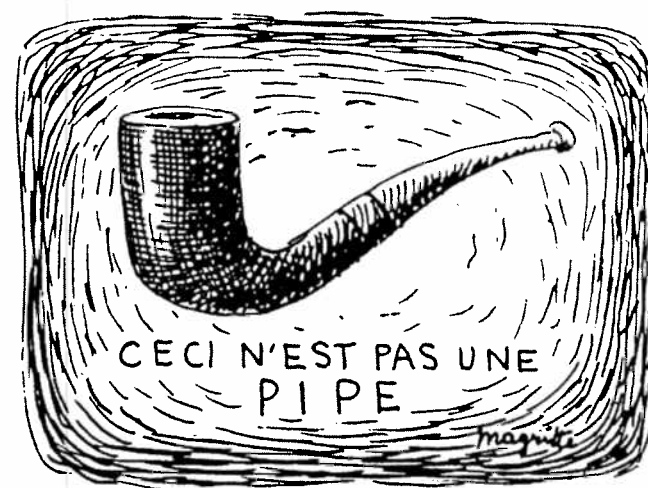


éditions fata morgana

1973

194
ФУК

МИШЕЛЬ ФУКО
ЭТО НЕ ТРУБКА



НАВЯЗЧИВОСТЬ ВЗГЛЯДА
М. ФУКО И ЖИВОПИСЬ

ВАЛЕРИЙ ПОДороГА

172

*Перевод с французского: Ирина Кулик
Научный редактор: Валерий Подорога*

*Художественное оформление: Игорь Северцев
Компьютерная верстка: «Магазин искусства»*



Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского университета «Translation Project» при поддержке Регионального издательского центра института «Открытое общество» (OSI - Budapest) и института «Открытое общество. Фонд содействия» (OSIAF Moscow)



Издание осуществлено в рамках программы «Пушкин» при поддержке Министерства иностранных дел Франции и посольства Франции в России
Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la publication Pouchkine avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères français et de l'Ambassade de France en Russie

ISBN 5-901116-02-X

© Editions Fata Morgana, Montpellier, 1973
© Издательство «Художественный журнал», 1999

СОДЕРЖАНИЕ

МИШЕЛЬ ФУКО ЭТО НЕ ТРУБКА

5

I. ВОТ ДВЕ ТРУБКИ

9

II. РАЗОБРАННАЯ КАЛЛИГРАММА

15

III. КЛЕЕ, КАНДИНСКИЙ, МАГРИТТ

37

IV. ГЛУХАЯ РАБОТА СЛОВ

44

V. СЕМЬ ПЕЧАТЕЙ УТВЕРЖДЕНИЯ

55

VI. РИСОВАТЬ - НЕ УТВЕРЖДАТЬ

72

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДВА ПИСЬМА РЕНЕ МАГРИТТА

75

ПРИМЕЧАНИЯ

81

ВАЛЕРИЙ ПОДРОГА
НАВЯЗЧИВОСТЬ ВЗГЛЯДА

М.Фуко и живопись

83

ВВЕДЕНИЕ

85

1. ГЛАЗ-БЕЛЬМО

95

2. «ОБЪЕКТЫ» РЕНЕ МАГРИТТА

112

3. «ВИДЕТЬ КАК», *SEEING AS*

125

4. СМЕХ

131

ПРИМЕЧАНИЯ

139

ИЛЛЮСТРАЦИИ

РЕНЕ МАГРИТТА

145

МИШЕЛЬ ФУКО

ЭТО НЕ ТРУБКА

I.

ВОТ ДВЕ ТРУБКИ

Первая версия, 1926 года, как я полагаю, - старательно нарисованная трубка; и под нею (написанное от руки ровным, прилежным, деланным, как у воспитанниц монастырской школы, почерком - такой можно увидеть в качестве образцов в начале прописей или же на доске после наглядного урока) следующее замечание: «Это не трубка».

Другую версию - я думаю, это последняя, - можно найти в *Заре для Антипода*. Та же трубка, то же высказывание, тот же почерк. Но текст и рисунок уже не соседствуют в безразличном, никак не обозначен-

ном и лишенном границ пространстве, теперь они помещены внутрь рамы; сама эта рама стоит на мольберте, а мольберт, в свою очередь, - на отчетливо видимых половицах. Над всем этим - трубка, абсолютно схожая с нарисованной на картине, но гораздо больших размеров.

Первая версия сбивает с толку лишь своей простотой. Вторая умножает возникающие сомнения. Рама, помещенная на стоящий на деревянных ножках мольберт, указывает, что речь идет о картине художника: законченном и выставленном произведении, которое обращает к возможному зрителю определенное комментирующее или поясняющее его высказывание. Но в то же время эта наивная надпись, не являющаяся, строго говоря, ни названием произведения, ни одним из его живописных элементов; это отсутствие какого-либо намека на существование художника; неприятельность всего в целом, грубые половицы, - все это наводит на мысль о школе и классной доске: может быть, вскоре по ней пройдутся тряпкой, чтобы стереть

рисунок и текст; возможно также, что сотрут что-то одно, дабы исправить «ошибку» (нарисовать нечто и вправду не являющееся трубкой или же написать фразу, утверждающую, что это действительно трубка). Случайная оплошность («описка», «ослышка», недоразумение), орех, который одним движением будет обращен в белую пыль?

Но это лишь малейшее из сомнений. Вот другие: есть две трубки. Не лучше ли сказать: два рисунка одной и той же трубки? Или же: трубка и ее рисунок, или еще: два рисунка, каждый из которых представляет трубку, или же 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? «Посмотрите на эту совокупность линий на доске; они могут

сколь угодно походить на показанное там, наверху, - без малейшего отступления и неточности, 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».

Но вот что еще бросается в глаза: трубка «внизу», - не важно, на школьной ли доске или на картине, - эта трубка наглухо заключена в пространство с видимыми ориентирами: ширина (написанный текст, верхний и нижний края рамы), высота (боковые края рамы, ножки мольберта), глубина (половицы). Надежная тюрьма. Трубка «наверху», напротив, лишена каких-либо координат. Чрезмерность ее пропорций делает неопределимой ее локализацию (эффект, противопо-

ложный тому, который встречается в *Гробнице воинов*, где гигантское становится пленником предельно точно очерченного пространства). Располагается ли эта непомерная трубка перед нарисованной картиной так, что картина отодвигается далеко назад? Или же, напротив, она подвешена точно над мольбертом, как эманация, испарение, только что отделившееся от картины, - дым трубки, принимающий ее форму, ее округлость, противопоставляя себя трубке и обретая с ней таким образом сходство (согласно той же игре контрастов и аналогий между паробразным и твердым, какую можно найти в серии *Аргоннских битв*)? Или же, в крайнем случае, можно предположить, что она располагается позади картины и мольберта, еще более гигантская, чем может показаться: она будет отнятой у картины глубиной, внутренним измерением, прорывающим полотно (или доску), - медленно расширяющаяся до бесконечности там, в пространстве, отныне лишенном ориентиров?

Но между тем я даже не уверен в этой неуверенно-

сти. Или, скорее, то, что представляется мне наиболее сомнительным, это простая оппозиция нелокализованности парящей трубки «наверху» и надежности расположения трубки «внизу». Присмотревшись, можно без труда заметить, что ножки мольберта, где стоит рама, заключающая полотно с помещенным на нем рисунком, эти ножки, упирающиеся в пол, чья грубость делает его зримым и надежным, на самом деле трехгранные, заостренные: они соприкасаются с полом лишь тремя своими острыми концами, что лишает все это довольно массивное сооружение какой-либо устойчивости. Неминуемое падение? Обвал мольберта, рамы, полотна или же доски, рисунка, текста? Сломанные доски, развалившийся на куски рисунок, рассыпавшиеся буквы, отделившиеся одна от другой так, что слова, возможно, уже нельзя будет собрать, - все это крошево на земле, а там, наверху, - громадная трубка без измерений и ориентиров, пребывающая в недоступной неподвижности воздушного шара?

II.

РАЗОБРАННАЯ КАЛЛИГРАММА

Рисунок Магритта (в данный момент я говорю только о первой версии) столь же прост, как страница, позаимствованная из учебника ботаники: фигура и текст, ее называющий. Нет ничего легче, как узнать таким образом нарисованную трубку, нет ничего легче - наш язык знает это лучше нас, - как произнести «имя трубки». Но странность этой фигуры - не в «противоречии» между текстом и изображением. И тому есть причина: противоречие здесь могло быть либо между двумя высказываниями, либо внутри одного и того же высказывания. Но я прекрасно вижу, что здесь есть лишь

одно высказывание, и оно не может быть противоречивым, поскольку подлежащее предложения - простое указательное местоимение. Значит, оно ложное, так как его «референт» - совершенно очевидная трубка - не подтверждает его? Но кто всерьез станет утверждать, что эта совокупность пересекающихся линий над текстом действительно *является* трубкой? Может быть, надо просто сказать: Господи, это же так глупо и очевидно: данное высказывание абсолютно верно, понятно же, что представляющий трубку рисунок сам трубкой не является? И тем не менее существует привычка речи: что на этой картинке? - это теленок, это квадрат, это цветок. Старая привычка, но не лишенная основания: ведь вся функция столь схематичного, столь школьного рисунка, как этот, заключается именно в том, чтобы быть узнаваемым, чтобы представить изображенное на нем со всей недвусмысленностью и несомненностью. Что с того, что это лишь тонкий слой графита или меловой пыли, осевший на доске или листе бумаги; он не «отсылает», как стрелка

или указатель, к некоей трубке, находящейся чуть дальше или в другом месте: он и есть трубка.

Сбивает с толку неизбежность соотнесения текста с рисунком (к чему призывают нас указательное местоимение, смысл слова *трубка*, похожесть рисунка) и невозможность определить аспект, позволяющий сказать, что утверждение является либо верным, либо ложным, либо противоречивым.

Что за чертовщина, я не могу избавиться от мысли, что все дело - в некоей операции, которую простота результата сделала невидимой, но именно она может объяснить вызванное этим результатом смутное замешательство. Эта операция - каллиграмма, тайно выстроенная Магриттом, а затем со всей осторожностью демонтированная. Каждый элемент фигуры, их взаиморасположение и их соотношение - производные этой операции, отмененной сразу же после того, как она была выполнена. Видимо, необходимо предположить, что прежде, чем рука вывела какую-либо надпись и появился рисунок картины, а на ней - рисунок

трубки. прежде чем возникла огромная парящая трубка вверх, за этим рисунком присутствовала некая сначала созданная, а затем разрушенная каллиграмма. И то, что мы видим здесь, - констатация ее провала и ее жалкие останки.

В своей тысячелетней традиции каллиграмма имеет три функции: восполнять алфавит; делать возможными повторы, не прибегая к риторике; захватывать вещи в ловушку двойного начертания. Прежде всего каллиграмма предельно сближает между собой текст и фигуру: она составлена из линий пограничных тем, что очерчивают форму предмета, и тем, что располагают последовательность букв; она помещает высказывания в пространство фигуры и заставляет текст *сказать* то, что *представляет* рисунок. С одной стороны, каллиграмма дает алфавит идеограммам, этому племени разрозненных букв, и таким образом заставляет говорить немоту непрерывных линий. И наоборот, она возвращает письмо в пространство, уже лишившееся безразличности, пассивной открытости и

белизны бумаги; каллиграмма распределяет его в соответствии с законами симультанной формы. Она обращает фонетизм в заключенный в контуры вещей серый гул, схватываемый мимолетным взглядом; но она делает из рисунка тонкую оболочку, которую нужно проткнуть, дабы проследить, слово за словом, истечение заполнявшего его внутренность текста.

Итак, каллиграмма - это тавтология. Но противоположная риторике. Последняя играет на избыточности языка, прибегая к возможности дважды сказать одни и те же вещи разными словами, или же пользуется чрезмерным языковым богатством, называя две различные вещи одним и тем же словом; сущность риторики - в аллегории. Каллиграмма же использует свойство букв обладать одновременно и ценностью линейных элементов, которые можно расположить в пространстве, и ценностью знаков, которые должно разворачивать в единую цепь звуковой субстанции. Будучи знаком, буква позволяет фиксировать слова; будучи линией, она позволяет изображать вещь. Таким

образом, притязание каллиграммы - в том, чтобы, играя, стереть все базовые оппозиции нашей алфавитной цивилизации: показывать - называть; изображать - говорить; воспроизводить - произносить; имитировать - обозначать; смотреть - читать.

Дважды загоняя в засаду вещь, о которой идет речь, каллиграмма готовит ей самую совершенную ловушку. Благодаря своей двойственности, она ставит вещи такой капкан, который не способны соорудить ни речь сама по себе, ни чистый рисунок. Каллиграмма устраняет непреодолимую пустоту, которую слова сами не в силах победить, навязывая им посредством уловок письма, играющего в пространстве, зримую форму их референций: искусно расположенные на листе бумаги, знаки призывают извне, через поля, которые они обрисовывают, через раскрой их массы на пустом пространстве страницы, ту самую вещь, о которой говорят. Но взамен видимая форма оказывается изъеденной письмом, словами, - они полностью выработали ее изнутри и, предотвращая ее неподвижное,

двойственное, безымянное присутствие, исторгли целую сеть значений, нарекающих ее именем, определяющих ее, закрепляющих в мире дискурсов. Двойная западня; неизбежная ловушка: как вырваться отсюда полету птиц, мимолетной форме цветов, струям дождя?

А теперь - рисунок Магритта. Начнем с первого, самого простого. Он кажется мне фрагментами распутанной каллиграммы. Под видом возврата к предшествующей позиции, он повторяет три ее функции, но лишь для того, чтобы извратить их, внести смуту во все традиционные взаимоотношения между языком и образом.

Текст, захвативший фигуру ради восстановления старой идеогаммы, вновь занимает свое место. Он вернулся на свою естественную позицию - внизу: туда, где он служит опорой для изображения, называет, объясняет его, разлагает, помещает в последовательность текстов и на страницы книги и вновь становится «легендой». Форма же поднимается обратно на свои

«небеса», откуда сообщничество букв с пространством заставило ее на мгновение спуститься: свободная от всех дискурсивных привязок, она снова сможет парить в своем природном молчании. Мы возвращаемся к странице и к ее старому принципу полиграфического расклада. Но только на первый взгляд. Ибо слова, которые я теперь хочу прочесть под рисунком, сами являются нарисованными словами - изображения слов, которые художник поместил вне трубки, но внутри общего (и, впрочем, неопределимого) периметра своего рисунка. Из каллиграфического прошлого, которое я вынужден им одолжить, слова сохранили свою принадлежность рисунку и свое состояние нарисованной вещи: так, что я вынужден читать их как накладывающиеся сами на себя; это слова, рисующие слова же; они образуют на поверхности изображения отсветы фразы, говорящей, что это не трубка. Текст в изображении. И наоборот, представленная здесь трубка нарисована той же рукой и тем же пером, что и буквы текста: она продолжает письмо в большей степени,

нежели иллюстрирует его или восполняет недостающее в нем. Трубка кажется заполненной смолотыми в порошок буквами, графическими знаками, сведенными к состоянию фрагментов и рассеянными по всей поверхности изображения. Фигура в графической форме. Невидимая предварительная каллиграфическая операция скрестила письмо и рисунок; и когда Магритт вернул вещи на свои места, он позаботился о том, чтобы фигура удержала в себе усердие письма и чтобы текст был не чем иным, как нарисованной репрезентацией.

То же самое и с тавтологией. По-видимому, Магритт возвращается от каллиграфического удвоения к простому соответствию изображения своей «легенде». Немая и вполне узнаваемая фигура показывает, не говоря этого, вещь в самой ее сути; и помещенное внизу имя получает от изображения «смысл» или способ употребления. Но, сопоставленный с традиционной функцией легенды, текст Магритта вдвойне парадоксален. Он задается целью назвать нечто, по всей

очевидности, в том не нуждающееся (форма слишком знакома, имя слишком привычно). И в момент, когда текст должен дать имя, он дает его, но отрицая это имя. Откуда идет эта странная игра, если не от каллиграммы? - От каллиграммы, дважды говорящей одну и ту же вещь (когда одного раза, несомненно, было бы достаточно); от каллиграммы, заставляющей скользить и взаимоналагаться, перекрывая друг друга, то, что она показывает, и то, что она говорит. Чтобы текст вырисовывался и чтобы его помещенные рядом знаки образовывали голубя, цветок или ливень, нужно, чтобы взгляд зависал над любой из возможных дешифровок; нужно, чтобы буквы оставались точками, фразы - линиями, абзацы - поверхностями или массами, - крыльями, стеблями или лепестками; нужно, чтобы текст ничего не говорил разглядывающему его субъекту, являющемуся зрителем, а не читателем. Как только он и вправду начинает читать, форма рассыпается; вокруг узанного слова, понятой фразы остальные графические элементы

разлетаются, унося с собой видимую полноту формы и не оставляя ничего, кроме линейного, последовательного развертывания смысла: еще меньше, чем падающие одна за другой капли дождя, оброненное перо или оборванный лист. Вопреки видимости, каллиграмма не говорит, принимая форму птицы, цветка или дождя: «это голубь, цветок, падающий ливень»; стоит ей начать говорить это, стоит словам заговорить и выдать свой смысл, как оказывается, что птица улетела и дождь высох. Для видящего каллиграмма *не говорит*, еще не может сказать: это цветок, это птица; она еще слишком во власти формы, слишком подчинена представлению через сходство, чтобы сформулировать такое утверждение. И стоит только ее прочесть, как дешифрованная фраза («это голубь», «это ливень») перестает *быть* птицей, уже не является ливнем. Из-за хитрости или же из-за бессилия - не важно, каллиграмма никогда не *говорит* и не *представляет* одновременно; одна и та же вещь, пытаясь быть одновременно видимой и читаемой,

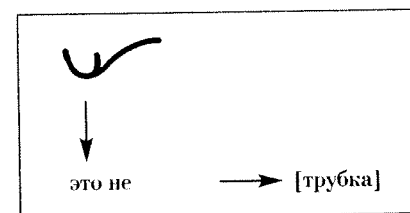
умирает для взгляда, оказывается непроницаемой для чтения.

Магритт перераспределил в пространстве текст и изображение; каждое вновь занимает свое место, но при этом удерживая нечто от уклончивости, свойственной каллиграмме. Нарисованная форма трубки изгоняет любой текст пояснения или обозначения, настолько она узнаваема; ее школьный схематизм ясно говорит: «Вы прекрасно видите эту трубку, которой я являюсь, и было бы смешно, если бы я пыталась расположить составляющие меня линии таким образом, чтобы написать ими: это трубка. Будьте уверены, слова нарисовали бы меня гораздо хуже, нежели я сама себя представляю». И в свою очередь текст в этом старательном рисунке, изображающем надпись, предписывает: «Принимайте меня за то, чем я открыто и являюсь: буквы, помещенные одна возле другой, своим расположением и формой облегчающие чтение, они не могут не быть узнаны и доступны даже с трудом читающему по складам школьнику; я не ста-

раюсь округлиться, чтобы стать сперва чашечкой, а затем мундштуком трубки: я - не что иное, как слова, которые вы сейчас читаете». В каллиграмме «еще не говорить» играет против «уже не представлять». В *Трубке* Магритта место, из которого рождаются эти отрицания, и точка, к которой они прилагаются, совершенно различны. «Еще не говорить» формы становится если и не совсем утверждением, то двойной позицией: с одной стороны, вверху, совершенно гладкая, отчетливо видимая и немая форма, очевидность которой надменно и иронично оставляет тексту возможность сказать то, что он хочет, чем бы это ни было; и с другой, внизу, текст, выставленный в соответствии со своими внутренними, присущими ему законами, утверждает собственную автономию по отношению к тому, что он называет. Многословность каллиграммы покоится на отношениях исключения: расхождение двух элементов у Магритта, - отсутствие букв в его рисунке, отрицание, выраженное в тексте, - провозглашают обе позиции.

