

СПОР О МЕТОДЕ М. ФУКО: СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО

Е.Н. Ищенко

Ищенко Елена Николаевна – доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания, факультет философии и психологии. Воронежский государственный университет. 394006, Воронеж, Университетская пл., 1. E-mail: phil@elena.vsi.ru

Ищенко Е.Н. 2020. Спор о методе М. Фуко: стратегии интерпретации вербального и визуального. *Концепт: философия, религия, культура*. Том 4. № 1(13). С. 39–48. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2020-1-13-39-48>

Статья поступила в редакцию: 15.10.2019. Принята к публикации: 10.02.2020.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.



Вопрос о методе М. Фуко, способах и границах его применимости является одним из центральных в дискуссиях его многочисленных последователей. Реконструкция метода per se предполагает различные стратегии работы с его текстами. В статье предлагается компаративистский анализ интерпретации философских идей Р. Декарта и живописных произведений Э. Мане в творчестве М. Фуко. Такой подход посредством столкновения анализа визуальных и вербальных источников позволяет выявить общие контуры фукольдиданской методологии. Интерпретируя идеи Р. Декарта, М. Фуко активно использует метафоры света и тьмы, обращается к возможностям вербализованной визуальности. Картезианские идеи служат основанием переключения в новый регистр отношения к безумию в европейской культуре. В свою очередь интерпретация творчества Э. Мане, предложенная М. Фуко, базируется на анализе революционных изменений в понимании искусства, привнесенных выдающимся французским художником. Она затрагивает не только собственно эстетический контекст, но приводит к новым отношениям между произведением и зрителем, а также способствует установлению новых социокультурных практик. Производимая Фуко вербализация визуального радикально отличается от традиционных искусствоведческих подходов. В творчестве Фуко интерпретации вербального и визуального тесно переплетены друг с другом, а его метод может быть успешно применён при работе с источниками различной природы. Предложенная автором попытка прочтения интерпретативных стратегий Фуко применительно к вербальному и визуальным источникам показывает лишь одну из сторон его методологических новаций. Взаимодействие вербального и визуального у Фуко является одним из важных приёмов, позволяющих продемонстрировать механизмы построения интерпретативных стратегий.

Ключевые слова: М. Фуко, метод, интерпретация, вербальное, визуальное, Р. Декарт, Э. Мане.

«Спор о методе» в творчестве М. Фуко вышел далеко за рамки философского дискурса, проблемы его универсальности, концептуальных оснований и границ применимости рассматриваются в различных отраслях гуманитарного и социального знания. В течение последних десятилетий складывается своеобразный методологический культ, а круг исследователей-фукольдианцев неуклонно расширяется. Дискуссии о «духе и букве» учения французского философа проецируются на установки их инициаторов, борющихся за право быть его последователями в смысле применения методологии к изучению различных областей культуры, политики, повседневности.

В то же время, единства в понимании основоположений и новаций, предложенных М. Фуко, по-прежнему нет и в помине. Не останавливаясь подробно на исследовании всех точек зрения на этот вопрос, сошлёмся лишь на фундаментальную работу коллег Фуко Х. Дрейфуса и П. Рабиноу, в которой фукольдианский метод характеризуется как «интерпретирующая аналитика» [Dreyfus, Rabinow, 1983]. Между тем, стоит прислушаться к голосу самого Фуко, высказывавшемуся по поводу своей методологии: «То, что я написал, никогда не имеет предписывающего значения ни для меня, ни для других людей. В лучшем случае есть нечто пригрезившееся и обладающее инструментальной ценностью» [Фуко, 2005: 214].

Как нам представляется, именно проблема интерпретации стала своеобразным оселком, на котором можно и нужно испытывать возможности применения метода вне авторского контекста. Анализ интерпретативных стратегий, которые демонстрирует Фуко, позволяет проявить, сделать более отчётливыми не только методологические приёмы, но и, пользуясь его собственным выражением, обозначить их «инструментальную ценность». Мы предлагаем один из возможных путей герменевтического выявления авторских интенций Фуко, основывающийся на прояснении «точек схождения», которые можно увидеть в его творчестве. В этом смысле компаративистский анализ стратегий

интерпретации вербальных и визуальных источников, на наш взгляд, помогает обозначить важные аспекты фукольдианского метода работы с текстом и контекстом в широком смысле.