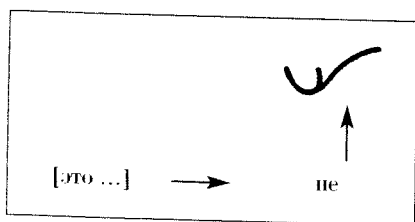
Но, боюсь, я пренебрег тем, что, возможно, является основным в *Трубке* Магритта. Я сделал так, как если бы текст говорил: «Я (эта совокупность слов, которые вы сейчас читаете) не есть трубка»; я сделал так, как если бы существовали, внутри одного пространства, две симультанные, совершенно отделенные одна от другой позиции: позиция фигуры и позиция текста. Но я упустил, что между ними была намечена неуловимая, хрупкая связь, одновременно настойчивая и неустойчивая. И на нее указывает слово «это». Возможно, следует принять целую серию пересечений, существующих между фигурой и текстом; или скорее: предпринятые взаимные атаки, стрелы, выпущенные в мишень противника, подкопы и разрушения, удары копы и раны, одним словом - битва. Например: «это» (этот рисунок, который вы видите и форму которого вы, несомненно, узнаете, чьи каллиграфические пути мне едва удалось развязать) «не» (не связано субстанционально с... не состоит из... не покрывает ту же материю что и...) «трубка» (то есть

слово, принадлежащее вашему языку, составленное из созвучий, которые вы можете произнести, и передаваемое буквами, чтение которых вы сейчас осуществляете). Итак, *Это не трубка* может быть прочитано следующим образом:



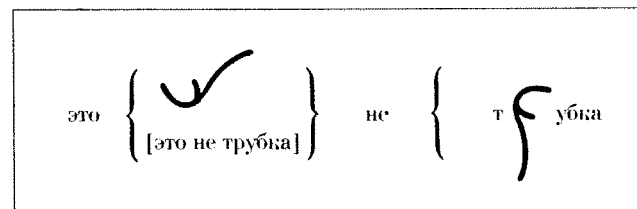
Но в то же время тот же самый текст провозглашает совершенно другую вещь: «Это» (это высказывание, которое вы видите расположенным перед вашими глазами в виде линии разрозненных элементов и в котором *это* - одновременно обозначающее и первое слово) «не» (не может ни быть тождественным, ни заменить, не может адекватно представлять...) «трубка» (один из этих предметов, фигуру которого вы можете

видеть здесь, над текстом, - вероятная, заменяемая, анонимная и, следовательно, недоступная для любого именованя). Значит, следует читать:



Но в целом легко увидеть, что высказывание Магритта отрицает именно одновременную и обоюдную взаимопринадлежность рисунка трубки и текста, которым можно именовать эту же самую трубку. «Обозначать» и «рисовать» не покрывают друг друга, разве что в каллиграфической игре, маячащей где-то на заднем плане всей конструкции, которая предотвращена одновременно и текстом, и рисунком, их разделенностью в данный момент. Отсюда - третья функция высказывания: «Это» (эта совокупность трубки в стиле

письма и нарисованного текста) «не» (не совместимо с...) «трубка» (смешанный элемент, принадлежащий одновременно речи и изображению, двойственное бытие которого стремится проявить вербальная и визуальная игра каллиграммы).



Магритт вновь открывает ловушку, которую каллиграмма захлопывает на том, о чем она говорит. Тут внезапно ускользает сама вещь. На странице иллюстрированной книги мы не привыкли обращать внимание на это маленькое белое пространство, бегущее над словами и под рисунками, служа им общей границей для непрерывных переходов: так как именно здесь, на этих нескольких миллиметрах белизны, на

стихшем песке страницы, завязываются между словами и формами все отношения означивания, названия, описания, классификации. Каллиграмма вбирает в себя этот разрыв; но, однажды раскрытая, она не заставляет его появиться вновь; ловушка разверзается на уже пустом месте: изображение и текст распадаются в разные стороны согласно гравитации, свойственной каждому из них. У них больше нет общего пространства, места, в котором они могли бы взаимодействовать, где слова были бы способны к восприятию фигуры, а изображения могли бы войти в лексический ряд. В маленькой полоске, тонкой, бесцветной и нейтральной, что отграничивает в рисунке Магритта текст и фигуру, можно увидеть ту полость, ту неопределенную, туманную область, что разделяет теперь трубку, парящую в небесах изображения, и земное топтание слов, шествующих друг за другом по прямой линии. Сказать, что существует лакуна или пустое пространство, - сказать слишком много: скорее, это отсутствие пространства, стирание «общего

места» между знаками письма и линиями изображения. «Трубка», никогда не делимая на называющее ее высказывание и призванный изображать ее рисунок, эта трубка - тень, где переплелись линии формы и окна слов, окончательно исчезла. Исчезновение, которое, по ту сторону этого неглубокого ручья, отмечает, забавляясь, текст: это не трубка. Рисунок трубки, теперь пребывающий в одиночестве, может сколько угодно стараться быть похожим на форму, которую обычно обозначает слово *трубка*; текст может сколько угодно разворачиваться под рисунком со всей внимательной верностью легенды в ученой книжке: между ними теперь может проговариваться лишь расторжение связи, высказывание, одновременно оспаривающее как имя рисунка, так и то, к чему отсылает текст.

Нигде нет трубки.

Теперь становится понятной последняя магриттовская версия *Это не трубка*. Помещая рисунок трубки и высказывание, служащее ему легендой, на отчет-

ливо ограниченной поверхности картины (в той мере, в какой речь идет о живописи, буквы есть только изображения букв; в той мере, в какой речь идет о школьной доске, фигура есть лишь дидактическое продолжение дискурса), помещая эту картину на деревянный треножник, осповательный и устойчивый, Магритт делает все для того, чтобы восстановить общее место изображения и языка (либо отсылая к непреходящему значению произведения искусства, либо к истинности наглядного урока).

Все надежно закреплено внутри школьного пространства: картина или доска «показывает» рисунок, «показывающий» форму трубки; и текст, написанный усердным учителем, «показывает», что речь идет действительно о трубке. Указка учителя, которую мы не видим, тем не менее царит надо всем, так же как и его голос, весьма отчетливо выговаривающий: «Это трубка». От картины к изображению, от изображения к тексту, от текста к голосу эта своего рода указка свыше отмечает, показывает, фиксирует, устанавливает,

навязывает систему отсылок, пытается утвердить единое пространство. Но почему я ввел еще и голос учителя? Так как едва он произносит «это трубка», он тут же осекается и бормочет: «это не трубка, но рисунок трубки», «это не трубка, но фраза, говорящая, что это трубка», «фраза: «это не трубка» не есть трубка»; «во фразе «это не трубка» *это* не трубка: эта картина, эта написанная фраза, этот рисунок трубки, все это - не трубка».

Отрицания множатся, голос сбивается и глохнет; учитель опускает указку, поворачивается спиной к доске и смущенно смотрит на хохочущих учеников, ему невдомек, что они так громко смеются оттого, что над школьной доской и над отбубнившим свои отрицания учителем поднимается дымок, медленно принимающий некую форму и теперь со всей точностью и несомненностью обрисовывающий трубку. «Это трубка, это трубка», - кричат ученики, топающие ногами, в то время как учитель все тише и тише, но с той же настойчивостью, шепчет, хотя никто уже его не слышит:

«И все же это не трубка». Он не ошибается: так как эта трубка, столь зримо парящая над сценой как вещь, к которой отсылает рисунок на доске и во имя которой текст может говорить с полным основанием, что рисунок действительно не трубка, эта трубка сама - не что иное, как рисунок; это отнюдь не трубка. Как на доске, так и над нею рисунок трубки и текст, который должен ее называть, не находят места встречи, места, где они вновь окажутся пришипленными друг к другу, как в каллиграмме, которая с большой самоуверенностью пыталась это осуществить.

Тогда на этих заостренных, столь видимо неустойчивых ножках мольберт может лишь качнуться, рама - развалиться, картина - упасть на землю, буквы - рассыпаться, а «трубка» - «разбиться»: общее место - банальное произведение или обыденный урок - исчезло.

Ceci n'est pas une



III.

КЛЕЕ, КАНДИНСКИЙ, МАГРИТТ

В западной живописи с пятнадцатого и вплоть до двадцатого века господствовали, я думаю, два принципа. Первый утверждает отделенность пластической репрезентации (заключающей в себе сходство) от лингвистической референции (исключающей его). Показывают через сходство, говорят через различие. Две системы не могут пересечься или смешаться. Необходимо, чтобы в той или иной форме существовало отношение соподчинения: либо текст определяется изображением (как в тех картинах, где представлена книга, надпись, письмо, имя персонажа), либо изображение

определяется текстом (как в книгах, где рисунок завершает, словно следуя наикратчайшим путем, то, что поручено представлять словам). Правда, это соподчинение остается неизменным лишь в редких случаях: бывает, что текст книги оказывается лишь комментарием к изображению, развертыванием в последовательность слов его симультанной формы; а иногда текст подчиняет себе картину, пластически выражающую все его значения. Но дело не в том, как направлено подчинение, и не в формах его продолжения, умножения или инверсии: суть в том, что вербальный знак и визуальная репрезентация никогда не даны одновременно. Всегда некий порядок иерархизирует их, идя от формы к дискурсу или от дискурса к форме. Суверенность этого принципа упразднил Клее, придав ценность соположению фигур и синтаксису знаков в едином неопределенном, обратимом, словно парящем пространстве (одновременно холст и лист, полотнище и объем, клетки тетради и земельный кадастр, история и карта). Корабли, дома, фигурки людей - и узна-

ваемые формы и элементы письма. Они получают «место» и продвигаются по дорогам или капалам, которые также являются читаемыми строками. Деревья, леса шествуют по потным линейкам. И взгляд, казалось бы перенесенный в вещную среду, встречает заблудившиеся среди вещей слова, указывающие ему путь, которым надо следовать, называющие пейзаж, сквозь который он проходит. И в точке стыка этих фигур и этих знаков - столь частая стрелка (стрелка - знак, несущий в себе сходство с оригиналом, подобно графической ономотопее, и фигура, отдающая приказ), обозначающая, в каком направлении перемещается корабль, показывающая, что речь идет именно о заходящем солнце, уточняющая направление для взгляда, или, скорее, линию, по которой нужно перемещать в воображении фигуру, занимающую здесь временное и отчасти произвольно выбранное место. Это ни в коей мере не напоминает каллиграммы, в которых разыгрывается то подчинение знака форме (облако из букв и слова, образующие фигуру того, о чем

они говорят), то подчинение формы знаку (фигура распадается на алфавитные элементы); речь также не идет о коллажах или воспроизведениях, где фрагменты предметов включают в себя расчлененные формы букв; мы говорим о том, что здесь система репрезентации по сходству и система референции через знаки сплетаются в единую ткань. Что предполагает их встречу в ином пространстве, нежели пространство картины.

Второй принцип, долгое время правивший живописью, устанавливает тождество между фактом сходства и утверждением репрезентативной связи. Сходства между фигурой и вещью (или другой фигурой) достаточно для того, чтобы в игру живописи проскользнуло высказывание - очевидное, банальное, тысячу раз повторенное и между тем почти всегда беззвучное (как если бы бесконечный, неотвязный шепот, что окружает молчание фигур, обволакивал и овладевал им, заставлял выйти за собственные пределы и, в конце концов, опрокидывал его в пространство вещей, ко-

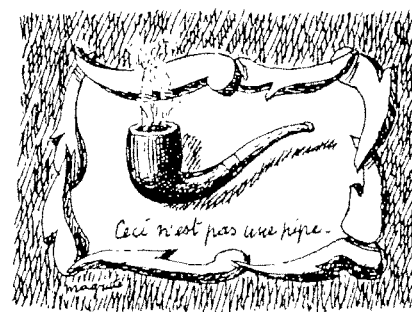
торые можно именовать): «Вы видите именно это». Не столь важно, в каком направлении выстраивается отношение репрезентации, отсылает ли живопись к зрителю, которое окружает ее, или же создает для себя незримое, похожее на нее.

Суть в том, что невозможно развести сходство и утверждение. Разрыв с этим принципом был намечен Кандинским: двойное и одновременное стирание сходства и репрезентативной связи через все более настойчивое утверждение самих линий, самих цветов, о которых Кандинский говорил, что они были «вещами», в той же мере, что и предмет-церковь, предмет-мост или человек-всадник с луком; чистое утверждение, без опоры на какое-либо сходство, утверждение, на вопрос «что это есть?» могущее ответить лишь отсылкой к образовавшему его жесту: «импровизация», «композиция» или же к тому, что есть на картине: «красная форма», «треугольники», «фиолетовое оранжевое», к ее натяжениям и внутренним связям: «обширный розовый», «вверх», «желтая среда», «компенсация

розовым». На первый взгляд Магритт кажется предельно далеким от Кандинского или Клее. Его живопись более, чем чья-либо, кажется привязанной к точности сходств, вплоть до того что она добровольно умножает эти сходства, чтобы подтвердить их: мало того, что рисунок трубки походит на трубку; нужно, чтобы он походил на другую нарисованную трубку, которая в свою очередь похожа на трубку. Недостаточно, чтобы дерево действительно походило на дерево, а лист - на лист; но лист дерева будет походить на само дерево, а это последнее будет иметь форму листа (*Пожар*); корабль на море будет походить не только на корабль, но также и на море, настолько, что его корпус и паруса будут состоять из моря (*Соблазнитель*); и точное воспроизведение пары туфель сверх того постарается быть похожим на босые ноги, которые эти туфли должны закрывать.

Такая живопись более, чем любая иная, склонна тщательно, даже грубо отделять графический элемент от пластического: если им случается смешиваться вну-

три самой картины, подобно легенде и ее изображению, то лишь при условии, что высказывание оспаривает заявленную идентичность фигуры и то имя, которое мы готовы ей дать. Нечто, в точности похожее на яйцо, называется *акация*, похожее на ботинок - *луна*, на шляпу - *снег*, на свечу - *потолок*. И все же живопись Магритта не находится совершенно в стороне от осуществленного Клее и Кандинским; по отношению к ним и внутри общей для них системы живопись Магритта являет противоположную и в то же время дополняющую фигуру.



IV.

ГЛУХАЯ РАБОТА СЛОВ

Столь очевидная у Магритта отчужденность графизма и пластики символизируется не-отношением или, во всяком случае, весьма сложным и алеаторическим отношением между картиной и названием. И эта столь большая дистанция между ними, не позволяющая нам одновременно быть и читателем и зрителем, обеспечивает внезапность всплывания образа над горизонтальностью слов. «Названия выбраны таким образом, что они не дают поместить мои картины в область привычного, туда, где автоматизм мысли непременно работает, чтобы предотвратить беспокойство». Магритт называет свои картины (почти как та анонимная ру-

ка, что сопровождала трубку высказыванием «Это не трубка») из уважения к именованию. Но в этом расколотом и сдвинутом пространстве завязываются странные отношения: там происходят вторжения, внезапные разрушительные набеги, падения образов в гущу слов, вербальные вспышки, бороздящие рисунки и заставляющие их разлетаться вдребезги. Клее терпеливо строит пространство без имени и геометрии, связывая вместе цепочку знаков и нить фигур. Магритт же тайно минирует то пространство, чью традиционную диспозицию он для видимости сохраняет. Но он изрывает его словами - и древняя пирамида перспективы оказывается всего лишь бугорком земли над кротовой норой, в любой момент готовым обрушиться.

Самому вразумительному из рисунков хватило бы подписи «Это не трубка», чтобы принудить фигуру выйти из самой себя, изолироваться в собственном пространстве и, в конце концов, начать парить вблизи или вдали от себя, стать похожей или отличной от себя. *Трубке...* противопоставит *Искусство ведения бесе-*

ды: два крошечных персонажа беседуют среди ландшафта начала мира или гигантомахии: неслышимые речи, шепот, тотчас же гложущий в молчании камней, молчании стены, что нависает своими огромными глыбами над двумя немymi болтунами; но эти глыбы, в беспорядке нагроможденные одна на другую, в общем плане образуют совокупность букв, в которой можно узнать слово: REVE* (присмотревшись внимательнее, его можно дополнить до TREVE** или же CREVE***), как если бы эти хрупкие и невесомые слова обладали властью порядка над хаосом камней. Или, быть может, наоборот, за пробужденной и тотчас же вновь затихшей болтовней людей вещи, в своей немоте и дремоте, могли бы составить слово - невыблемое слово, которое ничто не в силах стереть; но это слово обозначает лишь самые мимолетные образы. Однако и это не все: именно во сне люди, наконец обращенные в молчание, вступают в общение со значе-

* сон (Прим. пер.)

* перемирие (Прим. пер.)

*** погибель (Прим. пер.)

нием вещей и впускают в себя загадочные, настойчивые, пришедшие из другого мира слова. *Это не трубка* было надрезом дискурса на форме вещей, его двусмысленной властью отрицать и удваивать: *Искусство ведения беседы* - автономная гравитация вещей, образующих свои собственные слова среди человеческого безразличия, без ведома людей, занятых своей повседневной болтовней.

Между этими крайними точками разворачивается магриттовская игра слов и образов. Названия, часто придуманные кем-то другим и задним числом, встраиваются в фигуры, и их сцепление если не специально отмечено, то, во всяком случае, изначально допустимо. Роль их двойственна: они и удерживающие подпорки, и термиты, подтачивающие основание, заставляя в конце концов рухнуть всю конструкцию. Лицо человека, каменно серьезное, с абсолютно неподвижными губами, без единой морщинки у глаз, разлетается вдребезги от взрыва смеха - не своего, никем не слышимого и ниоткуда не исходящего смеха. Стрем-

тельно *спускающиеся сумерки* не могут упасть, не разбив окна, чьи лезвиеподобные осколки, эти стеклянные языки пламени, еще несущие на себе отблески солнца, усеивают пол и подоконник: слова, называющие «падением» закат солнца, увлекают, вслед за созданным ими образом, не только оконное стекло, но и это другое солнце, возникающее, как двойник, на прозрачной и гладкой поверхности. Ключ, подобно языку колокола, вертикально повисает в «замочной скважине»: он заставляет звонить, отдаваясь абсурдом, привычное выражение. Впрочем, послушаем Магритта: «Между словами и вещами можно создать новые связи и уточнить некоторые свойства языка и предметов, обычно игнорируемые в повседневной жизни». Или еще: «Иногда имя предмета занимает место изображения. Слово может занять место предмета в реальности. Изображение может занять место слова в предложении». И здесь вовсе нет противоречия, но есть указание как на нераспутываемую цепочку слов и изображений, так и на отсутствие общего места, которое

могло бы их удержать: «На картине слова состоят из того же вещества, что и изображения. На картине мы иначе видим слова и изображения»¹.

Творчество Магритта дает множество примеров этих замещений и субстанционных слияний. *Персонаж, идущий к горизонту* (1928), этот вечный человек в шляпе и темном пальто, с руками в карманах, видимый со спины; он помещен среди пяти цветных пятен; три из них покоятся на земле и отмечены написанными курсивом словами *ружье*, *кресло*, *лошадь*; другое пятно, над головой, зовется *облаком*; и, наконец, на границе земли и неба, еще одно, расплывчатотреугольной формы, называется *горизонт*. Здесь мы очень далеки от Клее и от его взгляда-чтения; речь вовсе не идет о том, чтобы скрестить знаки и пространственные фигуры в единую и абсолютно новую форму; слова не связываются непосредственно с другими живописными элементами; это всего лишь надписи на пятнах и формах: они располагаются вверху и внизу, налево и направо в соответствии с традиционной орга-

низацией картины: горизонт, как ему и положено, находится в глубине, облако - наверху, ружье размещается слева по вертикали. Но на этих привычных местах слова не заменяют отсутствующие предметы: они не занимают свободное место, не заполняют пустоты; ибо пятна, несущие на себе надписи, являются объемными, плотными массами, вроде камней или менгиров, чья тень ложится на землю рядом с тенью человека. Эти «носители слов» (porte-mots) плотнее, вещественнее, чем сами предметы, это едва сформировавшиеся вещи (смутно очерченный треугольник вместо горизонта, прямоугольник для лошади, вертикальная форма для ружья), лишенные лица и идентичности, род вещей, которые нельзя назвать и которые действительно «называют себя» сами, получают точное и привычное имя. Эта картина - противоположность ребусу, сцеплению форм, столь легко узнаваемых, что их можно тотчас же назвать, и сам механизм этого высказывания влечет за собой произнесение фразы, чей смысл не связан с тем, что мы видим; формы же здесь столь

смутны, что никто не смог бы их назвать, если бы они не обозначали себя сами. К реальной картине, которую мы видим - пятна, тени, силуэты, - добавляется возможность другой, невидимой картины, привычной благодаря тем фигурам, которые она выводит на сцену, и в то же время необычной благодаря соседству кресла и лошади. Объект на картине - объем, организованный и окрашенный таким образом, что его форма тотчас же узнается и нет необходимости называть его; в объекте необходимая масса поглощена, а бесполезное имя устранено; Магритт оттесняет (опускает) объект и налагает имя непосредственно на массу. «Веретенообразная» субстанционная форма предмета представлена лишь двумя своими крайними точками, массой, отбрасывающей тень, и именем, которое означает.

«Азбука откровений» является почти точной противоположностью «человека, идущего к горизонту»: большая деревянная рама, разделенная на две плоскости: справа - простые, совершенно узнаваемые формы - трубка, ключ, лист, стакан; но нарисованный внизу

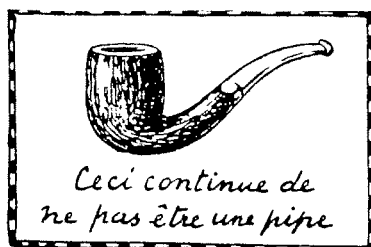
картины разрыв показывает, что эти формы просто вырезаны из Лишенной толщины листа бумаги; слева, на другой плоскости - нечто вроде скрученной и спутанной веревки, чьи изгибы не очерчивают никакой знакомой формы (разве что нечто, отдаленно напоминающее LA, LE*). Ни массы, ни имени, форма, лишенная объема, пустая вырезка, таков объект - объект, исчезнувший с предыдущей картины.

Не стоит обманываться: в пространстве, где каждый элемент представляется послушным лишь принципу пластической репрезентации и сходства, лингвистические знаки, некогда изгнанные и бродившие где-то поодаль от изображения, казалось бы, навсегда отброшенные произволом названия, исподволь приблизились; в надежность изображения, его скрупулезную похожесть они внесли некий беспорядок - точнее, порядок, свойственный только им. Они обратили в бегство объект, внезапно оказавшийся лишенной объема тонкой пленкой.

* LA, LE - во французском языке - определенный артикль. (Прим. пер.)

Клее, для того чтобы расположить там свои пластические знаки, соткал новое пространство. Магритт сохраняет господство старого пространства репрезентации, но лишь по видимости, ибо теперь это только гладкий камень, несущий слова и фигуры: под ним ничего нет. Это могильная плита: насечки, обрисовывающие фигуры и намечающие буквы, сообщаются между собою только через пустоту, через это не-место, скрывающееся под прочностью мрамора. Но случается, что это отсутствие выходит на поверхность и проступает в самой картине: когда Магритт дает версию *Мадам Рекамье* или *Балкона*, он заменяет персонажей традиционной живописи гробами: пространство, состоящее из объема живых тел, развевания складок платья, направлений взглядов и всех этих готовых заговорить лиц, обретает развязку в пустоте, незримо пребывающей между воцеленными дубовыми досками: «не-место» являет себя «собственной персоной», занимая то место, где некогда присутствовали персонажи и где уже никого нет.

И когда слово обретает прочность предмета, мне вспоминается этот кусок паркета, на котором белой краской написано слово «сирена» с гигантским поднятым пальцем, вертикально протыкающим пол на месте «i» и тянущимся к бубенцу, заменяющему точку над этим «i»; слово и предмет не пытаются составить одну фигуру; наоборот, они располагаются в противоположных направлениях; и пересекающий надпись указательный палец поднимается над ней, копируя и одновременно закрывая «i»; указательный палец, изображающий означающую функцию слова и образующий как бы одну из тех башен, на которых помещают сирены, нацелен лишь на допотопный бубенец.



V.

СЕМЬ ПЕЧАТЕЙ УТВЕРЖДЕНИЯ

Итак, старинное тождество между сходством и утверждением. Кандинский устраняет его одним полновластным жестом, избавляя живопись от того и другого. Магритт же действует через разъединение: разорвать между ними связь, установить их неравенство, заставить каждое из них вести свою собственную игру, поддержать то, что проявляет природу живописи, в ущерб тому, что ближе к дискурсу; следовать, насколько возможно, бесконечной чередой сходства, но избавить его от любого утверждения, стремящегося сказать, на что именно оно походит. Живопись «Того

же самого», освобожденного от «такового». Здесь мы предельно далеки от обманки. Обманка стремится протащить всю тяжесть утверждения через уловку сходства, убеждающую нас: «То, что вы здесь видите, - это не набор линий и красок на поверхности стены; это глубина, небо, облака, откинувшие полог потолка над вами, это настоящая колонна, которую вы можете обойти, лестница, продолжающая ступени, по которым вы уже поднимаетесь (и вот вы уже невольно заносите ногу, чтобы ступить на нее), каменная балюстрада, над которой наклоняются, чтобы рассмотреть вас, внимательные лица придворных дам и кавалеров, одетых в ту же, что и вы, одежду, украшенную такими же лентами, они улыбаются вашему изумлению и вашим улыбкам, посылают вам поклоны, кажущиеся вам загадочными лишь потому, что они уже отвечают на те поклоны, которые вы еще только собираетесь послать им».

Мне кажется, что Магритт отделил сходство от подобия и заставил играть последнее против первого. У

сходства есть «хозяин»: первоначальный элемент, по отношению к которому выстраиваются порядок и иерархия тех все более и более отдаленных копий, которые можно с него снять. Сходство предполагает некоторую изначальную референцию, предписывающую и классифицирующую. Подобие разворачивается сериями, не имеющими ни начала ни конца, эти серии можно пробегать в том или ином направлении, они не подвластны никакой иерархии, но распространяются через последовательность небольших различий. Сходство подчинено репрезентации; подобие служит пронизывающему его повторению. Сходство задается моделью, проводником которой оно должно быть и которую оно должно сделать узнаваемой; подобие пускает в оборот симулякр как неопределимую и обратимую связь от подобного к подобному.

Возьмем, к примеру, *Представление* (1962): точное изображение воздушного шара, частично видимого с обнесенной низкой стеной террасы; но слева над этой стеной возвышается балюстрада, и за ее высту-

пом мы замечаем совершенно тот же вид, но уменьшенный приблизительно вдвое. Следует ли предположить уходящую влево серию других «представлений», столь же похожих одно на другое и постепенно уменьшающихся? Возможно. Но это необязательно. Достаточно того, чтобы на одной картине присутствовали два образа, побочно связанные отношением подобия, чтобы внешняя референция к модели через сходство была поколеблена, стала сомнительной, повисла в воздухе. Что «представляет» что? Если точность изображения функционировала как указание на модель, на полновластного, единого и внеположного «хозяина», серия подобий (и достаточно двух, чтобы уже существовала серия) упраздняет эту монархию, одновременно идеальную и реальную. Симулякр отныне скользит по поверхности, и направление его движения всегда обратимо.

В *Декалькомании* (1966) занимающий две трети картины красный занавес с широкими складками скрывает от взгляда пейзаж с небом, морем и песком.

Возле занавеса, как всегда, повернувшись к зрителю спиной, человек в котелке смотрит в сторону открытого моря.

Тут обнаруживается, что в занавесе есть разрез, чьи очертания в точности повторяют коштуры человека: как если бы (вопреки иному цвету, плотности, объемности его фигуры) он был всего лишь вырезанным ножницами куском занавеса. В широком разрезе виден пляж. Что это может значить? Что отделившийся от занавеса человек теперь позволяет нам увидеть то, в созерцание чего он был погружен еще тогда, когда пребывал в складках этого занавеса? Или что художник прикрепил к занавесу этот ранее скрытый от зрителя силуэтом человека фрагмент неба, воды и песка, сместив его на несколько сантиметров, так что теперь, благодаря любезности художника, мы также можем увидеть то, в созерцание чего погружен загораживающий нам вид персонаж? Или же следует предположить, что в тот момент, когда человек остановился, чтобы полюбоваться видом, этот находившийся

прямо перед ним фрагмент пейзажа отскочил в сторону, скрылся от его взгляда и теперь персонаж видит перед собой лишь отбрасываемую им же тень, черную массу собственного тела? Декалькомания, переводная картинка? Несомненно. Но с чего и на что она переведена? Откуда куда? Плотный черный силуэт человека кажется перевернутым справа налево, с занавеса на пейзаж, который он теперь загораживает: оставленная им в занавесе дыра говорит о его былом там присутствии. Но пейзаж, вырезанный по силуэту человека, так же был перенесен, но слева направо: странным образом оставшийся на плече этого пейзажа-человека край занавеса, соответствующий краю занавеса, скрытому черным силуэтом, так же заявляет о том, откуда происходят, откуда были вырезаны это небо и эта вода. Перемещение и замена подобных элементов, но вовсе не воспроизведение по сходству.

Благодаря *Декалькомании* можно уловить, в чем преимущество подобия перед сходством: сходство делает возможным узнавание чего-то, несомненно явля-

ющегося зримым; подобие позволяет увидеть незримое, скрытое за привычными очертаниями, узнаваемыми предметами. («Тело = занавес», говорит репрезентация по сходству; «находящееся справа находится слева, находящееся слева находится справа; скрытое там видимо здесь; вырезанное является выпуклым; приклеенное - простирается вдали», говорят подобия в *Декалькомании*.) Сходство предполагает единственную, всегда одну и ту же констатацию (assertion): вот это, вот то и то, что еще вон там, - это такая-то вещь. Подобие умножает всевозможные утверждения (affirmations), они словно исполняют вместе некий танец, опираются и валятся друг на друга.

Изгнанное из пространства картины, исключенное из отношений между вещами, которые отсылают их друг к другу, сходство исчезает. Но, возможно, лишь для того, чтобы господствовать в ином пространстве, где оно будет освобождено от бесконечной игры подобия. Но разве не сходство - та суверенность, что заставляет вещи появляться? Разве сходство, вовсе не яв-

ляющиеся неотъемлемой принадлежностью вещей, не принадлежит исключительно мысли? «Только мысли, - говорит Магритт, - присуще сходство. Она паделается сходством с тем, что видит, слышит или знает, она становится тем, что дарит ей мир». Мысль ищет сходства, но без подобия, становясь сама теми вещами, подобность которых исключает сходство. И живопись, без сомнения, находится здесь, в этой точке вертикального деления, по одну сторону которой остается мысль, существующая в модусе сходства, а по другую - вещи, связанные отношением подобия².

Вернемся к рисунку трубки, который так похож на трубку: к написанному тексту, который в точности похож на рисунок написанного текста. И действительно, противопоставленные или же просто помещенные рядом, элементы аннулируют казавшееся присущим им внутреннее сходство, и постепенно намечается открытая цепочка подобий. Открытая не для «реальной» трубки, отсутствующей во всех рисунках и словах, но для остальных подобных элементов (в том числе и для

всех «реальных» трубок - глиняных, пенковых, деревянных и т. д.), которые, однажды включенные в эту цепочку, обретают место и функцию симулякра. И то, что мог бы сказать каждый из элементов фразы «это не трубка», только кажется отрицанием (ибо речь идет о том, что вместе со сходством отвергается и констатация существования реальности), но по сути своей является утвердительным высказыванием: утверждением симулякра, утверждением элемента ряда подобия.

Установим серию этих утверждений, отвергающих констатацию сходства и выраженных в предложении: это не трубка. Для этого достаточно лишь поставить вопрос: кто говорит в этом высказывании? Или, скорее, поочередно дать слово каждому из элементов, представленных Магриттом; ибо по сути каждый из них может сказать о себе или о соседствующем с ним элементе: это не трубка.

Сначала сама трубка: «То, что вы здесь видите, эти образующие меша или образуемые мною линии, - во-

все не трубка, как вы, несомненно, полагаете; но рисунок, находящийся в отношении вертикального подобия с той, другой трубкой, не знаю, реальной или нет, настоящей или нет, - вы видите ее прямо над этой картиной, где пребываю я, простое и одинокое подобие». На что трубка сверху отвечает (все в том же высказывании): «То, что парит перед вашим взглядом, вне пространства и без всякой опоры, этот туман, не покоящийся ни на холсте, ни на странице, - ну как он может реально быть трубкой? Не обманывайтесь, я - всего лишь нечто подобное трубке, но не похожее на нее, облакообразное подобие, которое, ни к чему не отсылая, пересекает и заставляет сообщаться между собою тексты вроде того, который вы можете прочесть, и рисунки вроде того, что находится здесь внизу». Но высказывание, таким образом проговоренное дважды и уже двумя различными голосами, в свою очередь само берет слово, чтобы сказать: «Эти составляющие меня буквы, от которых вы, приступая к чтению, ожидаете, что они назовут трубку, как эти бук-

вы осмелятся сказать, что они и есть трубка, они, столь далекие от того, что называют? Это лишь похожий на самого себя графизм, и он вряд ли сможет сойти за то, что он говорит». Более того: эти голоса объединяются по двое, чтобы сказать «это не трубка» о третьем элементе. Объединенные заключающей их рамой картины, текст и трубка снизу вступают в спор: власть означивания, которой наделены слова, власть иллюстрирования, которой обладает рисунок, разоблачают трубку сверху, отказывают этому видению без ориентиров в праве именоваться трубкой, поскольку его ни к чему не привязанное существование делает его немым и незримым. Объединенные взаимным подобием, две трубки оспаривают право называться трубкой у подписи, составленной из знаков, лишенных сходства с тем, что они обозначают. Объединенные тем, что оба они - пришельцы извне, один - как дискурс, способный постигнуть правду, другая - как некое явление вещи в себе, текст и трубка сверху объединяют усилия, чтобы констатировать, что трубка на

картине - это не трубка. Возможно также предположить, что, помимо этих трех элементов, в этом высказывании звучит еще некий голос, голос без места, (возможно, голос доски или картины); и теперь речь идет и о трубке на картине, и о трубке, парящей вверху: «ничто из этого не есть трубка; но текст, симулирующий текст; рисунок трубки, симулирующий рисунок трубки; трубка (нарисованная так, как если бы это не был рисунок), являющаяся симулякрот трубки (нарисованной наподобие трубки, которая сама не есть рисунок). Семь дискурсов в одном-единственном высказывании. Но их понадобилось бы не меньше, чтобы взять крепость, в которой подобие томится узником констатации сходства.

Тем не менее подобие возвращается к самому себе, развернувшись, оно вновь свертывается. Оно - уже не указатель, перпендикулярно пересекающий поверхность полотна, отсылая к другой вещи. Оно кладет начало игре переносов - расходящихся, множащихся, распространяющихся, окликающих друг друга в про-

странстве картины, ничего не утверждая и не репрезентируя. Отсюда у Магритта - эти бесконечные игры очищенного подобия, никогда не выплескивающиеся за рамки картины. Они образуют метаморфозы: но в какую сторону совершается превращение? Идет ли речь о растении, чьи листья улетают и становятся птицами, или же птицы постепенно утрачивают подвижность, становятся растительными, деревенеют, в последнем трепете зелени корнями цепляются за землю (*Природные блага, Вкус слез*)? Это женщина, в которой есть «что-то от бутылки», или же бутылка, обретающая женственные очертания, уподобляющаяся обнаженному телу (здесь расшатывание пластических элементов, происходящее от латентного включения вербальных знаков, соединяется с игрой аналогии, которая, ничего не утверждая, тем не менее дважды использует заключенную в высказывании игру слов)? Получается, что вместо того, чтобы смешивать идентичности, подобие обладает властью разбивать их: торс женщины разделен на три сегмента (чья величи-

на последовательно возрастает сверху вниз); пропорции, сохраняемые при каждом разрыве, гарантируют аналогично, ставя под вопрос любое утверждение идентичности: три пропорциональности, которым недостает именно четвертой; но эта последняя невычислима: голова (последний элемент = x) отсутствует: *Мания величия*, гласит название.

Другая уловка, к которой прибегает подобие, чтобы освободиться от своего старого сообщничества с репрезентативной констатацией: вероломно (с помощью хитрости, которая словно бы показывает противоположное тому, что хочет сказать) смешать картину с тем, что она должна представлять. На первый взгляд это способ утверждать, что картина и *есть* собственная модель. Но подобное утверждение ввело бы внутреннюю дистанцию, разрыв, различие между полотном и тем, что оно должно имитировать; у Магритта же, напротив, между моделью и картиной существует некая непрерывность плана, линейный переход, постоянное перетекание одного в другое: иногда через

скольжение слева направо (как в *Человеческом поведении*, где линия моря непрерывно продолжается от горизонта к полотну); иногда через инверсию расстояний (как в *Каскаде*, где модель выходит вперед, выступает из холста, охватывает его с боков и заставляет его казаться отдаленным по отношению к тому, что должно было бы быть за ним). В противоположность этой аналогии, отвергающей репрезентацию, стирая двойственность и расстояние, существует другая, издающаяся над ней или ускользающая от нее благодаря козням раздвоения. В *Спускающихся сумерках* оконное стекло несет на себе красное солнце, аналогичное другому, висящему в небе (вот возражение Декарту и тому, каким образом он растворял два солнца видимости в единстве репрезентации); в противоположность этому в *Подзорной трубе* мы видим проплывающие облака и сверкающее голубое море на прозрачности оконного стекла; но сквозящее в приоткрытом окне черное пространство показывает, что это всего лишь отражение ничто.

В *Опасных связях* обнаженная женщина держит перед собою почти полностью закрывающее ее широкое зеркало: ее глаза полузакрыты, повернутая влево голова опущена, как если бы она не хотела быть увиденной и видеть, что она увиденна. Однако зеркало, развернутое лицом к зрителю и расположенное в той же плоскости, что и картина, посылает ему образ этой прячущейся женщины: отражающая сторона зеркала позволяет увидеть ту часть тела (от плеча до бедер), которую скрывает слепая сторона. Зеркало функционирует почти как экран рентгеновского аппарата. Но со всей игрой различий. Женщина в нем видна в профиль, она развернута направо, тело слегка изогнуто вперед, рука не вытянута, чтобы удерживать тяжелое зеркало, но прижата к груди; длинная шевелюра, за зеркалом спадающая направо, в зеркальном изображении струится слева, прерванная рамой зеркала на резкой смене угла. Изображение заметно меньше самой женщины, что указывает на расстояние, существующее между зеркалом и отражением. (Правда, по-

за женщины, прижимающей зеркало к своему телу, чтобы скрыться за ним, делает сомнительным существование расстояния, или же промежуток подвергает сомнению позу.) Теснота пространства за зеркалом, узость расстояния также подчеркнута близостью большой серой стены: на стене четко различимы тени, отбрасываемые головой и бедрами женщины и зеркалом. Но на этой тени не хватает еще одного очертания - левой руки, что держит зеркало; мы должны были бы видеть ее в правой части картины; руки явно не хватает, и может показаться, что отбрасывающую тень зеркало никто не держит. Спрятанное между стеной и зеркалом тело как бы изъято; в узком пространстве, что разделяет полированную поверхность зеркала, улавливающую отражение, и непрозрачную поверхность стены, удерживающую лишь тени, ничего нет. По всем этим плоскостям скользят лишь подобия, не закрепленные никакими референциями: трансляции без исходной точки и без несущей поверхности.

VI.

РИСОВАТЬ - НЕ УТВЕРЖДАТЬ

Разделение между лингвистическими знаками и пластическими элементами: тождество сходства и утверждения. На двух этих принципах держалось напряжение классической живописи, ибо второй возвращал дискурс (утверждение есть лишь там, где говорят) в живопись, откуда тщательно изгонялся лингвистический элемент. Отсюда - тот факт, что классическая живопись говорила, и говорила много, выстраивая себя полностью вне языка; отсюда - тот факт, что она молчаливо покоилась на дискурсивном пространстве; отсюда - тот факт, что она создала для себя, на собст-

венной оборотной стороне, некое общее место, где бы она могла восстановить отношения связи между образами и знаками.

Магритт связывает вербальные знаки и пластические элементы, не устанавливая для себя правила первичной изотропности; он ловко обходит основание утвердительно-дискурсивного дискурса, на котором покоилось сходство; он заставляет играть чистые подобия и неувердительно-вербальные высказывания в зыбкости объема без ориентиров и пространства без плана. Операция, формула которой в некотором роде дана в *Это не трубка*.

1. Взять каллиграмму, где одновременно присутствуют и оказываются зримыми образ, текст, сходство, утверждение и их общее место.

2. Затем вскрыть одним движением, так, чтобы каллиграмма тут же распалась и исчезла, не оставив иного следа, кроме собственной пустоты.

3. Дать дискурсу осесть согласно силе его собствен-

ной тяжести и принять зримую форму букв. Букв, которые, будучи нарисованными, вступают в смутные, сомнительные, путанные отношения с самим рисунком, - по так, что ни одна поверхность не может стать для них общим местом.

4. По другую сторону оставить множиться подобия, рождающиеся из собственных испарений и бесконечно поднимающиеся в эфире, не отсылая ни к чему, кроме самих себя.

5. После операции убедиться в том, что осадок изменил цвет и из белого стал черным, что *Это не трубка*, молчаливо таившаяся в сходстве репрезентации, превратилась в *Это не трубку* круговорота подобий.

Придет день, когда само изображение, вместе с тем именем, которое оно носит, будет деидентифицировано подобием, бесконечно разносящимся на всем протяжении серии. Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл.

Приложение

ДВА ПИСЬМА РЕНЕ МАГРИТТА

23 мая 1966

Дорогой господин Фуко,

Я надеюсь, Вам будет приятно рассмотреть эти несколько размышлений, пришедших мне в голову во время чтения Вашей книги «Слова и вещи»...