Разумеется, в таком случае мы должны специально обосновать выбор предметной области нашей статьи, которая включает в себя способы истолкования философских идей Р. Декарта и живописи Э. Мане, предложенные Фуко. Первый аргумент, возможно, наиболее очевиден. И Декарт, и Мане олицетворяют собой не просто выдающихся деятелей французской культуры. В работах Фуко и тот, и другой предстают как персоны, способствующие подрыву культурной традиции. Разумеется, произведённые ими «революции» (если точнее, аппликация их идей в культуре) оказываются «разрывами» разного порядка и свойства. Когда речь идет об интерпретации картезианских идей, то они, по мнению Фуко, способствуют становлению и распространению нового отношения к безумию в широком контексте европейской культуры, закрепившемуся впоследствии во множестве частных социальных практик.

Однако Декарт вряд ли предполагал такую «проекцию» своих идей, будучи целиком и полностью погружённым в решение собственной философской головоломки. В живописи Мане происходит совершенно сознательное (если, разумеется, соблюдать необходимую осторожность в употреблении такого «сильного» термина относительно художественного творчества) разрушение традиции, насчитывающей несколько веков истории. Но и в том, и в другом случае мы имеем дело с влиянием идей, выраженных соответственно в вербальной и визуальной форме, на радикальные трансформации социокультурных практик.

Вторая причина такого сопоставления – общность интерпретативной стратегии, свойственной стилю мышления Фуко, предоставляющего критический взгляд на стереотипы, бытующие в соответствующих отраслях. Иначе говоря, стремясь соответствовать конституированному им самим предмету исследований, отража-

ющему *разрыв*, Фуко представляет читателям/слушателям совершенно новаторские интерпретации, идущие вразрез как с традиционными историко-философскими штудиями, так и с консервативным искусствоведением. Для своей критической рефлексии он использует достаточно хорошо изученные феномены, уже «обросшие» собственной внутренней мифологией, закрепленной на уровне гуманитарного дискурса. Фуко удается «просочиться» в такие смысловые лакуны, которые оставались незамеченными прежде поколениями исследователей. И, наконец, компаративистский подход в случае анализа интерпретаций предметов принципиально разной природы (текстов и картин) расширяет оптику исследований творчества Фуко, позволяя увидеть взаимодействие вербального и визуального, концептуальную общность его стратегии.

При столкновении идей Декарта Фуко сталкивается с проблемой герменевтического круга, что наиболее отчётливо показал Ж. Деррида. Фуко рассматривает картезианские размышления в своей фундаментальной и довольно объёмной работе «История безумия в классическую эпоху», но формально интерпретации идей Декарта посвящена совсем небольшая часть текста. Деррида, тем не менее, полагает, «что смысл всего проекта Фуко может быть сосредоточен в этих нескольких исполненных намёков и немного загадочных страницах» [Деррида, 2000: 43]. С этим можно было бы согласиться, но с одной существенной оговоркой. Интерпретация идей Декарта не заключена в этих пресловутых «нескольких страницах», она имплицитно присутствует за их пределами, иногда выходя на «поверхность» текста, «скрепляя» сюжетные линии той части работы Фуко, которая характеризует разрыв в отношении к безумию, происходящий при переходе к «классической» эпохе.

Полемизуя с Фуко, Деррида формулирует вопрос, ответ на который, по его мнению, мы должны получить у интерпретатора: «Хорошо ли поняли, что сказал и хотел сказать Декарт?» [Деррида, 2000: 44]. Для Дерриды этот вопрос напрямую связан с прояснением смысла с точки зре-

ния понимания знака как «непосредственной знаковой материи», которое есть «необходимое условие любой герменевтики и любого притязания перейти от знака к означаемому» [Деррида, 2000: 44]. Иначе говоря, интерпретация должна быть заключена в некоторых культурных и исторических границах, «страшающих» от искажения авторского замысла, восстановление которого оказывается главной целью интерпретатора. С этой точки зрения интерпретация, предложенная Фуко, является процедурой приписывания изначального тексту ненадлежащего значения, отличного от «целиком и полностью исторического в классическом смысле» [Деррида, 2000: 45].

Но справедлив ли этот упрек по отношению к фукольдианской интерпретативной стратегии, представленной в «Истории безумия...»? Действительно, на первый взгляд, путь, по которому следует Фуко, интерпретируя идеи Декарта, «прокладывается» довольно странным образом, вовлекая в себя изложение собственно авторских идей, вызывая стойкое ощущение стирания границы между «своим» и «чужим». Важно подчеркнуть, что и собственно в интерпретации, и в авторском повествовании Фуко довольно активно прибегает к визуализации, которая в его тексте работает как мощный механизм образования и трансляции смыслов. Использование визуальных образов оказывается не просто стилистическим приёмом, оно позволяет расширить концептуальное пространство интерпретации.

Особую миссию, на наш взгляд, выполняют наиболее отчётливые, прямо провоцирующие воображение читателя метафоры света и тьмы. Фуко пишет: «Люди классической эпохи сохраняют от прежнего «мироздания» и уже предчувствуют в грядущей «природе» только один, крайне абстрактный закон, который, тем не менее, лежит в основании самой живой и конкретной противоположности – противоположности дня и ночи. Их время <...> это время вообще, время всеобъемлющее, но непреложно поделённое пополам – время света и тьмы» [Фуко, 1997: 251]. Здесь Фуко обращается к картезианским идеям,

перетолкованным в новой, не концептуальной, а скорее метафорической, образной схеме.

Интерпретируя декартовскую физику как «*своего рода матесис света* (курсив наш. – Е.И.)» [Фуко, 1997: 251], он видит в ней исток той научной мысли, которая выполняет особую миссию, намечая «в человеческом существовании великую трагическую цезуру: ту самую цезуру, которая властно подчиняет себе как время в театре Расина, так и пространство на полотнах Жоржа де Латура. Цикл дня и ночи – закон классического мира; <...>. Закон этот исключает всякую диалектику и всякую возможность примирения следовательно, он лежит в основе и целостного, непрерывного познания, и бесповоротно распавшегося пополам трагического существования; он царит над миром, не ведающим сумерек, не знакомым с излияниями и приглушёнными полутонами лирики; всё в нём должно быть явью или сном, истиной или ночью, светом бытия или небытием тени» [Фуко, 1997: 252].

Впрочем, позже мы ещё встретимся с вербализованными визуальными образами света и тьмы в интерпретации творчества Мане. Метафорика дня и ночи выступает мощным средством, отсылающим читателя к границе между тем, что явлено взгляду, видимо, и тем, что невидимо, скрыто под недоступным зрению покровом тьмы. Так, явственно обозначая рубеж между эпохами, Фуко поясняет: «Дистанция создаётся вследствие проскрипционного процесса, который напоминает и даже частично повторяет процесс изгнания прокажённых из средневекового сообщества. Однако прокажённые были отмечены *зримой печатью* (курсив наш. – Е.И.) зла; новые же изгнанники, появившиеся в классическую эпоху, несут на себе клеймо не столь явное — клеймо неразумия» [Фуко, 1997: 117].

Следовательно, теперь процесс установления границы, означающий собственно отделение не может больше опираться на визуальные впечатления, он требует определённых рефлексивных усилий. Декарт, с точки зрения Фуко, отказывает безумию в существовании в границах разум-

ного. Тем самым безумие «выталкивается» в область, которая никаким образом и никогда не соприкасается с областью разума. Фуко интерпретирует известные рассуждения Декарта, предлагая новый контекст их понимания: «С безумием дело обстоит иначе; оно не опасно ни для развертывания истины, ни для ее сущности не потому, что *та или иная вещь* не может быть мнимой даже и в мыслях безумца, а потому, что безумцем не могу быть я сам, мое мыслящее «я». Когда я полагаю, что это тело принадлежит мне, убежден ли я, что обладаю истиной более неколебимой, нежели *те, кто воображают, будто их тело сделано из стекла* (курсив наш. – Е.И.)?»