Слова Сходство и Подобие позволяют Вам настаивать на присутствии - весьма страшном - мира и нас самих. Тем не менее я полагаю, что эти два слова совершенно не дифференцированы и из словарей можно извлечь мало полезного по поводу того, чем одно отличается от другого.

Мне, например, кажется, что между горошинами существует отношение подобия, одновременно видимое (их цвет, их форма, их размер) и невидимое (их природа, их вкус, их вес). И так же - по отношению к фальшивому и подлинному и т. д. «Вещи» не имеют между собой сходства, они имеют или не имеют подобия.

Только мысли присуще сходство. Она похожа, будучи тем, что она видит, слышит или знает, она становится тем, что дарит ей мир.

Она невидима в точности так же, как удовольствие или страдание. Но живопись привносит сложность: есть мысль, которая видит и которая может быть описана зримым образом. «Меншины» есть зримый образ незримой мысли Веласкеса. Значит, невидимое может изредка становиться видимым? При условии, что мысль будет состоять исключительно из видимых фигур.

В связи с этим очевидно, что парисованный образ - который неосознаем по самой своей природе, - ничего не скрывает, в то время как видимое осознаемое непременно скрывает другое видимое, если мы доверяем в этом нашему опыту.

С некоторых пор существует любопытная первичность, приписываемая «невидимому», что следует из запутанной и сбивчивой литературы, интерес к которой пропадает, стоит только понять, что видимое может быть скрытым, но что именно невидимое ничего не скрывает: можно знать его или же не ведать о нем, но ничего более. Нет основания приписывать невидимому большее значение, нежели видимому, и наоборот.

То, что действительно не «знано» значения, это тайна, к которой действительно взывают видимое и невидимое и к которой напрямую может обращаться мысль, соединяющая «вещи» в том порядке, который обращен к тайне.

Позволю себе предложить Вашему вниманию репродукции ниже-
следующих картин, которые я написал, не ставя себе целью оригиналь-
ное исследование живописи¹.

Прошу принять заверения и т. д...

Рене Маритт

4 июня 1966

Дорогой господин Фуко,

...Вопрос, который Вы мне задаете (по поводу моей картины «Перспектива. Балкон Мане»), уже заключает в себе ответ: то, что заставило меня видеть гробы там, где Мане видел белые фигуры, это образ, показанный в моей картине, где декорации «Балкона» подходили для того, чтобы разместить в них гробы.

«Механизм», работающий здесь, может стать темой ученого объяснения, которое я не способен дать. Это объяснение будет убедительным, даже несомненным, но от этого оно не перестанет быть тайной.

На первой картине, носящей название «Перспектива», был изображен гроб, сидящий на камне на фоне пейзажа.

«Балкон» - одна из ее версий, есть также и другие версии: «Перспектива. Госпожа Рекамье Давида» и «Перспектива. Госпожа Рекамье Жерара». Если представить вариант с декорациями «Похорон в Орнане» Курбе, это уже отдавало бы пародией.

Я полагаю, следует отметить, что эти картины, названные «Перспективы», показывают тот смысл, которого не имеют оба значения слова «Перспектива». Это и другие слова имеют определенный смысл в контексте, но контекст - Вы показываете это лучше, чем кто-либо, в «Словах и вещах» - может говорить, что ничто не является запутанным и пеленым, кроме сознания, воображающего воображаемый мир.

Мне нравится, что Вы признаете сходство между Русселем и тем, о чем я могу подумать, что об этом стоит подумать. То, что он воображает, не вызывает в сознании ничего воображаемого, это вызывает в сознании реальность мира, который опыт и рассудок различают смутно.

Я надеюсь иметь случай встретиться с Вами на моей выставке, которая будет в Париже, у Июла, в конце года.

Примите заверения и т.д...

Рене Магритт

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Я цитирую все тексты по *Магритту* П. Вальдберга. Они иллюстрируют серию рисунков в номере 12 *Сюрреалистической революции*.
- 2 Стоит прочесть книгу Рене Пассерона *Рене Магритт*, и в особенности ее последнюю главу.
- 3 Среди этих репродукций была «Это не трубка». На обороте Магритт написал: «Название не противоречит рисунку; оно утверждает иным способом».



ВАЛЕРИЙ ПОДороГА

**НАВЯЗЧИВОСТЬ ВЗГЛЯДА
М.ФУКО И ЖИВОПИСЬ**

Между 1962 и 1975 годами, не прерывая работу в архивах, Фуко обращается к формулировке основных теоретико-познавательных положений дисциплины, получившей позднее известность как археология знания. В небольшом эссе «Это не трубка» отчеканивается метод, пересекаются пути его размышлений. Казалось бы, название, объем да и сам предмет исследования («дадаистская» доктрина живописи Р. Магритта) говорят нам о некоей «счастливой случайности» ее выхода в свет (1973). На самом деле все иначе. Комментарий Фуко к живописи Магритта — лишь один из множества его «живописных» комментариев. Как тут не вспомнить о его же описании, почти бесконечном, полотна Веласкеса «Менины» (вводный текст «Придворные дамы» из книги «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук»¹) или о странной судьбе его книги о Мане?

Предваряя наш анализ, можно сказать, что в каждой работе этого периода Фуко исследует разного рода исторические трансформации, который претерпевает социокультурный и эстетический символизм зрения («взгляда»). Сначала неясный взгляд, погруженный в собственное молчание и сбивчивую речь, который еще 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 Гоги... и, конечно, в описании Фуко возрожденческого «Корабля дураков», *Stultifera navis* (первая глава и «История безумия в классическую эпоху», *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961). Но вот появляется и другой взгляд, нейтральный, безразличный взгляд смерти, «мертвый взгляд», который впервые заявляет о себе в становящемся медицинском знании. Достаточно напомнить о той почти садистической страсти (вместе с тем близкой страсти художника), с какой Фуко описывает клиническое пространство XVIII – XIX веков (главка «Вскрытие нескольких трупов» из «Рождения клиники», *Naissance de la clinique*, 1963): там глаз клинициста, получая объективное измерение, начинает диктовать условия речи, требуя от нее «точности» и «строгости» в описании болезни. Этот вид взгляда не отменяет прежний, они еще сосуществуют. Фуко размещает его в перцептивных (чувственных) основаниях «объективного» знания. Переход от одного взгляда к другому свершается на достигнутой наблюдению археологической глубине европейской Истории. Сцены казни царевубийцы Дамьена – первые три десятка страниц из «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы», *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), – там взгляд зеваки, наблюдающего за публичной казнью, еще ослепляется кровавым зрелищем «испытания» и могуществом Короны. Однако исторически чуть позже, после запрета публичных казней, мы его уже не встретим. Прямые формы государственного террора сменяются обходными – дисциплинарным контролем. Вот почему так скрупулезно Фуко изучает порядок введения запретов («под угрозой смерти») в «чумном городе» в сравнении с устройством паноптикона И. Беншамы – идеального государства-тюрьмы. Каковы причины рождения тюрьмы, насколько изменяется технология наказания в Новое время, поче-

му физическая репрессия («террор казни») признается за менее экономную форму наказания, чем беншамовская, которая ориентируется на систему паноптизма – невидимого надзора и контроля? Однако наряду с «историей глаза» существует и другая история, без которой первая была бы непонятна. Уже в ранней публикации, посвященной писателю-сюрреалисту Раймону Русселю, Фуко вводит оппозицию говорить/видеть, *dire-voir*, ставящую впоследствии основой концептуального каркаса «археологии знания».

Видеть – это не говорить (М. Бланшо). Кто будет спорить с этим! И тем не менее видеть – это и говорить. Ведь ясно, что бытующие представления о свободной зрительной функции глаза не могут заслонить того факта, что образ глаза (и его «разрешающая способность») изменяется от эпохи к эпохе и что он соотносится скорее с возможностями доступа к знанию посредством организованных высказываний, которые включают в себя и функцию «видеть», и функцию «говорить» (нежели, например, исключительно с нашими познаниями в физиологии зрения). Ни одна из этих функций не является «естественной» и не может быть объяснена в терминах истины.

Вероятно, наиболее законченную и, пожалуй, на сегодняшний день единственную интерпретацию фукоанской археологии как философской системы мы находим в работе Ж. Делеза «Foucault» (1986), а также в разделе «Мишель Фуко», помещенном в сборнике его статей, эссе, интервью «Pourparlers» (1990). Для Делеза мысль Фуко всегда была философской, и он никогда не считал, что тот осуществлял или пытался осуществить чисто исторические проекты². В своих анализах Делез явно стремился логически выспроить и даже формализовать основные операции мысли Фуко, отвлекаясь от тех содержательных задач, которые волновали Фуко как историка и архивиста. Для него интереснее (возможно, и для нас) не Фуко-

архивист, а Фуко — тополог и картограф опыта чувственности и языка. Делез рассмаривает все мыслительные операции фукианской мысли с точки зрения двух несводимых друг к другу принципов: *видеть* и *говорить*. Это как бы минимальный эпистемологический принцип, который позволяет нам начать строить познавательные ситуации. Видеть — это, конечно, не просто видеть, не просто функция зрения, которая нам принадлежит естественно и мы как бы обречены видеть, но своеобразные оптические системы, которые позволяют нам видеть, опознавать, идентифицировать, наделять значением то, что невидимо (фигуры безумия, преступления и сексуальности и являются в этом отношении фигурами невидимого, тем, что еще нужно увидеть, что еще необходимо ввести в поле видимости, поскольку так они, в некоем наивном восприятии, нам не даны как видимые). Ведь понятно, что до определенного времени фигур безумия не существовало и лишь начиная с Нового времени они вдруг появляются, и появляются на основании совершенно иной социальной оптики, которая и создаст поле видимости для безумия. Безумие (как бродяжничество, безработица) становится видимым, обозреваемым со всех сторон объектом. Таким образом, видение исследуется Фуко не с точки зрения его наличной зрительной функции или чувственной нормы, но как определенный механизм представлений, позволяющий нам строить видимое, которому на самом деле без этой социальной оптики не может быть приписана функция видимости. Несколько иное — говорить, так как это не только выразительная функция (экспрессивная), принадлежащая субъективности, способной к выражению в языковых формах, но прежде всего порядок высказывательной практики, характерной для определенной исторической эпохи, которая, в сущности, и не представляет собой ничего иного, как лишь этот порядок высказываний. «Говорить» следует отнести не к выражению, экспрессив-

ности, но к высказыванию, а высказывание как единица дискурса не может быть сведено к формулировке, речевому акту, пропозиции или фразе. Другими словами, высказывание не может быть отнесено к другому роду логического или лингвистического единства, лежащего за пределами или внутри самого высказывания как формы. Высказывание вообще не форма, а некое априори сценения гетерогенного, которое делает возможным существование любого высказываемого и уже высказанного. «Высказывание не определяется каким-либо образом тем, что оно означает или означаемым... высказывание есть кривая, которая объединяет сингулярные точки», *Гénoncé est la courbe qui unit des points singuliers*³. Основная проблема доказательности делезовских тезисов заключается, на мой взгляд, в установлении различия между знанием и сновидением: если первое становится возможным только в силу разрыва существующего между внутренним и внешним, высказыванием и видимостью, бытием языка и бытием света, то второе должно определяться и определяется совершенно иным — пожалуй, критерием полноты и открытости существования. Формализация логического упорядочения мысли Фуко невозможна без определенной установки на эпистемологический критерий, на род знания. Но было бы поспешно отводить эпистемологическому принципу очевидное превосходство по отношению к онтологическому принципу. Ведь, например, ясно, что для Фуко опыт Магритта не заключался в структурировании формы знания о трубке, а скорее в выяснении неких условий невозможности свести видимое к высказанному (к трубке, которая и есть трубка). Идет ли здесь речь о знании как базовой форме археологии, ведь археология не дает точное знание, как и любое знание; она также и не выясняет функционирование и формы знания, которые были присущи и тому или иному периоду или эпохе, но скорее пытается развернуть прошлый, забытый, отпесненный и подавленный опыт во всех

возможных его характеристиках, которые несводимы только к знанию. Или это знание становится абсолютно тотальным и никак не организованным в свою наличную форму. Разве знание о том, что такое безумие, может быть заключено в некий порядок дискурсивного отношения? Разве оно может присутствовать в нашем времени на правах точного знания о том, как все-таки рождалось безумие? Конечно, может быть, Делез понимает эпистемологический принцип предельно широко, включая в него всевозможные уровни и виды «знания» (от научного до повседневно привычного и фантастического). Тогда можно принять эту форму знания. Но если мы принимаем это расширенное толкование знания, то в таком случае мы предполагаем и определенное состояние каждой эпохи, где это знание открывает себя, функционирует, исчезает и вновь проявляется, тогда мы уже не можем ограничить себя жесткой дихотомией светового или высказывательного режима, как не можем ограничиться предположением о том, что эта форма знания может быть упорядочена и упорядочивается только порядком разрыва между двумя конфликтующими реформами (Языком и Светом). Иначе говоря, всякая форма знания именно в силу его предельно широкого толкования включает в себя и форму существования этого знания, которая никак не может быть сведена к единству всеобщего или абсолютно феноменологического сознания. Или все-таки может? И вообще, столь ли уж стойко и принципиально это отличие между феноменологией и археологией функционирования или его все-таки надо вновь уточнить, чтобы не впасть в соблазы радикальности делезовского шага в интерпретации? Ведь, когда мы слышим смех Фуко, изучающего борхевскую китайскую энциклопедию, мы можем догадаться, что высказывание распространяет себя много дальше того, что может считаться истинным или ложным высказыванием, так как оно соединяет в себе по принудительной логике перечис-

ления некую гетеротопическую структуру бытия, имманентную именно этому стилю мысли, этому времени или эпохе. И высказывание, будучи таким поперечным срезом бытия языка, вдруг открывает существование многих миров в той же самой точке единого существования вещей и высказываний. Собственно, Делез навязывает мысли Фуко первоначальную дихотомию эпистемологического узла: *с г и б*, *le pli*. Я просто хочу сказать только одно, что эти операции, применимость которых пытается обосновать Делез на физикалистско-топологическом языке, могут быть осуществлены лишь в определенных, отрицательных областях существования – вот в чем состоит ход нашего анализа. То, что описывает Фуко, может, бесспорно, принадлежать топологической модели, но она не является столь очевидной и, конечно, никоим образом не объясняет первоначальной данности формы знания, в то время как мы, чтобы понять усилие Фуко, остаемся на пути к объяснению того, что означает для Фуко архивиста «самовыключение археолога» и насколько его необходимо вводить в контекст анализа? Да нужно ли об этом говорить, ведь совершенно ясно, что подобной операции, направленной на субъекта, Фуко и не совершает. Ведь он хочет обойтись без всякого рода феноменологических процедур? Но ведь это фактически неверно, ибо его борьба с очевидностью и введение в контекст размышления символов-событий «Бог (человек) мертв» как раз и связаны с выявлением сферы существования археологического опыта и поиском модели некоего состояния сознания, которое можно было бы сравнить с чем-то подобным «эпохе» Гуссерля или тем, что мы называем **самовыключением археолога**. Таким образом, интерпретация Делеза построена на том, что Фуко не утвердился в чем-то подобном, так как он строил систему отношений внутри знания и его различающих форм, но не пытался выйти к аналогиям, описывающим археологическое состояние сознания наибо-

дателя, как если бы было предположено, что в нем нет нужды и что оно отсутствует. Напротив, я стараюсь показать, что единство мысли Фуко нельзя достичь на пути выделения, а затем привнесения совершенно внешне упорядочивающих его мысль топологических операций, не принимающих в расчет условие существования (рождения) самого археологического видения. И почему мы должны отказаться от фигуры археолога, раз она постоянно имеется в виду? Почему мы должны пренебречь археологическим опытом Фуко (или тем, что он под ним понимает), зная, что он придавал громадное значение этим операциям «самовыключения», когда подвергал радикальной критике все формы исторической очевидности? Его отказ от следования феноменологической традиции, в частности упразднение и выведение из собственного опыта понятия **интенциональности**, только подтверждает нашу позицию. Предполагать, что в археологическом опыте не работает понятие интенциональности, это, на наш взгляд, указывать на иной тип работы по самовыключению, на другое понимание эпохи, уже не феноменологическое, а собственно археологическое, сновидное⁴.

Наша задача сводится лишь к одному: проследить, хотя бы фрагментарно, эволюцию оппозиции видеть/говорить в мысли Фуко. Причем нас будет интересовать скорее функция «видеть», в ее превосходстве над функцией «говорить».



Хиеронимус Босх. *Сад наслаждений* (фрагмент)

I. Глаз-бельмо

Преобразование мира в картину есть тот же самый процесс, что преобразование человека внутри сущего в *subiectum*.

М. Хайдеггер

На богатом материале литературы (поэзии) и живописи XV века Фуко пытается выявить едва заметную начальную трещину будущего эпохального разрыва:

«Прекрасное единство слова и образа, того, что изображено средствами языка и что высказано средствами живописи, начинает распадаться [...] живопись благодаря своим специфическим изобразительным смыслам погружается в некий новый опыт, который все больше и больше будет расходиться со сферой языка, — какой бы тождественной ни казалась их поверхностная тематика. Изображение и речь пока еще иллюстрируют одну и ту же басню о глупости в пределах одного и того же нравственного мира; но они уже разнонаправлены, и еле заметная трещинка между ними намечает ту главную линию раздела, которая станет определяющей для западноевропейского опыта безумия»³.

По отношению к повторяющейся изначальной эпистеме разрыва История является чем-то вторичным, производным. Словно вытягивается наподобие резиновой ленты из основного упора и не имеет той силы достоверности, на которую Фуко так рассчитывает. Приводимые образцы живописных, литературно-поэтических произведений оказываются вне времени их «истории» и, собственно, не нуждаются в историческом свидетельстве, ибо заключают в себе внеисторические дериваты истины. Так «безумие», представленное иконографически, становится визуально избыточным: «Непосредственному восприятию уже не под силу уловить смысл изображения, оно не говорит само за себя; между знанием, одушевляющим его, и формой, его облекающей, разверзается пропасть. Пустота образа наполняется видениями и галлюцинациями»⁶. Теперь, для того чтобы истолковать изображение, требуется новая символистская техника. Избыток образов уточняется в бесчисленных и, по сути дела, бесконечных толкованиях, они берут на себя функцию объяснения того, что визуально необъяснимо. Видят лишь то, что невидимо. Художник не в силах удержать дистанцию и исследовать собственное безумие, он признается в бессилии. Полная иконография образов безумия — такова живопись Босха и Брейгеля, Дюрера, Дирка Боутса, даже Гойи. В одном случае страх перед безумием из-за близости к нему (не отсюда ли избыток образов?), в другом — нарождающаяся гуманистическая традиция (сводимость всех образов безумия к одному — образу глупости, как у Эразма Роттердамского). Загадочные иконографии, возможно, и были единственной истиной безумия, которая открылась европейскому человеку на переходе от Возрождения к Новому времени. Живописное начало европейского безумия. Чем строже соблюдается дистанция к опыту безумного, тем легче выявляется природа безумия (в отличие от природы *разума* и *неразума*). Но эта дистанция или тот взгляд, который себя выявляет как взгляд внешний и нейтральный, больше не будет взглядом художника. Правда, в кратких описаниях офортов Гойи Фуко по-прежнему отда-

вал превосходство живописному материалу как материалу истины («правды о безумии»). Выявляя поле исторических рационализаций антропологического опыта безумия, надзора и наказания, он повсюду оставляет за собой право на «диалектические» отступления, где его собственный стиль письма начинает совпадать с материалом, точнее, с теми условиями риторической игры в непосредственность письма, качествами которого он наделяет литературные и живописные образцы.

В «Рождении клишки» (1963) Фуко исследует диспозитив *абсолютного глаза*, что начинает постепенно утверждать свое перцептивное господство в западноевропейской медицине XVII — XVIII веков. Этот глаз — не просто следствие исторической логики развития инструментальных средств самой медицины, но скорее непосредственное проявление нового отношения к *смерти*. После открытия Биша «патологической анатомии» смерть уже больше не рассматривается как грубый разрыв жизненной цепи, копейная остановка, а затем дальнейший регресс, но, благодаря выявленной новым медицинским видением медленности смерти, теперь соединяется с жизнью и больше от нее не может быть отделена:

«Таким образом, с открытием патологической анатомии медицинский взгляд удваивается: там есть и этот локальный, обусловленный взгляд, взгляд на пограничной линии касания и слушания, который покрывает собой только одну из чувственных областей и который действует чуть глубже видимых поверхностей. Но там же есть абсолютный, абсолютно интегрирующий взгляд, что доминирует и лежит в основе всех перцептивных опытов; и этот взгляд структурирует в совершенное единство все то, что принадлежит более низшему уровню зрения, слуха и чувства осознания...»⁷

Этот взгляд и появляется потому, что радикально переосмысливается значение смерти в клиническом треугольнике «*болезнь — смерть — жизнь*»; в нем смерть занимает срединное место: теперь можно исследовать «чистое время» болезни

благодаря тому, что больше не видит в мертвом теле копей жизненного цикла, по его другую форму проявления. Смерть больного — теперь не препятствие, напротив, почти единственное условие, благодаря которому можно постигнуть болезнь в ее физической наглядности, определенности, в ее длительности и сумме тех причин, что привели организм к летальному исходу. Уходит время, когда человеческое тело еще находилось в запретной зоне и было неприкасаемым целостным единством Божьей твари. Первые вскрытия обнаруживают в человеческом теле особое измерение, *жизнь мертвого*: «То, что скрывает, что опускает занавес почти над истиной, является, как это ни парадоксально, жизнью; напротив, смерть же открывает на свет дня черный футляр тела: неясная жизнь и ослепительная в своей прозрачности смерть, — древнейшие ценности Западного мира пересекаются здесь в причудливой конструкции... Медицина XIX столетия была преследуема этим абсолютным глазом, что превратил труп в жизнь и заново открыл в трупе тонкую, рваную прожилку жизни»⁸. Вопрос Фуко начинается с парадоксальной констатации нового измерения жизни, которое добавляется с появлением мертвого тела. Труп приобретает смысл и ценность. Как рождается взгляд, который способен видеть смерть, и что такое взгляд, собственно, видящий смерть? Что-то ведь должно было произойти с человеческим взглядом, раз он стал видеть смерть в жизни? Действие взгляда имеет свое время, он активен в том временном промежутке медицинского наблюдения, когда живое становится мертвым, но еще не стало им, когда мертвое тело еще продолжает жить собственной смертью или, точнее, болезнью, которая проходит свой цикл жизни, прежде чем слиться с общим процессом разложения. Этот испытующий, упорный взгляд ограничен временем *autopsie*, т. е. патологическим временем и существует только в нем: он более не задерживается на поверхности тела, довольствуясь чисто внешним наблюдением, интуицией, опытом, он движется по следам смерти в глубинные, извне не наблюдаемые слои организма, и проникает в тело с той же силой, с какой



Рембрандт Харменс ван Рейн. Урок анатомии доктора Тульпа, 1632
Маурицхейс, Гаага

смерть пронизывает все живое. Надо позволить смерти видеть. В этой абсолютно прозрачной среде аутопсии, в которой мертвое тело открывает анатомию болезни, ускользающей от нас, когда оно еще живое и непроницаемое, оптический порядок совпадает с порядком языка. Или, точнее, язык и взгляд смещаются на один уровень, там, где действует смерть как особый и универсальный язык понимания болезни. Мертвое тело высказывает «истину», и оно поощряет медицинский язык к тщательному, скрупулезному, абсолютно объективному описанию того, что теперь попадает под «ослепительный свет» смерти. И этот взгляд не может выйти за пределы языка, которому он дал жизнь. Взаимная, исчерпывающая друг друга прозрачность видимого и говоримого, проходящая по острому хирургического пожа. Этот новый медицинский взгляд — взгляд смерти, а это значит, что он видит смертью, и не только смертью того тела, к которому обращен, но и своей собственной смертью. Страшный взгляд, открывающий за собой отсутствие взгляда, только пустую глазницу, как замечает Фуко, все происходит так, как будто этот глаз превзошел собственный предел зренья: «Это больше не живой глаз, но взгляд глаза, увидевшего смерть, — великий белый глаз, что развязывает узлы жизни»⁹. Этот «глаз», несущий в себе смерть, уже не тот взгляд, который сохранял дистанцию по отношению к живому и всегда предполагал некие начальные условия наблюдения: ощупывание, прослушивание, общий осмотр и т. п., принадлежавший врачу в силу его опыта и искусства распознавать внешние симптомы. Теперь взгляд, движимый смертью, достигает абсолютной прозрачности в видении не только по отношению к тому, что он видит, но и по отношению к себе, и в силу этого — уже не взгляд, который мы могли бы приписать живому индивиду, а взгляд невидящий, глаз-инструмент, через который в наблюдаемое тело перетекает энергия смерти или к которому приливает та остаточная жизнь болезни, что еще продолжает свой путь в мертвом теле. Можно сказать, что смерть не видит, т. е. она не выбирает, не подстраивается к видимому, чтобы лучше его

рассмотреть, уточнить дистанцию и глубину обзора; то, что она видит, не может быть живым и не может держать на себе ее взгляд. И этот мертвый взгляд, производящий мертвые тела, располагается в кратком времени и пространстве аутопсии, как если бы объективное знание о теле и о том, что оно есть в своей болезни и в качестве *объекта* познания, достигалось отбрасыванием в смерть¹⁰.

Имеется *изображение* — полотно Веласкеса «Менишсы», а под ним — *текст*, глава «Придворные дамы», помещенная Фуко в начало книги «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966). Нечто *имеется*, или нечто, что *есть*, да по себе в качестве существующего. А это значит, что это «нечто имеется» не может быть поделено никаким другим дополнительным смыслом. *Имеется* Картина и *имеется* Текст, они имеются, есть, со-существуют, но не просто рядом, совместно, а находятся между собой в определенных концептуально-зрительных и высказывательных отношениях. Проследим взаимодействие текста и полотна изображения, чтобы установить, насколько эффективно действует стратегия «нейтрального описания». Ведь стратегия выбрана, и Фуко строго ей следует: создать текст, который, «проходя» через изображение, заставит его постепенно расплываться на слои визуальных значений. Если живопись «Менишсы» имеет «собственный» пояснительный текст, то в данный момент он будет текстом Фуко. И последний не располагается ни *под*, ни *сбоку*, он накладывается на изображение в виде вербальных последовательностей (фраз). Эстетическое переживание сохраняется до тех пор, пока текст еще в стороне (не создан), ибо как только Фуко начинает «описание», то изображение переходит в текст, и тот воспроизводит всю его внутреннюю геометрию, цветовые и световые эффекты, пространственно-высказывательные формы (имена). Текст Фуко — не комментарий и не интерпретация, а лишь попытка нейтрального описания того, что мы можем назвать *объектом* живописного произведения. Представим себе, а к этому нас поощряет предшествующий опыт Фуко-археолога, полотно-изображение в качестве ис-

исторической картины, tableau, т. е. как повествование о событии (которое мы паделаем определенным историческим смыслом). Тогда предполагается неизменность присутствия живописной предметности, получающей значение в определенной последовательности исторического восприятия. Мы паделаем видимое смыслом и понимаем его. Однако для Фуко зрительское восприятие и есть первоначальный объект, который скрыт внутри историчности предметов изображения. Структура восприятия (как археологический объект) развертывается в шом пространстве анализа, в котором не действуют герменевтические, понимательные процедуры. Изображение — уже не повествование и распадается в пояснительном тексте прямо на глаза, теперь это скорее медицинская *карта* или даже рентгенограмма (составленная из знаков-симптомов). Вероятно, подобное представление будет перекликаться с требованиями П. Клее, определявшего произведение из его внутреннего строения (анатомического), несводимого к изображенному и повествовательному смыслу. Результат «описания» — это появление *объекта*. Выявленный объект — очаг *оптического*, там и рождается объектная реальность полотна. Оптическая логика, естественно, несводима к каким-либо условиям помпнативного, символического или герменевтического толкования.

Но последуем за анализом Фуко, этим маленьким эпистемологическим романом... И прежде всего представим себе саму процедуру описания, так называемую *шозистскую практику письма*, которой остался верен Фуко. Освобождая свой анализ от естественных, «натуральных» единств классической репрезентации, он приводит нас в конце концов к топологии живописного образа. Действительно, первое, что поражает в «Мештах» Веласкеса, это прямо-таки насыщенное взглядами глубокое пространство картины, причем все взгляды, начиная со взгляда художника, шифахты, придворной челяди и дальнего случайного посетителя, устремлены к нам — к тем, кто в данный момент видит это полотно (стоит *перед* шм). Как говорит Фуко, каждый взгляд «как бы направлен на нас». Про-



Родригес де Сильва Веласкес. *Мешты*. 1656
Прадо, Мадрид

пространство «Менши» пронизано линиями взглядов, словно «подвешено» на взглядах изображаемых персонажей. Можно сказать, что это пространство — *зрительно активное*, персонажи, рассматривающие нас с упорством, любопытством и восхищением, опережают наш взгляд, взгляд случайных зрителей. Прямое действие взглядов, приходящее к нам из другого, неизвестного времени, оно-то и смущает... Что же служит поводом для этой необычайной зрительной активности? Не мы же? То, что должно быть изображено, как мы догадываемся, размещается на полотне художника-персонажа (оно повернуто к нам своей изнанкой, и занимает левую сторону картины). Нам же как зрителям оно дается в глубине, случайным явлением зеркального блика на дальней стене. На полотне отсутствует «королевское место» (которое должны занимать король Филипп IV и его супруга Марриана, ведь именно они являются предметом изображения для придворного художника по имени Веласкес). Это «королевское место» видно всем картинным персонажам, но только не нам, случайным зрителям. Все взгляды освещены им, все свидетельствует о *высочайшем присутствии*. Это место находится за границей полотна, однако в созерцании принадлежит живописной реальности, что и помечается зеркальным бликом. Вот здесь-то и открывается вся двусмысленность «королевского места», его гетеротопическая структура. Ведь, поскольку мы его занимаем, чтобы видеть картину, следовательно, оно *наше*, т. е. место Зрителя, но, однако, оно и место Художника (создателя не видимого нами полотна и собственного автопортрета), и, наконец, это еще и место Короля (королевской четы), видимое всем персонажам картины, но невидимое нам. Можно, конечно, сказать, что это пространство не нуждается в зрителе. Художник лишь в той мере направляет взгляд на нас, в какой мы находимся на месте, соответствующем главному объекту его изображения. Мы, зрители, лишние. Попав под этот взгляд, мы уже изгнаны им, замещены тем, что находилось здесь до нас: самой моделью. Итак, не взгляд художника, но и все без исключения взгляды об-

ладают кинематическим действием: они выталкивают нас из места перед изображением на полотне, из той реальности, где мы только зрители. С другой стороны, и не вдаваясь в тонкости внешнего разгляда, это место для Зрителя (любого зрителя), созерцающего полотно и не помышляющего о том, чье место он занимает, ибо *видеть-и-быть-видимым* можно только с этого места и ни с какого другого. И видеть полотно с точки зрения его центральной фигуры — маленькой шифарты: ведь она — единственный из всех персонажей, кто занимает место в центре, и причем место *свое*, которое никто не в силах занять.

Магия объективистского взора (можно сказать, «клинического взгляда») проникнута любовью к геометрии. Есть *треугольник* взглядов Художника (мастер — модель — изображение на скрытой от нас поверхности холста), есть *спираль* — «спирально закрученная раковина», — которая образуется, если следовать подсказке Фуко, от изнанки холста к глазу художника и далее по кривой, выходящей на поток света, вдруг прорезывающегося сбоку и захватывающего кисть художника, оставляя лицо в тени; здесь геометрия светового *вращения*. Есть *андреевский крест*, в центре которого мы находим восхищенные глаза маленькой шифарты. «верхняя левая точка — глаза художника, а правая — глаза придворного, выше левая точка совпадает с углом полотна, изображенного своей оборотной стороной (более точно — с опорой мольберта), а правая — с карликом (его ступней в туфле на спине собаки)»¹¹; есть и *кривая*, похожая на дугу, в чем-то родственная по своей форме раковине, как это видит Фуко, кривая, которая, двигаясь от взгляда художника к взгляду дуэны и проходя через лицо шифарты, достигает взгляда придворного, как бы очерчивая своей собственной центр — призрачную рамку зеркала, спрятавшую во мрак глубины. Все взгляды персонажей незаконченны, оборваны, в то время как световые циклы — эти световые дуги, изгибы, вращения, кольхания — самодостаточны и завершены: они управляют ритмами видимости. В то же время глазные линии пахотятся в ожидании появления невидимого, того,

что придает смысл всей композиции, — не в ожидании королевской четы, чье зеркальное отображение слишком призрачно, хрупко и только означает необходимость места, но никак его не заполняет, а в ожидании Субъекта. Вот кто повсеместно учреждает свое господство. И Зритель, и Художник, и Король — лишь временные субституты единого Субъекта, который себя непрерывно удваивает. Ведь три первых персонажа получают свой статус лишь в том случае, если готовы занять место, которое учреждено всемогуществом Субъекта.

Восстановим ход рассуждений Фуко. Допустим, я вижу себя в зеркале, а это значит, что я вижу себя там, где я, как реальное и живое существо, отсутствую, и это очевидно, ведь я не нахожусь в том месте, где я отражаюсь. Став собственным отражением, я обретаю свое «не-место», *non-lieu*. И как только я призвал себя в отражении и обрел место в зазеркалье, эффект зеркала исчезает, и я могу больше не вглядываться в него, оно стало фундаментальным фактом моей видности в мире. Событие моего зеркального не-места предшествует появлению места, виртуальный характер моего существования — его актуализации. Отражение удваивает, но это удвоение не является просто механическим копированием, чистым дублем и даже не удвоением, а раз-двоением: я раздваиваюсь на того, кто в зеркале, и того, кто перед ним. В таком случае зеркало у-топично, механика видности, непрерывно порождающая образы виртуального пространства. Мой взгляд, ушедший в зеркальную глубину, возвращается ко мне взглядом Другого; так я обретаю взгляд, который не является *моим* (разве иначе *мой* взгляд мне доступен?). Взгляд отраженный не является моим потому, что он открывается мне сначала в эффекте, отчуждающем мое собственное отражение. Лишь затем приходит время его признания. И раз я признал себя, то стал собой, и порог отчуждающего эффекта оказывается преодоленным: я действительно *признаю себя видящим самого себя*. Зеркало не обладает собственной плотностью или сопротивлением, оно *отражает*, и этим все сказано, но оно даст нам поле вид-

мости. Зеркало, как замечает Фуко, оказывается очагом *гетеротопий*, «оно умножает реальные места из собственного не-места»¹². Это «не-место» вводит различие между тем пространством, в котором я нахожусь, и тем, в котором развернуто мое отражение: они не могут совпасть и «совпадают» лишь благодаря моему признанию, благодаря моей перцептивной вере в то, что в зеркале отражаюсь именно я. Не актуальное, а наше виртуальное присутствие, наш зеркальный Двойник, наше «невидимое» в нас оказывается определяющим. Мы видим себя не из себя, т. е. не имеем особого внутреннего источника зрительной чувственности. Скорее мы извлекаем оптическую информацию о нашем присутствии в мире из этой мерцающей прямо перед нами зеркальной копии, и она всегда опережает нас. Другой — *уже* в мире, мы же всегда запаздываем, или мы, как другие, — уже в мире, но мы, как *вы сами*, всегда запаздываем.

Итак, активность первой перцептивной функции определяется *светом* (световой объем, истечение, колебания, игра тени и ее отражение на фигурах и т. п.), и свет всегда *уже есть*, и поэтому он существует как условие видности, т. е. как такое условие, которое не может быть сводимо к геометрии точных фигур. И это понятно, поскольку глаз в своей пульсирующей подвижности никак не может совпасть с позиционными точками созерцания, в которых бы собирались все лучи канализованной, перцептивно точной геометрии. Глаз, так как он есть взгляд, всегда *гедологичен, но вовсе не геометричен*. Глаз-взгляд есть путь, который необходимо пройти, чтобы получить образ видимого. Однако, как мне представляется, в том-то и цель Фуко, чтобы в своем анализе быть предельно точным геометрически, чтобы все изображаемое пространство было симметрично размечено и выстроено вглубь из геометрических фигур и блоков, тождественных себе и законченных. Но при их проверке в объективном описании — «объектном видении» — они оказываются нетождественными себе и незаконченными. Организация пространства может не совпадать — и чаще всего не совпа-

дает — с организацией световых истечений, потоков и объемов. То, что мы видим, не подчиняется геометрическому толкованию, точному языку геометрии. И пока мы находимся в этом пространстве видимого (того, что дается нам изображением, картиной), мы не в силах заговорить: этого, кстати, и не требуется. Но это не значит, что нет возможности остановить движение всей этой сложной механики видимого, сцепленной с широким пространством, отчасти *реальным* (поскольку в нем «находится» и королевская чета), отчасти *ирреальным* (поскольку то, что *есть*, — т. е. является объектом изображения — невидимо). Эта возможность открывается в акте называния, именно он придает качество достоверности реальности ирреального. Дать имя тому, чье место окружено взорами и остается невидимым. Следует спросить художника, на кого он смотрит, кто является его моделью, — и мы тут же получим ответ, который снимет все проблемы неясности самого видимого. Ответ — в раме зеркала на стене, запрятанном в дальнем плане. Странный перограф, — что он означает? Ведь это, как замечает Фуко, не зеркало голландской живописи, которое, размещаясь в глубине, а точнее, позади изображенных вещей, дает их удвоение в искажающей оптике. Это — зеркало (поскольку имеет все признаки зеркальности), ибо отражает две фигуры; но и не зеркало, так как не отражает ничего, кроме этого, да и то искаженно. Следовательно, оно играет какую-то иную роль в композиции картины: *оно дает видимость невидимого*.

Действительно, зеркальное отражение свидетельствует в пользу реальности невидимого и противостоит той реальности видимого, которую мы созерцаем, проследившая геометрию взоров. Я бы хотел сказать, что, помимо того, что мы видим, и того, что нас видит (взоры персонажей), в пространстве картины есть еще место для *глаза-бельма, слепого глаза*, на сетине которого отпечатана ослепившая его «картинка». Глаз-бельмо не видит нас, но он указывает на себя как на место, куда могут прийти имена короля и его супруги.

«Однако отношение языка к живописи является бесконечным отношением. Дело не в несовершенстве речи и не в той недостаточности ее перед лицом видимого, которую она напрасно пыталась бы восполнить. Они несводимы друг к другу: сколько бы мы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном; и сколько бы мы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают все эти фигуры, не является пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности. Но имя собственное в этой игре не более чем уловка: оно *позволяет указать пальцем, но есть незаметно перейти от пространства говорения к пространству смотрения, но есть удобным образом сомкнуть их, как если бы они были адекватны*. Но если мы хотим оставить открытым отношение языка и видимого и говорить, не предполагая их адекватности и исходя из их несовместимости, оставаясь как можно ближе и к одному, и к другому, то нужно отбросить имена соответные и удерживаться в бесконечности поставленной задачи. Так, может быть, именно *посредством этого серого, безмятного взгляда*, всегда скрупулезного и повторяющегося в силу чрезмерной широты языка, живопись мало-помалу зажжет свой свет»¹⁴ (курсив мой. — В. П.).

Я бы сказал и так: глаз-бельмо — это единственное место в картине, где становится возможным язык, где может вдруг открыться план исторического повествования, — и мы попадем в другое время, о котором можно говорить. Фуко прав, когда пишет, что анализ видимого становится возможен лишь в том случае, если мы притворимся, что не знаем, чей образ мерцает в том далеком зеркальном блике. Глаз-бельмо, точка ослепления всего зрительного поля картины, не организует вокруг себя глубинное пространство и скорее должен быть понят как разрыв, дыра, пропуск, как некая пустота визуального, где появляется язык, где впервые становится возможным рассказ, развитие плана повествования. Назвать невидимое — это значит организовать и с помощью языка пространство для видения.

Нужно понять: мы видим лишь потому, что видимое уже названо. И когда Фуко говорит о *чистоте, объективности, незаинтересованности* того, кто описывает, напоминая нам о его взгляде, *сером и безмятном*, он тем самым предлагает нам попытаться не столько видеть или созерцать полотно, сколько различать в невидимом составляющие его элементы конструкции. Понимания не требуется, невидимое распалось, так как стало видимым. В другом месте Фуко говорит еще более определенно:

«Можно сказать, что именно имя организует всю классическую дискурсию: говорить или писать означает не высказывать какие-то вещи или выражать себя, не играть с языком, а идти к суверенному акту именованья, двигаться путями языка к тому месту, где вещи и слова связываются в их общей сути, что позволяет дать им имя. Но когда это имя уже высказано, весь язык, приведший к нему или ставший средством его достижения, поглощается этим именем и устраняется. Таким образом, в своей глубочайшей сущности классическая дискурсия всегда стремится к этому пределу, но существует, лишь отстраняя его. Она движется вперед в постоянном ожидании имени. Поэтому в самой своей возможности она связана с риторикой, то есть со всем пространством, окружающим имя, заставляющим его колебаться вокруг того, что оно именует. Фигуры, которые дискурсия пересекает, обеспечивают запаздывание имени, которое в последний момент является для того, чтобы заполнить и устранить. Имя — это предел дискурса»¹⁴.