Бесспорно, ибо «это сумасшедшие, и я был бы таким же сумасбродом, если бы поступал, как они» [Фуко, 1997: 63]. Мы видим, как заимствованный у Декарта и образ безумца как воображающего собственное тело сделанным из стекла, у Фуко начинает работать как мощная риторическая фигура, апеллирующая к визуальности, служащей в данном случае доказательством абсурдности. Оно строится фактически на невозможности *вообразить* подобное *положение дел*, мысленно визуализировать его вследствие ее несовпадения с реальностью. Доводя свою риторику до максимальной определенности, Фуко пишет: «Мысли не грозит безумие, но охраняет её не неизменность истины, позволяющая избавиться от заблуждения или пробудиться от сна, – её хранит невозможность быть безумным, присущая не объекту мысли, а самому мыслящему субъекту» [Фуко, 1997: 63]. Итак, изоляция безумия как феномена никогда прежде не была явлена столь отчетливо, как это явствует из рассуждений Декарта. «Новая реальность» отторгает безумие, отказывая ему в праве на существование в пространстве, целиком и полностью пронизанном светом разума.

Уже достаточно далеко уйдя в своем изложении, Фуко возвращается к теме, прибегая к такому пояснению: «Но разве не такие же персонажи пускались в плавание на «Корабле дураков»? Разве плавание это, отразившееся в текстах и иконографии XV в., не было символическим прообра-

зом изоляции? <...> На самом деле, на борту *Stultifera navis* находятся одни только персонажи-абстракции, моральные типы: чревоугодник, сластолюбец, нечестивец, гордец» [Фуко, 1997: 116-117]. Здесь Фуко обращается к тем особенностям живописной традиции, которая изображает не персонажей в их человеческой конкретности, но типажи, своим внешним обликом воплощающие символику пороков, закреплённую в художественных образах. Эти образы легко «считываются», побуждая читателя к визуализации в собственном воображении средневековых произведений искусства. В структурах текста вопросы, поставленные в этом фрагменте, призваны ещё раз рационализировать, закрепить *разрыв*, утрату прежнего отношения к безумию.

Трансформируя образы дня и ночи, света и тьмы, включив их в контекст повествования, Фуко закрепляет противопоставление отношения к безумию «до и после». «Начиная с XVII в. человек неразумный – это конкретное лицо, индивид, изъятый из мира социальной реальности, и именно общество, частицей которого он является, судит его и выносит ему приговор. Вот это и есть самое главное: то, что безумие внезапно оказалось перенесено в сферу социального и отныне будет проявляться преимущественно и почти исключительно здесь; <...> что с той поры его, словно нечистую силу, стало возможно разом изгнать из каждого конкретного человека, в которого оно вселилось, с помощью мер и предосторожностей правопорядка» [Фуко, 1997: 117].

Безумие лишается ореола загадочности, вытесняется из той «зоны обитания», попасть в которую прежде можно было, только пересекая сакральную границу между светом и тьмой. С другой стороны, субъективизация безумия наряду с его изоляцией становятся основанием для возникновения нового способа работы с ним как с легитимным объектом изучения, а не мистификации, как это было прежде.

При помощи подобных отсылок, которые Фуко использует как основания для прокладывания множества ассоциатив-

ных связей, выстраивается взаимодействие с социокультурным контекстом, в котором был написан картезианский текст. Как нам представляется, для Фуко принципиально важным оказывается то, как «считались» в культуре смыслы, существующие в пространстве картезианского философствования. Если переводить это на язык «классической» герменевтики, то получается, что Фуко интересуется, прежде всего, не то, *что хотел сказать автор*, но то, *что сказалось в тексте помимо его воли*. Справедливость такого допущения проиллюстрирует, например, та часть исследования Фуко, которая расширяет траекторию картезианских рассуждений, выводит ее в область социальных практик. «То, что открывается Декарту вследствие его собственной решимости, через *удвоение* сознания, всегда неразрывно связанного с самим собой и не ведающего *раздвоенности*, – всё это в медицине навязывается извне, через разведение двух сознаний, врача и больного. Врач воспроизводит момент *Cogito* по отношению к безумцу, то есть по отношению к времени грёзы, иллюзии и безумия; это *Cogito* целиком овнешнённое, чуждое самому мыслительному процессу и неспособное подчинить его себе иначе, чем в форме прямого вторжения» [Фуко, 1997: 327-328]. Мы вновь отмечаем, что для произведения таких «отсылок» к социальным и культурным практикам, Фуко необходимы не только концептуальные конструкции, но и визуальные образы, используемые им для выстраивания собственной исследовательской стратегии, а также проверки и прояснения своего замысла. Этот приём является способом построения интерпретации, средством её органического включения в текст и контекст. Использование «логики» визуального, совмещённое с текстологическим исследованием, оказывается одним из важных элементов интерпретативной стратегии Фуко.