Имя есть предел, но предел не только целого эпохального дискурса, но и предел конкретный — предел видимого. Именованье устанавливает предел видимого, и видимое никогда не превзойдет свой собственный предел, положенный ему в имени. Так с помощью языка видимое получает единственно возможную модальность существования — модальность видимости, некой полупрозрачной пленки,

накидываемой именем на вещь, которую она называет, что можно было бы поместить клинически как разновидность (слабой или сильной) катаракты. Имя всегда будет предшествовать видимому и всякий раз ставить под сомнение нашу перцептивную веру в то, что мы можем видеть безмятно, не называя, из глубины «нейтрального и серого» пространства взгляда. Это другое пространство, не аналитическое, не объективное, пространство, которое внезапно озаряет светом представления — через эти блестящие, отраженные фигурки в глубине — всю картину, и нам остается только называть; полотно становится видимым посредством речи, что «вдавлена», «нацарапана» на нем, образуя нечто вроде «складки» и оставаясь необъяснимым зеркальным свечением на темной поверхности холста, — место, где разворачивается представление видимого. Вся плоскость картины теперь состоит из имен. Имя королевской четы — называющее все представление — дает другие цепи именованья: имена инфанты, придворного, художника, шута и т. п. — все изображенное благодаря именам разом втягивается в план повествования, и теперь нет нужды поддерживать оптический режим анализа, он прекращает существовать в момент появления имени. Имя названо — и мы уже не видим, мы слушаем историю. Должно удерживать этот разрыв между именованьем и видением, т. е. видением, которое не видит, а следовательно, и не называет, не имеет имен для называнья, видением как чисто оптическим эффектом. Зритель созерцает полотно так, как если бы он не имел никакого знания о том, что на нем изображено. Невозможная и, в сущности, нереализуемая задача. Ведь вопрос о том, что изображено на картине Веласкеса, последует тут же, едва остынет первый случайный брошенный взгляд. И тем не менее Фуко реализует ее аналитическо-дескриптивным способом отношения к видимому.

«Объекты» Рене Магритта

Но прервемся, чтобы полистать немного великолепные альбомы Магритта...

Да, сила Магритта-художника неизвестна, но вот сила Магритта-исследователя и экспериментатора бросается в глаза. «Магритт – великий художник, но он не художник!»¹³. «Вещь», объект, конструкция – все это разные меры существования видимого. И главное здесь – то, что мир Магритта двоятся: с одной стороны (позиция зрителя), он – *случайное собрание вещей-фрагментов* (если угодно, «сколков»). Фрагмент представляется в живописном пространстве как вполне законченный образ, и столь ненавязчиво и безыскусно (почти в манере «примитива», «гипер-» или «фотореализма»), что кажется иногда, что он сам себя в состоянии назвать. Однако, с другой стороны (позиция художника), это мир *искусственный и необходимый*, состоящий только из *объектов* (а не вещей), сводимых по определенным правилам каждый раз в некую «ментальную» конструкцию. Подчеркнутая точность и выработанность образа почти фотографичны, будто образ действительно заключает в себе собственного референта, саму вещь. Каждая вещь (прежде чем стать объектом) самодостаточна и полностью отделена от любой другой дистанцией и средой. Магритт экспонирует объекты, но не интересуется вещами, не спрашивают у объектов об их происхождении и почему они стали ему «интересны». Вещь – за границами живописного пространства,

она принадлежит Реальности. Та же «вещь», которая попадает в живописное пространство, это уже не вещь, а *объект*. Возможно, что понятие вещи незнакомо Магритту, ценность для него имеют лишь вещи, ставшие *объектами*. Объекты, составляясь, образуют *картинки* («детская картинка», та, которую мы находим в школьных учебниках). И вот: каменные буквы, совы, ястребы, горящая женщина или горящая труба, горящий стул, полурыба-полуженщина, вислящий в полной неподвижности воздуха каменный шар, яблоко или роза, заполнившие собой комнату, темная черепаха и мужчины в белом, играющие в крокет (*Le joueur secret*, 1927)... девушка, поедающая птицу, и эти бесчисленные трубки, причем почти всегда это разные виды трубок, похожие и непохожие, но далее, – трубки, размазанные в пятна цвета табачного листа, парящие, трубки, загораживающие своей темной, скользящей отсветами массой горизонт; и потом эти замечательные отдыхающие, как сфинксы, иногда гуляющие львы, повторяющиеся контуры персонажей, замкнутых в вечерние строгие сюитуки, черные цилиндры, словно приходящие из грез или первых кадров немого кино... что-то выписывается, а что-то якобы вырезается, что-то якобы накладывается и смешивается; эти якобы летящие голуби, а на самом деле – падающие, они – лишь повод, чтобы чрез них соединить, уподобить друг другу по крайней мере два пространства, которые в противном случае не могли бы существовать в одном измерении, но фокусы, ловушки, «сюрпризы» Магритта делают это возможным...

Было бы важно в данном случае установить контроль за собственным восприятием живописи Магритта и попытаться проследить его стадии. Ведь совершенно ясно, что сначала, на первой стадии, когда мы неожиданно встречаемся с магриттовской «картинкой», мы еще не следим за тем, что мы видим, и не знаем о смещении пространственно-временных координат: вот пространство неба, высокого сияющего дневного неба, вот и деревенский дом, что загорожен словно застывшим деревом, но он почему-то уже в вечерних сумерках и тем не менее не размнива-

ет тьму, которой окутан, на сияющее небо, что плывет высоко над ним (L'Empire des lumières, 1954). То, что я вижу и что дарит мне первое чувство сопричастности видимому, — это бесспорно доверие (наивное переживание «хорошо узнаваемого», пускай в странных сочетаниях, пускай даже провоцирующих меня, но уже бессильных вызвать реакцию отторжения, которая некогда сопровождала скандальный путь сюрреалистической новации). В чем же трудность: мой глаз доверяет «вещам» Магритта, но не столь внимателен к «объектам». Действие сюр-объектов с течением времени ослабевает, их восприятие изменяется. Причем это изменение может быть значительным: картина, получая знак «музейной ценности», приобретает вместе с ним еще ряд значений, уже более не поддерживающих прежние условия восприятия. Таким образом, уже на первой стадии я осознаю себя получающим эстетическое удовольствие, которое связано, вероятно, с тем, что передо мною просто собрание вещей из некоей частной коллекции. Я вдохновлен их вещностью, но я не вижу в них объекты. Но Магритт явно желает добиться большего и поэтому как бы приговаривает: «Смотри внимательней и начини размышлять! Ведь то, что ты видишь, — такого быть не может, ты думаешь, я зря соединил все эти фрагменты (которые ты почему-то называешь «вещами»), я хочу вызвать у тебя интеллектуальное замешательство, эмоциональный ступор, шок, и мне совершенно неинтересна твоя так называемая эстетическая реакция». Однако эта вторая стадия, которая оказывается результатом размышления, а не «взгляда», менее любопытна. Я, конечно, ее не отвергаю, но считаю, что она относится скорее к области перцептивно-менталистской экспериментации, нежели к эстетическому переживанию. Вижу я «взглядом», который никогда не попадает в ловушку и всегда находит «свой» путь. И в этом случае совершенно неважно, ошибусь я или нет при опознании видимого. Мой взгляд полностью *миметичен* и поэтому слеп к ловушкам, в которых может завязнуть моя интеллектуальная способность суждения. Выходит, что это нелепое и почти навязанное Магриттом требование:

«Не смотри, а размышляй о том, что ты видишь!» не дает результата, ибо не соотносится с эстетической эмоцией, в которой я постоянно нуждаюсь. Вывод: *существование живописного произведения не зависит от того, во имя каких целей его используют*. И даже если художнику кажется, что он нарушает некоторый привычный порядок внутри эстетического опыта, то это заблуждение, ибо живопись никоим образом не соотносена с тем, что она изображает. Живописное произведение свободно от собственного изображения, но несвободно от *цвета, света или линии* (этих «вечных объектов»). И сколько бы ни пытался Магритт оказывать на нас давление теоретическими изысканиями, мы остаемся верными собственному восприятию. А оно отказывается видеть смысл в «ментальных конструкциях» и по-прежнему не замечает «ловушек», т. е. воспринимает не объекты, а вещи-фрагменты. Конечно, пельзя не отдать должного усердию и опыту художника, который все-таки стремится оторвать наше восприятие от вещей и загнать в *объектное поле*. Ведь только там «проходят» все эти фокусы и действительно захлопываются ловушки, из которых нет выхода. Но вот я смотрю на другие бесчисленные «картинки» Магритта — и там все та же игра, все те же попытки загнать в угол мой свободный гуляющий «взгляд». Глубокая эстетическая эмоция приходит к нам из созерцания *вещности* вещи. Или иначе: созерцание становится возможным, когда вещь захватывает нас своей *неподвижностью, повторяемостью и скукой*. Далее. Есть еще и другие причины неустраимости «моего» взгляда. Нет нужды во внимательном разглядывании, поскольку быстрота опознания «вещи» несравнима с медленностью жизни самих объектов, включенных в конструкцию. Быстрота столь велика, что ментальная ловушка не успевает захлопнуться. Поэтому-то, именно в силу малой активности изображения, мой взгляд так свободен и безответствен.

Что же происходит?

Одно пространство вырезается в другом, один профиль или одно отверстие

оказывается зеркальной фигурой в ему параллельном мире. Внешнее неотлично от Внутреннего, они легко переходят друг в друга... Повсюду борьба по крайней мере *двух* образов-вещей за *одно-единственное место*, уготованное им в представлении видимого. А это значит, что когда Магритт помещает один образ *рядом* с другим, *внутри* другого, *поверх* или *сбоку*, когда один образ переходит в иной, то каждое из этих сочетаний нарушает *принцип реальности*. Ибо ведь сказано, что никакие две вещи не могут занимать в пространстве одно и то же место (Аристотель). Действительно, в горизонте повседневности для нас все значимо, все имеет имя, место и время, нет ни одной вещи, которая была бы безымянна и занимала бы не свое место. Магритт понуждает нас задаться вечным вопросом познания: *что это такое?* И тут же отвечает, рисуя нам лошадь, под которой аккуратно размещает имя «дверь», или *поверх* женского лица почти каллиграфически слово «гора», а чтобы мы не потеряли ориентацию в мире человека, идущего к горизонту, он на черных пятнах вокруг него записывает все той же строгой белой прописью знаки реальности: «облако», «кресло», «горизонт», «лошадь»... Он вынуждает нас совершить указательный жест: что... ЭТО... такое? И нам отвечают: Это не ЭТО, а ТО, а ТО (в свою очередь) есть ДРУГОЕ. Нам не дано совершить выбора между двумя образами, из которых составляется один, но в своей неснимаемой двойственности. И так как все уже случилось («сюрприз» состоялся), то мы, по прикидкам Магритта, на какое-то время должны оказаться в шизогенной ситуации. Естественно, что в силу условности изображения, мы легко восстановим чувство реальности и скажем: да это просто шутка! Здесь, в этом музее живописи, выставлено так много смешных вещей. Тем самым мы откажемся от интерпретации видимого, ибо оно бессмысленно (т. е. не имеет имени). И тем не менее перцептивные ловушки — другого слова и нет, чтобы указать на замысел Магритта, — расставленные повсюду в его живописи, относятся к процессу искусственного расщепления единства сознания, где сливаются в одной

линии *указательный жест — имя (объект) — вещь*. Все плавно переходит друг в друга, открывая нам реальность за изображаемым. Появление объекта и есть нарушение непрерывности акта восприятия, этой «плавности»...

Не является ли все, что мы видим на картинах Магритта, лишь тщательным по исполнению *повтором* правил, по которым строится сновидная реальность? Для сюрреалистического опыта использование сновидных образов и приемов письма было привычным делом. Однако Магритт нигде не обсуждает проблему сновидной реальности. Хотя в его картинах изображение «выглядит» подчас фрагментом сновидного потока: левитация объектов (вместо гравитации), поперечное движение восприятия в сторону-от-видящего (вместо привычного вглубь-от-видящего), тотальная дисквалификация пространственно-временной структуры, неожиданные превращения, несовместимость совместимого и наоборот, подстановки и нарушения размерности фигур и вещей. Разве это не близко симуляции сновидной Реальности? Единственное, чего недостает, так это динамики сновидного процесса. Если в сновидении нам привидится, что мы оказались под дождем, то этот дождь не может быть отнесен к чему-то вне себя, он — просто *знак дождя*, т. е. сам на себя указывает (не дождь переживается, а знак дождя в качестве «дождя»). Более того, вовсе не обязательно и «ощущение дождя» (влажность, капли на лице и т. п.). Этот знак образует дискретное единство *дождевого*, которое нам уже не спутать ни с чем, ибо все вещи во сне разбросаны, случайны, лишены причин и последовательности. Всякая же попытка что-либо *точнее* рассмотреть приводит к тому, что образ превращается в другой, и отнюдь не по принципу сходства. Образы настолько быстро сменяют друг друга, что не оставляют никакой надежды на понимание их связи; они соседствуют как безымянные знаки, разделенные и вместе с тем словно спаянные. Знак замещает знак по неким правилам, которые не сродни тем, что использует обыденный язык. Во сне доминирует семиозис, не мимесис. Я бы определил даже как *метасемиозис* (движение знаков без правил).

Все совершенно иначе предстает за пределами сна. Реальность дается мне не через то, что я только вижу, а через то, чего я могу коснуться, и она не актуализуется во мне *дистально*, если не сработал заранее *предистальный* механизм восприятия. Далекое я получаю через ближайшее. Для этого мое тело должно находиться в непрерывном движении. Не следует также забывать и о том, что любой жест имеет чисто физические параметры, или любое остенсивное высказывание есть ж е с т. Причем привычный жест, которым мы удостоверяем собственное присутствие в мире, а через словечко «это» — и присутствие самих вещей в качестве реальных. Чтобы признать реальность чего-либо, нам необходимо его коснуться. Зрение и развивается как компенсирующее тактильное (осозательное) чувство: видеть — это «касаться на дистанции». Следовательно, всякий именуемый жест как бы удерживает вещь на кончике указательного пальца. В любом зрительном акте всегда присутствует эта редуцированная форма физического касания. Таким образом, когда Магритт говорит нам, что этого вы можете коснуться, но как быть с тем, что, касаясь *этого*, вы одновременно касаетесь и *того*, чего невозможно коснуться. Вы касаетесь одной вещи («башни»), но ее контур и само изображение вписано рядом же в конусовидный проспект, пересекающий город и в точности соответствующий контурам и фактуре башни. Можно сказать: «Это — башня!», но можно сказать: «Это — проспект!» На самом деле это всего лишь два конуса, которые организуют поля видимого. Мы говорим: «Башня подобна проспекту, а проспект подобен башне!» Магритт же, заключая наше воспринимающее тело в скобки и сводя на нет смысл «первого касания», представляет акт называния случайным и почти чудесным событием, которое тут же обрывается вторжением сновидного переживания. Единство имени и вещи утрачивается. Разрыв. Мир вещей заменяется знаками, но не знаками вещей, а знакам-состояниями. Объектом беспрецедентной атаки становится *наша уверенность в том, что, владея словами, мы владем, принадлежим, «касаемся» Реальности.*

Однако есть простой довод против смешения сновидного с менталистским, «бодრствующим» восприятием. То, что Магритт представляет в качестве образов вещей, — не имитация сновидного состояния уже в силу того, что оно не владеет моментом «переключения» из реальности в сновидение, но скорее останавливается на фазе непереклюваемости самих образов, они удваиваются. Собственно, никакого распада не наблюдается: ничто не теряет своей границы, не занимает место другого и тем более не смешивается. Но и на это можно возразить: не в том ли суть всех этих перцептивных экспериментов Магритта, что он хочет ими сказать: ваша хваленая реальность есть не более чем продукт *перцептивной веры* (М. Мерло-Понти). В таком случае получается, что живопись Магритта трудится над тем, чтобы превратить первичный миметический язык «вещей» в разновидность сновидного ментализма «объектов». Тем самым наносится удар по всем нашим стереотипам и навыкам восприятия («заключить в скобки»). Живописные образы теряют свою мнимую глубину при переводе на плоскость сновидного экрана. Нужда в теле исчезает, как только нарушается процесс понимания. Ведь действие имени на вещь построено по модели соотношения живого тела с внешней ему Реальностью. На одной из картин Магритта (*Les Liaisons dangereuses*, 1936) представлена фигура обнаженной женщины, собранная из зеркальных фрагментов. Нас подталкивают к мысли, что изображение тела даже в зеркальном отражении не имеет никакого изначально присущего единства, что оно не дано единым и в себе завершенным, а собирается из отдельных фрагментов.

Что же следует из того, что Магритт пишет над-или-под трубкой (яблоком или любой иной «вещью») некое высказывание: «Это не трубка!» Но *это* действительно не трубка. Ведь сама живопись, к каким бы ухищрениям она ни прибегала, все-таки не является начальным условием актуализации реальности. Она отображает реальность, пускай даже иногда с предельной фотографической точностью, и тем не менее остается весьма приблизительной, застывшей картинкой.

Сновидным образом, почти миражем. Никакое название не в силах заполучить саму вещь, — но кто будет спорить с этим.

Если же исходить из воображаемой «языковой игры», которая с трудом опознается, потребуется тщательное описание ее условий (аналитическая микроскопия), чтобы раздробить порядок единого высказывания, так как в ее пространстве со-вмещаются видимое и называемое: нарисованная трубка и подпись «Это не трубка». Все, что может быть названо, и все, что может быть видимо, никогда не могут занять ни место реально *видимого*, ни место действительно *сказанного*. На том месте, где мы полагаем имя, не появляется вещь, но — подпись, составленная из звуков имени, а на том месте, где мы полагаем изображение, появляется лишь то, что передают нам отдельные графические знаки (из которых произвольно составляется звуковой образ высказывания). Повсюду некие подобия, подобные себе, и, заплутав в них, мы решаемся на истерический крик: «ДА, ЭТО...НЕ...ТРУБКА, ТРУБКА...НЕ...ЭТО, НЕ...ЭТО...ТРУБКА!» И так как мы произвели сложное высказывание, в котором имеют лингвистический смысл некоторые значения «трубка» и «ЭТО», то в таком случае наше отрицание лишь утверждает возможность существования ТРУБКИ, ибо есть НЕ-ТРУБКА. Вся суть этого предприятия по очищению языка в том, чтобы доказать: любой магический акт утверждения-именования Реальности сопровождается сложной игрой подобия внутри самого языка и того, что предстает в видимых образах и очертаниях. Поэтому трубка есть нечто, что себе *подобно*, а это значит, что всякий раз, когда мы говорим, что нечто является трубкой, мы тем самым возбуждаем многочисленные мутации трубки, ее расподобления из своего собственного подобия, которое не может быть устранено, как не может быть устранено имя трубки...

Поверх или внизу рисунка трубки (почти как в детском букваре) Магритт располагает надпись: «Это — не трубка». Казалось бы, визуальное достоверный объект, каким является нарисованная трубка, подвергается дисквалификации

посредством указательного, именующего жеста. *Жест этот именуется и тут же отрицает именуемое.*

Отрицания множатся, голос сбивается и глохнет; учитель опускает указку, поворачивается спиной к доске и смущенно смотрит на хохочущих учеников, ему невдомек, что они так громко смеются оттого, что над школьной доской и над отбубиненным своим отрицанием учителем поднимается дымок, медленно принимающий некую форму и теперь со всей точностью и несомненностью обрисовывающий трубку. «Это трубка, это трубка», — кричат ученики, топаящие ногами, в то время как учитель все тише и тише, но с той же настойчивостью, шепчет, хотя никто уже его не слышит: «И все же это не трубка»¹⁶.