В свою очередь, обращаясь к исследованию визуального, Фуко использует особые приёмы вербализации и концептуализации для выявления содержания, представленного в образной форме. Как известно, он планировал написать специальную

работу, посвященную анализу творчества Мане. Однако этому замыслу не суждено было в полной мере исполниться. Источник, который мы используем, является записью лекции, прочитанной Фуко. Казалось бы, материал явно не сопоставим с фундаментальной работой, к которой мы обращались выше. Тем не менее, запись лекции, предоставляет нам в каком-то смысле даже более широкие возможности для размышления, нежели книга, отредактированная и подготовленная к публикации автором. Сам жанр устной лекции предполагает определённые стилевые рамки, связанные с временными ограничениями, особенностями аудитории и т.п. Рассказ иллюстрировался слайдами, не все из которых были хорошего качества, что заставляло Фуко прибегать к испытанному приёму экфрасиса, являющемуся сегодня некоторым «дополнительным» материалом для исследования.

«Законы жанра», как нам представляется, побудили Фуко к максимально чёткому изложению своих идей, некоторой «заостренности» формулировок. Но не только. Революционный характер художественных открытий, совершённых Мане и воплощённых в его полотнах, был подчеркнут выявлением и точной прорисовкой границы между «до и после». Такой приём кажется нам аналогичным методологии выявления слома отношения к безумию в европейской культуре XVII в. Фуко решительно порывает с установками традиционного искусствознания, ставя перед собой иные исследовательские цели и задачи, применяя свой метод [Tanke, 2008].

К наиболее «острым» положениям относится, к примеру, утверждение о том, что «классическая живопись» строится на отражении оппозиции вербальное/визуальное, противопоставляющей конвенциональность и произвольность лингвистического знака схожести и подобию изображения. При этом в трактовке Фуко «классическая живопись» всячески избегает даже намёка на собственную материальность и по сути своей заключает в себе очевидную противоречивость намерений. С одной стороны, она тяготеет к максимальной достоверности в изображении

реальности, а с другой – любимыми способами маскирует материальность холста, полотна, стены, картона. Собственно избеганию такой материальности «носителя» художественного произведения и подчинены те приёмы, при помощи которых достигаются зрительные иллюзии. Фуко говорит: «Изобретение картины-объекта, повторное введение материальности холста в изображаемое – это, как мне кажется, самая суть грандиозной перемены, произведённой Мане в живописи, и в этом смысле можно сказать, что Мане потряс самые основы западной живописи, какой она существовала, начиная с *кватроченто*...» [Фуко, 2011: 23-24].

Но каковы же аргументы Фуко? Как он строит свою интерпретацию? Сам он говорит о том, что хочет показать свое видение, «*опираясь на факты, то есть на сами картины* (курсив наш – Е.И.)» [Фуко, 2007: 24]. Здесь важно придание картинам статуса фактов. Вряд ли это случайно брошенная Фуко фраза, что же он имеет в виду? Очевидность (в буквальном смысле) изображенного художником, «непотопленность», непосредственность взаимодействия зрителя и картины? Фуко конечно никак не может упустить из виду то, что картина не является фактом в общепринятом смысле, она представляет собой художественное высказывание, предполагающее существование в насыщенном растворе культурного контекста, включающего в себя как «внешние» по отношению к ней реалии, так и «внутренние» обстоятельства эволюции художника. Скорее всего, Фуко в данном случае предполагает иную трактовку понятия «факт», используя его для обозначения границ собственной интерпретации, претендующей на новое видение достаточно хорошо исследованных феноменов. Как точно отмечает С. Сусллофф, «для Фуко картины представляют собой иные дискурсивные практики, воплощённые в техниках и эффектах изобразительной репрезентации, с формальной точки зрения отличные от науки и философии» [Soussloff, 2001: 114].

Мы видим первичность жёсткой концептуальной конструкции, лежащей в основании фукольдианской интерпретации

творчества Мане, в рамках которой картина как «фактам» отведено вполне определённое место. Сам принцип их группировки по ключевым тематизациям (работа с материальностью, пространством, светом, манипуляции с взглядом зрителя) сразу задаёт новый скопический режим, отличающийся от того, который предполагается как бы «по умолчанию». Настраивание взгляда зрителей-слушателей для Фуко, как нам представляется, и есть попытка поделить тему порядком «видения-чтения», который уже сформировался у самого интерпретатора. Анализ Фуко довольно лаконичен, он выхватывает только необходимые детали и подробности. Кажется, что Фуко сознательно избегает знаточества, дистанцируется от традиционного искусствоведческого подхода, направленного, в том числе, и на провокацию эмоциональной реакции воспринимающего.

В случае фукольдианской интерпретации мы практически не видим эмпатических, эмоциональных проявлений, всё предельно сухо и сжато, поскольку в данном случае визуальные образы требуют максимально точного прояснения. Направляя взгляд зрителя-слушателя в то русло, которое предусматривает скорее аналитическое отчуждённое вглядывание, нежели элементы эмоциональной вовлечённости, Фуко рационализирует, по возможности избегая образности, природу визуальных эффектов, оказываемых рассматриваемыми полотнами. Подводя итог анализа картины Мане «Бар в Фоли-Бержер», Фуко выделяет «три системы несовместимости: художник должен находиться и здесь, и там; должен быть кто-то и не должно быть никого; взгляд сверху вниз и снизу вверх» [Фуко, 2007: 52].

Эти одновременно происходящие со зрителем ситуации видения с разных ракурсов и предполагающие разнонаправленность взглядов персонажей внутри картины производят совершенно особое воздействие. «Эта тройная невозможность знать, где надо поместиться, чтобы видеть

то зрелище, которое мы видим, исключая какое бы то ни было устойчивое и определённое местоположение зрителя, по-видимому, составляет одно из основных свойств этой картины и объясняет те *восхищение и дискомфорт* (курсив наш. – Е.И.), которые одновременно возникают при взгляде на неё» [Фуко, 2007: 20]. Здесь Фуко пытается объяснить противоречивость ощущений и эмоций в восприятии зрителя: «восхищение и дискомфорт», рационализируя их при помощи выявления «несовместимостей», которые можно назвать деконструкцией, произведённой художником в процессе создания картины.

Заметим, что проблема «изломанности», «ошибочности» перспективных изображений Мане в зеркальных отражениях позади модели на картине «Бар в Фоли-Бержер» до сих пор волнует исследователей, пытающихся найти некий «финальный» аргумент, который разрешил бы загадку картины. Одним из многочисленных примеров является экспериментальная реконструкция обстановки, представленной на картине Мане, проведённая М. Парком. Он попытался показать, что «искажение» изображения в зеркале связано всего лишь со сменой традиционной точки зрения зрителя. Если произвести её смещение вправо относительно центральной фигуры, можно без проблем увидеть изображённое точно таким, как это написано Мане¹. Однако, на наш взгляд, ни эта, ни подобные ей «экспериментальные» реконструкции несколько не умаляют значения интерпретации Фуко, напротив, по-своему подтверждая высказанную философом мысль о том, что рассматривание картины требует от зрителя усилий, неизбежно приводящих к смене режима видения.

Не менее интересным представляется сюжет, связанный с интерпретацией границ и степени новаторства Мане. На наш взгляд, здесь Фуко попадает в своеобразную ловушку. С одной стороны, он отмечает: «Мане предложил нечто иное,

¹ Park M. *Manet's Bar at the Folies-Bergère: one scholar's perspective*. URL: http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet_bar/looking_glass.html (дата обращения 10.03.2020).