Между изображением трубки, «самой трубкой» (той, которую мы держим в руке, ощущая ее теплоту и твердость дерева, которую раскуриваем, которую теряем или дарим) и ее отрицательным именованьем существует неспознаваемое противоречие, преодолеть которое мы не в силах. А не является ли сам жест нейтральным, ибо всегда через указательное местоимение «это» утверждает и то, что является чем-то, и то, что им не является, т. е. всегда утверждает присутствие в мире Другого? Жест Магритта *позитивен*. Какая разница между тем, что я говорю, что это есть трубка, и тем, что я говорю, что это не есть трубка, ведь главное — это жест, а он же бытийствен и определяющ, обладает необходимой полнотой завершения: он всегда исполняется. Жест есть жест. Итак, жест позитивен в отрицании очевидного присутствия вещи или объекта, понятия или знака; позитивность — это его внутреннее качество, отрицающая сила — лишь модус его направленности, зависимость от внешних обстоятельств, прямо к нему не относящихся. Высказанная фраза: «Это — не трубка», — то, что мы называем, и визуальное, видимое в качестве образа, поскольку оно представлено в качестве копии реальной

трубки на рисунке Магритта, никогда не могут совпасть в одном пространстве означивания, так как настоящая трубка — не *эта*, что изображена, но и не *та*, что можно назвать именем «трубка», а всегда *другая*, которая отсутствует, но без которой невозможно ни изображение, ни название. Другими словами (и это уже постулат), имя, которое мы произносим, когда называем вещь, вовсе не является именем этой вещи, ибо вещь не сводима к собственному имени. Однако мы привыкли воспринимать и упорядочивать мир наших представлений по тем его вещным качествам, на которые нам указывают имена. Агностицизм Магритта очевиден: внести раскол в повседневный механизм восприятия, которое постоянно смешивает произносимое, называемое с видимым, а видимое — с произносимым, т. е. «видит» вещь ее именем, полагая, что видит саму вещь. Необходимо разложить механизм восприятия той же трубки на отдельные словесные и перцептивные элементы, обнаружить начальный жест, который их смешивает. Три элемента: *изображение* (фигура), *надпись* (текст, имя), *жест* (отнесение имени к фигуре). Жест обращен к изображению трубки, которая, конечно, не является «настоящей трубкой», и вместе с тем он учреждает наиболее знакомое нам подобие трубки, но это опять же — не трубка. Если ни то, ни другое, ни последующее изображение не является трубкой, тогда что же *есть* трубка? Полеом существования трубки является «зияние» между говоримым и видимым, которое пытается скрыть сила направленного жеста, если он позитивен, именуя, и, если он отрицателен и препятствует именованию, то открыть. Жест утверждает постоянство отсутствия трубки для видимого и говоримого, соединяя одно с другим в одном движении указательного пальца. Магритт показывает «узкое» пространство этого соединения несоединяемого, что Фуко определяет как «тонкую, бесцветную, нейтральную полосу»¹⁷, разделяющую текст и фигуру, имя и образ. Вот где сосредоточена вся энергия жеста, который всегда готов поддерживать и отрицать бесконечно повторяемое высказывание: «Это — не трубка!»

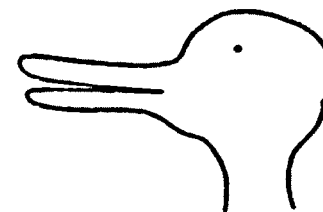
Стоит немного задержать взгляд на произведениях Магритта, чтобы заметить, насколько весь его живописный эксперимент может быть оправдан идеей *пустоты*. Мотив пустоты, перерастающий в навязчивость темы. И этот мотив, возможно, главное в его страшной живописи. И эта пустота — не пустота вообще, не просто метафизический или экзистенциально-онтологический знак небытия, это структура восприятия. Пустота им полагается как объект изображения, даже (и поэтому) как перцептивная ловушка, в которую мы должны, обречены попасть, когда предаемся игре видимых образов; «это не трубка» и есть утверждение пустоты между актом называния и вещью, текстом и фигурой. Ведь когда мы повторяем за Магриттом его бесконечные вердикты-тексты («это не трубка»), то не всегда замечаем, что вся перцептивная драма разворачивается вокруг невозможности совершить остенсивное высказывание, а точнее, его совершение его же и отменяет. Я говорю: *это есть не (это)*; я полагал, что *это* и есть *это*, а оно, оказывается, не есть *это*. Вот почему речь идет здесь о перцептивной ловушке: ведь я все же делаю высказывание-жест, и тем не менее его завершение его отменяет. Двойное действие: отмена *это* и словно провисание всех трубок в какой-то совершенно необъятной, необычайной по плотности и размерам пустоте. Трубки Магритта *подвешены*, en suspens, в акте их демонстрации, но они висят не в пространстве, а именно в языковой пустоте и олицетворяют собой проявление чистой графической формы, которая не может занять общее с текстом-надписью место. И поскольку трубка, действительно, не занимает никакого места, когда «висит», а если и занимает, то только в самой структуре фразы «Это не трубка», постольку она падает в язык со своей высоты пустого неба, а затем вновь подымается на «свое» место, когда ее пытаются назвать. И так же мигрирует фраза, ведь действие остенсивного высказывания не прекращается, пустота образует то общее место, которое попеременно занимают слова, текст-надпись и фигура, но ни то, ни другое не могут соединиться в этом месте друг с другом и об-

разовать единство полного присутствия трубки. Итак, процесс называния имени невозможен без слова *это* (*этот*, *эти*). Здесь скрыт бесконечный переход от указательного пальца к самой вещи, как если бы на кончике нашего пальца вещь и возникла как вещь (предмет). Но вспомним о дзенских мудрецах, которые предостерегали: вы можете, конечно, указывать на луну пальцем, но вы должны быть осторожны и не путать собственный палец с луной. *Это* — еще не имя, но и не вещь. *это* — скорее род перехода, возможно мгновенного и не замечаемого обыденным восприятием, от имени к вещи и от вещи к имени. *Это* образует особый вид потенциального означивания, некую пустоту, в которой вдруг соединяются вещь и их имена, — пустоту, которая указывает на телесное пространство, выступающее в качестве момента в соединении имени и вещи. Этот соединяющий жест и подвешивает то, что соединяет. Я говорю *это*, и движение руки указывает на место представления вещи, вещь же *представляется* в имени только потому, что она, «эта вещь», — не вещь, а *это*. Не должна беспокоить мысль о реальности трубки, лежащей на столе, она еще не есть имя вещи, но некий предмет, приспособление для курения, и нечто совершенно безымянное. Если попытаться последовательно описать весь круг «качеств» трубки, то здесь будут: вкусовое удовольствие от любимого табака, размеры и элегантность, вес, цвет, конструкция, форма, особенности дерева, особые «частные» приметы, место хранения, отношения с другими трубками и т. п. — так постепенно мы опишем реальность существования некоего приспособления для курения, но не *эту* трубку (хотя, конечно, есть что-то в трубке от *трубчатости*). Указательное местоимение *это* дает место имени трубки в высказываниях остенсивного типа. Не меньше, но и не больше того. Реальность трубки как приспособления для курения не может быть подвергнута сомнению посредством языка, ибо она по своей природе *неязыковая* (как, впрочем, и любая реальность).

3.

«Видеть как», *seeing as*

Когда Витгенштейн столь упорно настаивает на том, что язык не пропустит нас через свои границы к реальности (вещи), то он прав лишь в том случае, если язык, именуя, включает в себя вещь в качестве чистого представления (знака). Но по силам ли языку закрыть от нас реальность прозрачной пеленой пальца?



«Пожадуй, правда, что мы нередко, например давая остенсивное определение, указываем на именуемое и при этом произносим имя. И, таким образом, например давая остенсивное определение, мы произносим слово *это*, указывая на некоторую вещь. Тем самым слово *это* и имя часто занимают одно и то же место в составе предложе-

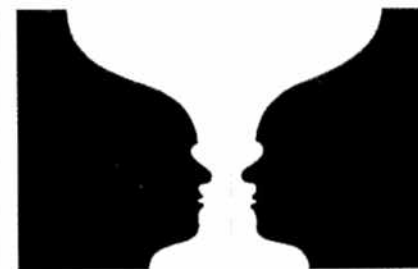
ния. Но для имени характерно именно то, что оно толкуется с помощью остенсивного определения. [...] Именование выступает как таинственная связь слова с предметом. И такая таинственная связь действительно имеет место, а именно когда философ, пытаюсь выявить соотношение между именем и именуемым, пристально вглядывается в предмет перед собой и при этом бесчисленное множество раз повторяет некоторое имя, а иногда также слово *это*. Ибо философские проблемы возникают тогда, когда язык *бездействует*. И *тут* мы, конечно, можем возмущить, будто именование представляет собой некий удивительный душевный акт, чуть ли не крещение предмета. И таким же образом мы можем сказать слово *это* *самому* предмету, *обратиться* к предмету со словом *это* — странное употребление этого слова, встречающееся, пожалуй, лишь при занятиях философией»¹⁸.

Все эти обскурантистские эксперименты, что ведут Витгенштейн, Магритт, Фуко, пастораживают не столько своим упорством отрицать реальность до языка (можно ведь и такое предположить), сколько стремлением выговорить условия описания (изображения) предмета до языка как не-существующего. Есть *очевидности* визуально-чувственные, и их обелуживает словечко *это*: как только оно появляется, то тут же нечто начинает существовать. Но вот мы, следуя Витгенштейну, говорим, что *это* кролик, указывая на нарисованную фигуру, или даже пишем на этом же листе рядом: «Это кролик!», проводя стрелку к рисунку для верности. Однако коллега замечает, что это, пожалуй, все-таки не «кролик», а «утка», да, действительно, это «утка», но и «кролик». Ах, вот в чем дело — это перцептивная ловушка! И мы в нее попались. На самом деле на рисунке изображены не «кролик» или «утка», а некая фигура, которую мы сравниваем с наиболее знакомыми нам образами животных, но сама она остается нейтральной по отношению к нашей интерпретации. Следовательно, воспринимается фигура, а не то, что мы затем называем *как видим*.

Иначе говоря, мы «видим как», когда пытаемся опознать рисунок и назвать то, что мы видим.

«Видение как...» не принадлежит восприятию. А потому оно похоже и вместе с тем непохоже на видение»¹⁹.

«Конечно, можно сказать: имеются определенные вещи, равным образом подпадающие как под понятие «изображение кролика», так и под понятие «изображение утки». И одной из таких вещей является картинка, рисунок. *Впечатление же* не является одновременно впечатлением и от изображения утки, и от изображения кролика»²⁰.



Напомним старый хрестоматийный пример по психологии восприятия: античная ваза и два профиля. Восприятие этого рисунка отличается «бистабильностью», как говорят психологи, так как в одном случае мы можем сказать: то, что мы видим, есть ваза, а в другом — это два профиля. Нарушена субординация фигуры и фона. Фигура не выделяется из фона, ибо ее контур составляется, а точнее, вырезан из самого фона, и причем так, что ее внешними границами являются ли-

нии, принадлежащие не только ей самой. Что вызывает здесь наибольший интерес — это динамика нашего перцептивного переключения (то есть ответ на вопрос, как мы осуществляем переход от одного дискретного образа к другому). Да, верно, «это (есть) ваза», да, но в последующий момент она — уже не ваза, а два профиля. Называя то, что мы видим, мы переключаемся из одного пространства в другое, и это переключение зависит от опознания фигуры и наделения ее именем. Другими словами, если я что-то идентифицировал с чем-то мне известным, значит, я воспринял. Я воспринимаю только посредством названия-указания воспринимаемого. Единственный ход восприятия здесь нарушен, так как мы не можем плавно перейти от одного образа к другому, между ними *разрыв*. Существенное онтологическое различие. Две перцептивные стратегии искусственно слиты, каждой недостает самого элементарного: избавления от чужих границ. Чтобы видеть профили, необходимо обежать взглядом границы вазы, чтобы видеть вазу — обежать взглядом границы профилей. Отграничивающая линия является неизменной и себе равной тогда, когда принадлежит одновременно двум другим: будучи *внешней* одной фигуре, она является в то же самое время *внутренней* другой. По этой кривой и проходит граница перцептивной катастрофы, и эта линия должна быть интерпретирована в качестве топологической (а не геометрической), она разъединяет лишь постольку, поскольку соединяет разъединенное. В этом, наверно, вся суть феномена «катастрофы восприятия». Ведь дело не столько в том, что наше восприятие не может синтезировать единый гештальт для двух фигур и на какое-то время испытывает затруднения, а в том, что между двумя фигурами протекло еще некое время, которое не может быть нами воспринято: время мгновения переключения. Другими словами, переход от одной фигуры к другой постольку мгновенен и обрывист, насколько топологически плавно и непрерывен. И этот пустой момент восприятия, который дает нам возможность визуализировать перцептивный коллапс, собственно, он-то и вводит нас в

топологическое измерение рисунка. Я бы сказал и так: феномен катастрофы восприятия нуждается в воспринимающем субъекте, который ее переживает, должен пережить. Следует понять: то, что происходит с субъектом в момент восприятия, не может быть им воспринято, и если «воспринимается», то только как *пустой интервал*. Прежде чем сделать еще шаг, было бы уместно избавиться от тягостного чувства, которое невольно вызывает в нас слово «катастрофа». И заменить его другим, более адекватным и нейтральным, — понятием *события*. Не воспринятое в восприятии и будет очагом события, меняющим наше отношение к самому акту восприятия. Сфера предпадного смысла перестает существовать, и мы попадаем в промежуток *нейтрального времени* — туда, где не мы воспринимаем, но где оказываемся воспринятыми. Ведь та граница-предел, которая в качестве линии оказывается внутри и вне фигур, составляющих общий образ, в сущности, представляет собой запись пути восприятия в его непрерывности, а не дискретности внешнего взгляда. И этот пустой временной промежуток нельзя отнести ни к прошлому, ни к будущему, ни к настоящему, мы как бы попадаем в «между-время» события, как удачно формулирует Уайтхед. Событие всегда оккупировано настоящим временем, и мы его должны понимать без переходящих друг в друга мгновений настоящего, исчезающего тут же между прошлым и будущим. Не существует настоящего времени как времени, если оно занято событием. Или иначе: там, где оно все же существует, проявляет себя автономно от других времен, оно оказывается временем остановленным и поэтому как бы не-временем. «между-временем». Действительно, всякий момент настоящего есть и не-есть: *есть*, поскольку проявляется в качестве только что бывшего, длящегося, и *не-есть*, поскольку тут же оказывается в прошлом (и даже исчезает в нем так, что его уже не отличить). Чтобы воспринять, мы должны остановить момент настоящего в определенной точке и сделать ее сразу же чем-то, что не находится во времени, — идеальной точкой времени настоящего. В этой точке должны сосуще-

ствовать все точки прошлого и будущего, повторяю, *идеально*, а не *актуально*. *Не-время-во-времени* и будет событием. Событие — это такое состояние бытия (мира), «попадая» в которое любой наблюдатель становится себе иным, и пока оно длится, продолжается и его становление в Ином. Вот что нужно понять: там, где я обладаю «моим» взглядом, там и я лишен возможности воспринимать себя в качестве воспринимающего.

Вероятно, теперь можно с большей точностью определить смысл витгенштейновского выражения «видеть как»: мы не видим «что», ибо «что» есть образ, который создается нашим воображением, и вот именно последнее и нуждается в определенном именовательном акте, чтобы это «что» закрепить в качестве самой вещи, даже если эта вещь и не существует²¹.

4.

Смех

Может быть, теперь станет более понятным смех Фуко (как известно, он был вызван чтением китайской энциклопедии, описанной в одном из рассказов Борхеса). Этот смех «колеблет» все привычки нашего мышления — нашего по эпохе и географии — и сотрясает все координаты и плоскости, упорядочивающие для нас великое разнообразие существ, вследствие чего утрачивается устойчивость и надежность тысячелетнего опыта Тождественного и Иного²². Что же так поразило Фуко в энциклопедии? Непостижимость порядка перечисления живых существ. Перечисляются чудесные животные: от тех, которые «кажутся издали мухам», до тех, которые являются «набальзамированными», «молочными поросятами» или «только что разбившими кувшин». И сколько бы ни продолжалось подобное перечисление, невозможно найти хоть что-нибудь *общее* для всего перечисляемого. Смех Фуко начинает резонировать и в нас, когда мы начинаем понимать, что подобная классификация невозможна. И этот смех продуктивен, а не только раздражителен, он имеет причину. Подобная классификация очерчивает исторический предел нашего собственного мышления, ведь мыслить так, как якобы мыслил древний восточный мудрец, составитель энциклопедии, мы не можем. И дело, конечно, не в том, чтобы назвать эту классификацию безумной, сновидной или просто смешной. Если мы не можем мыслить так, то что все-таки мы можем

сказать об этой причудливой классификации? Этот вопрос постигает нас тут же. Фуко пытается найти ответ в горизонте археологического пояснения истории. Но его именно, в классификациях Борхеса намеренно разрушается то, что можно назвать «общим пространством встречи» (*Espace commun des rencontres*)²³, т. е. пространством, сколь угодно малым или великим, где может установиться порядок коммуникации, благодаря которому становится возможным управлять общим пространством через включения и выключения, перераспределения по значимости, месту и времени, всеми этими знаками «над», «в», «и», «или» и т. п. Пространство китайской энциклопедии квалифицируется как *гетеротопия*²⁴ и лишено точки схода в европейский *ratio*; для нас оно действительно сновидно, предельно избыточно, «сырой» материал и словно ожидает того, кто придет и расставит все по порядку, отделив существенное от несущественного, великое от малого, установит понятийные и хронологические последовательности и, наконец, откроет нам скрытую Цель или Причину собственного рождения. Придаст невидимую силу единства всему, что вызывало смех и было до его появления беспорядком. На рационально-дискурсивный опыт чтения энциклопедии наложен строгий запрет. Чтение продолжается, но о читаемом ничего нельзя сказать. Открывается пространство, которое не может быть заполнено речью-комментарием, — некая разновидность *языковой пустоты*. Невозможно говорить, ибо растерянность западноевропейского читателя перед вдруг заявившими о своем присутствии новыми пространствами жизни, выветившими области хаоса, хрупкость и изменчивость любой догмы порядка, не перестает возрастать. Итак, Тождественное и Иное, оказывается, не имеют общего места встречи, они — противники, не союзники, между ними — раскол, зияние, пустое пространство, немота несходства. Мы вынуждены отказаться от опоры на трансцендентальную субъективность, без которой мы не в силах ни понимать что-либо, ни распространять порядок, и представить этот разрыв, что, ранее разъединив, теперь объединяет между собой

Тождественное и Иное. Уже с первых страниц «Слов и вещей», когда мы начинаем слышать *этот* смех, Фуко экспериментирует с теми возможными пространствами европейской культуры, куда не мог проникнуть взгляд «абсолютного наблюдателя», тем самым овладеть ими и перестроить их в свою пользу. Китайской энциклопедии не стать одной из многих европейских энциклопедий, она — свидетельство места присутствия Иного в истории (как себе Тождественного). Можно, конечно, указать на всю условность метафизического смеха Фуко. Ведь то, что им читалось, вовсе не «настоящая» китайская энциклопедия, а скорее знак некоей утопии Иного. К тому же — провокация Борхеса. И здесь не столь важно, где эта утопия получает свое географическое местоположение (пустькай это будет Великий Восток, Китай). И потом, если мы признаем восточную утопию Иного и даже определим ее пространственно-временные границы, мы вовсе не избавимся от чувства, что существуют другие логики порядка, не сопоставимые с нашими представлениями, и что мы сами находимся в опасной близости от своего собственного Иного, в котором может исчезнуть наше прежде могущественное Я. Благотворный, я бы сказал, оздоровляющий нас разрыв бытия, лишаящий дара слишком поспешной речи, это появление Иного как нашего собственного Двойника. Смех Фуко вызван этой внезапной сменой богов, устроителей и держателей мирового порядка. Вся парадоксальность этой формулы Тождественного и Иного как раз и заключается в том, что до смерти Бога они не могли существовать порознь. Только фраза Ницше: «Бог мертв» заставляет их проявиться и вступит в западноевропейское мышление в качестве основных категорий экзистенциального опыта.

Крушение традиционных ценностей сопровождается *смехом*, и не просто смехом, но смехом метафизический, который мы не можем обратить в случайность просто смешного. Ни в смехе Ницше, ни в смехе Арто и Фуко нет и намек на испытываемое удовольствие или злорадство, их смех — это не *смех над* и не может поэто-

му интерпретироваться чисто интенционально или предметно, по различным смеховым оттенкам. Смех, который их сотрясает, принадлежит даже не им, а тому Иному, что внезапно вторгается в привычные представления о мире и отменяет его прежние «начала». Тожественное. Вот почему приходится называть этот смех метафизическим (или нейтральным), вот почему приходится использовать телесную, физиологическую метафору, когда мы говорим об этом смехе — смехе как судорожке, конвульсии или даже припадке, использовать лишь для того, чтобы указать на само строгие речи, принадлежащей и формирующейся в пределах смехового. Еще мгновение назад нас отделяла от Иного толща дискурсивного, «хорошо интонированного» языка, но вот до полупрозрачной пленки истончилась ткань наших привычных телесных, речевых, психологических установок, и правила тождественности, регулирующие различия, больше не действуют, шаковый мир вторгается на экзистенциальную территорию, и наше нарциссическое Я лишается своего последнего убежища — Внутреннего (если под Внутренним мы будем понимать *конечную форму* бесконечного). И все эти попытки отстоять Тожественное вопреки Иному и рассматривать Иное лишь как исчезающую величину в общей неспешности Тожественного обречены на неудачу, «всем этим несуразным и нелепым формам рефлексии, — советует Фуко, — можно противопоставить лишь философический смех, то есть, иначе говоря, безмолвный смех»²⁵.

В таком случае, если следовать кантовской формуле, мы должны предположить, что смех (*y*) Фуко располагается как бы в двух регистрах. С одной стороны, это смеховая спазма, или рефлекторно-защитная реакция организма на проявление не-бытия в том виде и той форме, которая не была ожидаема. Можно повторить замечательную формулу Канта: «Внезапное превращение ожидаемого в ничто», *die plötzliche Auslosug einer Erwartung in ein Nichts*. Однако это ожидание не лишено специфически фукковского подтекста: ожидание того, что привычно и естественно, но поскольку ожидаемое не проявляет себя, затягивает свое

появление, то драматизм ожидания очевиден. Фуко размышляет в горизонте феноменологии ожидания. Я ожидаю, и мое ожидание напряженно, это крайне напряженное ожидание (столь, кстати, характерное для протестантского сознания). Я бы сказал, что стиль аргументации Фуко (сохранившийся им повсюду вплоть до свободных импровизаций в случайных интервью и беседах) разворачивается по контуру напряженного ожидания того, что должно себя объявить в качестве обескураживающего ответа на вопрос о «смысле» самой аргументации. А ведь она, в сущности, и не имеет смысла, она бессмысленна с самого начала, так как задача Фуко не в том, чтобы открыть предмет, а скорее организовать предметное поле, в котором предмет становится тем, что он есть. И в этом движении аргументации предмет получает такие бытийные характеристики, которые не позволяют ему далее существовать под одним-единственным именем. Психологически — это, действительно, время ожидания, но эпистемологически — это *время описания*. Тот, кто ожидает, пытается постичь ожидаемое до его проявления, предотвратить неизвестность и будущий шок. Итак, *время ожидания совпадает со временем описания*. Или, во всяком случае, время описания и есть то, что визуализирует, делает видимым отсутствующее, невидимое, извлекает его из самого себя и обрушивает в бытие описания. Это шопенгауэвская техника *описания* (*description*) именно в том значении, которое оно получает в «новом романе» Алена Роб-Грийе, а ранее в литературе Кафки. Описать — это значит медленно пронаблюдать за тем, как слова, вступая в изображение, преобразуют его в другие слова, а те — в другой порядок изображения, уже с трудом совместимый с первоначальным. И это описание тем более становится микрологическим, чем менее значимыми будут те референты, которые ограничивали описание и даже определяли его границы. Описание того, как что-то сделано в качестве порядка изображения, устраняет то, что описывается. Язык никогда не может разместиться в высказываемом, как видимое в языке. Следовательно, нужно отличать описание

от того, что рассказывается (нарративный план): если описание стирает имена, то всякое повествование их должно неукоснительно утверждать. То, что рассказывается, — понимают, то, что описывается, — никогда.

Повсюду мы сталкиваемся с тем, что Фуко называет «описанием» или разворачиванием целостных и замкнутых образов (литературно-поэтических, фольклорных, живописных) в последовательность дискурсивных (вербальных) значений, т. е. записи на языке, в сущности, чуждом им и отвергающем их право на собственую речь. Довольно страшное предприятие, в чем-то похожее на труд мастера симуляции. Различия между копированием, ментальным воспроизведением и симуляцией слишком очевидны, чтобы их сглаживать. Привлекая к исследованию живописный образец, Фуко описывает его с той максимальной точностью, которая заставляет распадаться «картинку» на составные элементы, видимое дробится, фрагментируется до тех пор, пока не теряет свою визуальную достоверность. Процесс копирования. Копирует язык, и копируется не что, а как образа, т. е. как тот или иной образ становится образом (впечатлением), грубо говоря: из чего и как он сделан? Копия получает более высокую ценность, чем так называемый *оригинал*, последний берется не в «чувственно-содержательной» (переживании), а, напротив, в обезличенной и идеальной форме. Однако парадокс в том, что «объективному описанию» придается значение неизмеримо большее, чем *очевидности* видимого или рассказываемого. Объективность (копии) ценна тем, что она достигает более глубоких уровней отражения реальности, которое не может быть присвоено ни воображаемым, ни воспринимаемым. Ни график, ни схема, ни рисунок, ни живописное полотно (фигуративное) не могут достигнуть высшего уровня «объективности», ибо, чтобы нечто показать, им многое приходится скрывать. Копирование позволяет открыть скрываемое, но за счет массивного разрушения образца. Копия, которая копирует все связи и отношения внутри образца, разрушает последний, ибо пытается перевести его в иную ему реальность.

Смущает прежде всего та страшная серьезность, с какой на протяжении долгих страниц нас знакомят с проблемой «Это не трубка». Время от времени к нам вновь обращаются со столь же страшными вопросами, на которые как бы уже несколько раз был дан ответ. Что это, прием или попытка увести нас в сторону от реальной проблемы, которая и оказалась причиной написания Фуко этого текста? И все же раз нечто высказывается, — например, «это не (есть) трубка», — то оно уже обращает нас к тому, чего в нем недостает: так появляется некий след реальности в том, что его не имеет, и даже, напротив, в своем появлении видит одну цель — опровержение всякого (языкового) представления реальности. Итак, реальность заблокирована описанием и всегда будет удаляться от нас, пока мы ее описываем. Но тогда остается все-таки обратиться к самой технике описания, ибо она, в конечном итоге, не может гарантировать ни Фуко, ни Магритту бесконечного времени ожидания. Пока описание длится, вопрос о его времени (и «смысле») не возникает, но как только случается обрыв или «внезапная остановка», то мы тут же оказываемся прямо напротив очевидных результатов его длительного действия на нас. Вот мы закончили эту прогулку взад-вперед, вверх-вниз по путям, ведущим от высказывания «Это не трубка» к реальности визуального образа трубки, и вместе со всеми осознали, что порядок высказывания не сводим к порядку представления, и вновь уже в который раз поняли, что, хотя этот и другой порядок могут быть (каллиграмматически) совмещены, ни тот, ни другой не имеют общего места: когда мы читаем, исчезает трубка-рисунок, когда видим — то трубка-подпись... Теперь все наконец-то объяснилось, раздался смех, причиной которому стала та бездна, которая открылась нам между словом и именем, названием и видением.

Конечный итог всякого подобного описания — это обнаружение двух независимых инстанций, на которые оно негласно опирается: *пустота*, *vide* и смех. Не просто смех, а бурные раскаты хохота, которые иногда сотрясают наше тело

(однако по мере старения все реже и реже). Особенно сильны они в детстве, когда ничто (сила случая, потрясающая с такой легкостью неизблемые основы взрослой жизни) и смеховая спазма были в одной цепи причин и следствий. Смех здесь утверждает реальность посредством ее разрушения. Так у Фуко — Магритта: раз что-то уже есть и уже принято как таковое в своей функции существовавшая, то каким образом оно может не быть? Наверно, лишь в силу того, что будет доказано: то место, которое оно занимает, не его, как не его и место другой любой вещи, и никакая вещь не может претендовать на собственное место, ибо не-место, т. е. место, которое нельзя занять, *уже* есть, в то время как место, которое можно было бы занять, *еще* не есть. *Порог, что отделяет мысль от познания безумия, nonsens'a, можно назвать смеховым.* Перед нами — пустое пространство, или общее не-место, или обнаруженное *не-отношение* между вещами и именами — чистая комика. Нам не удержать вместе ни рисунок, ни подпись; как только одно пытается подняться на место другого, то другое «падает» со своей высоты и тем самым убеждает нас в том, что когда мы читаем, то не видим, а когда видим, то не читаем. Вот здесь, в этом скользком, но устойчивом пространстве (если хоть раз мы его опознали) и открывается территория смеха (безумия). Смех для Фуко является, как мы знаем, более могущественной инстанцией мысли, нежели язык... Когда мы читаем и пытаемся вдуматься в тексты «Археологии знания», «Это не трубка», «Раймон Руссель», разве уже не видим там, как все, что описывается Фуко, претерпевает один и тот же порядок превращения: расплывается, дробится на все более мелкие составляющие, повторяется вновь, наконец, «подвешивается», уже лишенное всяких основ в языке...

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Текст «Придворные дамы» публиковался Фуко самостоятельно в качестве статьи, и только по настоянию издателя был включен в корпус «Слов и вещей». *М. Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* Москва, 1977.
- 2 Ср.: «Конечно, история оставалась частью его метода. Но Фуко так никогда и не стал историком. Фуко — философ, который вступает (*invente*) с историей в совершенно иное отношение... Фуко — один из наиболее актуальных современных философов, поскольку он наиболее радикально выразил свой разрыв с XIX веком» (*G. Deleuze. Pourparlers. 1972 — 1990. P., 1990, p. 130*).
- 3 *Ibid.*, p. 85.
- 4 Ср. размышление Серра, которое созвучно направлениям нашего анализа: «Археология находится извне по отношению к гравитационному полю классического разума. [...] 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 (которое, если говорить тавтологично, есть структура подобная языку, отсюда родство с Лаканом в области между логицизмом и психологизмом), 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 законные монументы и письмо как надпись: он археолог языка, сегодня уже утраченного. Манера вступать в это пространство без того, чтобы быть там, манера сближаться с ним без того, чтобы быть увлеченным силой смысла, манера ослабить гравитацию и скользить без вовлеченности, быть внимательным без того, чтобы быть захваченным: «эпохе» делается возможным посредством вибрирующего предела между тем же самым и другим. Фуко проикает в библиотеку, как в маленький музей Прадо: он слушает язык, как аналитист, чи-

тает пропозиции, как эпиграфы, захватывает острова, как этнолог, для того чтобы понять непостижимое, непостижимое, но никогда не странное» (*M. Serres. Hegmes I. La communication. P.*, 1969, p. 199 – 200).

- 5 *M. Фуко. История безумия в классическую эпоху. Университетская книга, СПб.*, 1997, с. 38.
- 6 Там же, с. 39.
- 7 *M. Foucault. Naissance de la clinique. P.*, 1994, p. 169.
- 8 *Ibid.*, p. 170.
- 9 *Ibid.*, p. 147.
- 10 В этом отношении интересна «поэтическая» аргументация Фуко, которой он склонен придерживаться при анализе сюрреалистической антропологии Жоржа Батая. Образ тела в ней причудлив (не меньше, чем причудливы «чудовища» С. Дали). В «Истории глаза» Батай обрекает глаз (да и каждый анатомический орган) на существование вне своих границ в организме. А точнее, освобождает орган тела от самого организма. Что такое вырванный или вытаращенный глаз? Вот вопрос, каким задается, в сущности, Батай. И Фуко пытается обыграть его ответы. Глаз – это то, что может быть глазом лишь тогда, когда он вырван, вытаращен, залит слезами, кровью, когда просто слеп или поражен катарактой. Все другие разновидности глаза, например глаз, переходящий во взгляд, или глаз «аналитический», что находится в плену собственного зрения, не имеет никакого значения вне той цели, которая измеряет его существование, т. е. вне зрительного акта. Видеть можно только взглядом. Не существует множества глаз, есть лишь бесконечное множество взглядов, которые образуют зрительное поле. Обратный ход Батая приводит к извержению субъекта из глазной укорененности в картезианском *acies mentis*. Собственно, острый взгляд, достигший предела прозрачности по отношению к самому себе, и есть взгляд абсолютно прозрачный, тождественный себе в момент любого взглядывания. Для такого взгляда его собственный глаз не может быть препятствием. Совершенно иначе у Батая. Необходима пытка, смещение орга-

нов, кровь, треск разрываемой человеческой ткани, хруст костей и т. п. «ужась». Но разве нас пугают смелые эксперименты сюрреалистов-живописцев? Почему обязательно рисовать или писать маслом, когда можно создать целую вереницу поэтических образов, которые не уступят силой воздействия реальным сценам уточненной китайской пытки? Следует вывести орган из подчинения организму и воздать ему славу единственного и неповторимого. Не только ведь голова «всему голова» (кстати, долой голову!), но и любой орган имеет право стать субъектом познания (*M. Фуко. О трансгрессии. – Тапатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.*, 1994, с. 125 – 129).

- 11 Там же.
- 12 *M. Foucault. Dits et écrits. IV, 1980 – 1988. P.*, 1994, p. 756.
- 13 *M. Фуко. Слова и вещи, с. 180 – 181.*
- 14 Там же.
- 15 *J. Meuris. René Magritte. Paris, 1988. p. 7.*
- 16 *M. Foucault. Ceci n'est pas une pipe. P.*, 1973, p. 37 – 38.
- 17 *Ibid.*, p. 33 – 35.
- 18 Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985, с. 95 – 96.
- 19 *J. Vattgenstein. Philosophische Arbeiten. (Teil 1). Москва. «Гнозис», 1994, с. 281.*
- 20 Там же, с. 284.
- 21 Ср.: «Видеть как» – это одновременно и чувство (*exrégience*), и действие, потому что, с одной стороны, поток образов не подвластен никакому контролю: образы возникают внезапно и спонтанно, и нет таких правил, которые бы регулировали их движение. Человек либо их видит, либо нет: искусство «видеть как» принадлежит сфере интуиции и ему нельзя обучиться; максимум, что здесь можно сделать, – это помочь, например, увидеть глаз кролика на неоднозначном рисунке. С другой стороны, «видеть как» есть действие, потому что понять – уже значит нечто сделать. Поскольку образ, как говорилось выше, не свободен, а привязан к словам, «видеть как» направляет образный по-

ток, регулирует его разворачивание». «Таким образом, «видеть как» выполняет в точности роль схемы, объединяющей *пустой* концепт и *слепое* впечатление, будучи подумью - подчувством, оно, это действие/чувство, соединяет ясность мысли с полнотой образа. Певербальное и вербальное, тем самым, тоже оказываются тесно связанными между собой — в рамках образной функции языка» (И. Рикер. Живая метафора. — См.: Теория метафоры. Москва, «Прогресс», 1990, с. 451 — 452.)

22 М. Фуко. Слова и вещи, с. 31.

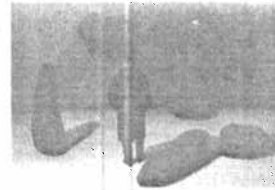
23 М. Foucault. Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. P., 1966, p. 8.

24 Ср.: «Гетеротопии способны совмещать в одном реальном месте многочисленные пространства, разнообразные месторасположения, которые по отношению друг к другу являются несовместимыми» (М. Foucault. Des espaces autres. — M. Foucault, Dits et écrits. IV, 1980 — 1988, p. 758). Фуко отличает *u-topie* от *hetero-topie* в силу того, что первое представляет собой *ирреальное* место, в то время как второе — реальное, жизненное пространство, но совмещающее в себе различные месторасположения с их многообразными измерениями и временными длительностями. Собственно, гетеротопия — это базовая функция любого жизненного пространства, и естественно, что от эпохи к эпохе она может меняться и преобразовываться. Нет никаких особенных гетеротопий, они все известны и привычны для нас: «театр», «библиотека», «дом», «кладбище», «кинематограф», «музей»; человеческая жизнь определяется движением по пути от рождения до смерти *внутри* подобных гетеротопических пространств. Другое дело, когда гетеротопический принцип не принимается во внимание или подвергается вытеснению, именно тогда оказывается возможной встреча с собственным «вытесненным» Двойником, именно тогда эта встреча воздействует на нас подобно шоку неузнавания. Гетеротопические пространства — пространства совмещения несовмещаемого, иначе говоря, они совмещают, т. е. способны вмести́ть в себя, «дать место» даже тому, что не может, казалось, иметь места в них, но получает его, поскольку само это

пространство образуется как раз из совмещаемого и не имеет вне его некоей идеальной и, следовательно, ограничивающей меры, которая регулировала бы расположение совмещаемого, его объем, качества, ориентацию и т. п. Если жизненное пространство в состоянии себя воспроизводить и развивать, то это значит, что его гетеротопическая структура устойчива и эффективна.

25 М. Фуко. Слова и вещи, с. 438.

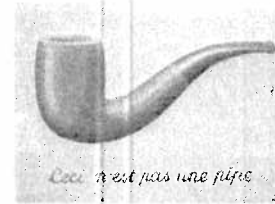
**ИЛЛЮСТРАЦИИ
РЕНЕ МАГРИТТА**



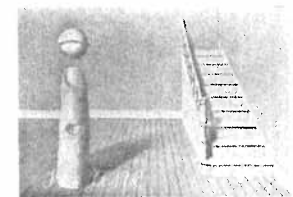
Перестановка картин и горизонтов
(*Вертикаль*). 1928
X., м., 81 x 116



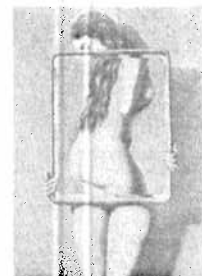
Абсурд открытий. 1929
X., м., 54 x 73



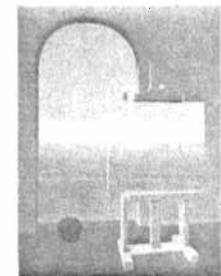
Это не трубка. 1929
X., м., 60 x 81



Запрещение сна. 1932
X., м., 54 x 73



Отсутствие свистка. 1935
X., м., 73 x 54



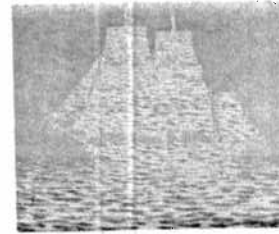
Человеческое наказание. 1935
X., м., 100 x 73



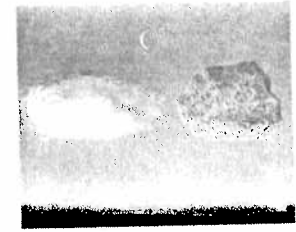
Красная модель. 1937
Х., м., 183 x 136



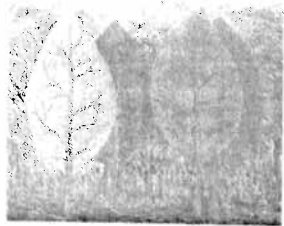
Шеллурия - бутылка. 1940-1941
Масло на стекле, в. 29 см



Соблазнитель. 1951
Х., м., 50 x 60



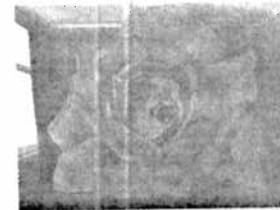
Арестанские битвы. 1958
Х., м., 50 x 61,2



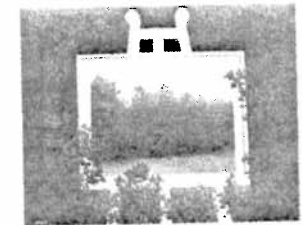
Пожар. 1943
Х., м., 54 x 67



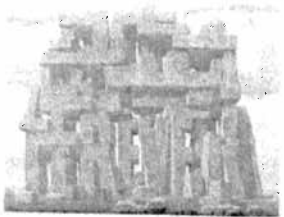
Матия величия. 1949
Х., м., 100 x 80



Гробница воинов. 1960
Х., м., 89 x 116



Баскак. 1961
Х., м., 92 x 116



Неизвестно ведомая беседа. 1950
Х., м., 68 x 81



Мадья Рикальте. 1951
Х., м., 60 x 80



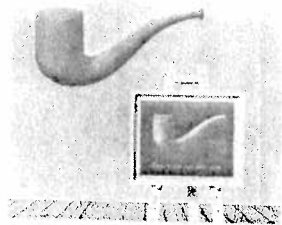
Подзорная труба. 1963
Х., м., 175,5 x 116



Природные блага. 1963
Х., м., 41 x 33



Сigaretаpаrаsеs сурсерис. 1964
X., м., 162 x 130



Две пайпс. 1966
X., м., 65 x 80

100
200/10

70/100

«Modus pensandi»

МИШЕЛЬ ФУРО. ЭТО НЕ ТРУБКА

Художник: Игорь Сечериев
Компьютерная верстка: «Магалин искусства»
Тел./факс: 911.94.89.
E-mail: artmagazine@mtu-net.ru
Корректор: Галина Ашиссона

Издательство: «Художественный журнал»
Москва, Большой Палашинский пер., 9
Тел./факс: 299.54.81.
E-mail: martmag@glasnet.ru

Отпечатано с готовых пленок
в типографии ОАО «Визиторгиздат»

ISBN 5 - 901116 - 02 - X