куда большее, чем возможность импрессионизма. Мне кажется, что помимо того же импрессионизма, Мане сделал возможной всю живопись после импрессионизма, всю живопись XX в., всю ту живопись, в русле которой и по сей день развивается современное искусство» [Фуко, 2007: 20]. Однако для Фуко совершенно очевидно, что современная живопись нерепрезентативна. Но в таком случае, необходимо как-то объяснить, почему же Мане идёт «дальше» импрессионизма, установить, на какой, собственно говоря, границе останавливается художник.

И тут Фуко делает следующий ход: «Разумеется, Мане не изобретал нерепрезентативную живопись, поскольку всё у Мане репрезентативно, однако он задействовал в изображении основные материальные элементы полотна, а значит, *намеревался изобрести картину-объект, живопись-объект* (курсив наш. – Е.И.), и это было фундаментальным условием для того, чтобы однажды освободиться от самого изображения и позволить пространству заиграть своими чистыми и простыми качествами, своими материальными свойствами как таковыми» [Фуко, 2007: 54]. Как кажется, Фуко вступает на зыбкую почву реконструкции *намерения* художника, отчасти становясь заложником герменевтического посыла. Утверждение о принципиальной нерепрезентативности современной живописи довольно сложно связано с *манифестированием* отказа от «иллюзорности», подчёркиванием собственной материальности.

Фуко пытается развязать «гордиев узел», возникающий при рационализации смены живописного канона, и это ему удаётся. Что же в этой интерпретативной стратегии носит центральный, формообразующий характер? Какое качество, в конечном итоге, придаёт живописи статус «современной»? Как нам представляется, ключ к разрешению концептуальных расхождений у Фуко лежит в обращении к зрителю, который начинает исполнять не свойственную ему роль, точнее, не предусмотренную «классической» живописью. Прежде всего, это нарушение границы между полотном и зрителем. Если рассма-

тривать «Бар в Фоли Бержер» с предлагаемых Фуко позиций, то зритель «изгоняется» из картины, отторгается, чувствует свою «неправильность», он – лишний. Мы сталкиваемся с прозрачной аналогией между зрителем полотна Мане и фигурой безумца в нововременной культуре. В каком-то смысле, зритель должен чувствовать себя подверженным отторжению, в том числе, из-за сложной игры взглядов персонажей картин выдающегося французского живописца.

Анализируя одно из наиболее известных (и, заметим, для своего времени попросту скандальных) произведений Мане – «Олимпию» – Фуко высказывает мысль о том, что именно миссия зрителя, возложенная на него художником при помощи сугубо «материальных», технических средств, делает её вызывающе «непристойной». Первоочередным приёмом, позволяющим добиться этого, с точки зрения Фуко, является работа со светом: «... Наш взгляд на «Олимпию» светносен, он несёт свет; мы сами ответственны за видимость и наготу «Олимпии». Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на неё и её освещая, делаем её нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет – одно и то же.

Смотреть на картину и освещать её – одно и то же для подобного полотна, а потому мы – и любой зритель вообще – по необходимости причастны этой наготы и в какой-то мере за неё ответственны; как видите, эстетическая трансформация может вызвать нравственный скандал» [Фуко, 2007: 44]. Не только доступность взгляду, но и манипулирование этим взглядом, лишает зрителя выбора, поскольку никак иначе мы не сможем увидеть картину, как только сделав ее непристойной. Получается, что глядя на «Олимпию», зритель несёт свет, который мистическим образом обращает и его самого, и изображение во тьму порока. Мы вновь видим, как Фуко вновь прибегает к образам света и тьмы, которые в лекции приобретают характер концептуальных конструкций. По мнению Дж. Рубина, «для Мане, акт рассматривания никогда не был невинным или беспристрастным» [Rubin, 1994: 36].

Стоит отметить, что «за кадром» рассказа Фуко остаются некоторые традиционные для искусствознания сюжеты, связанные, к примеру, с созданием картин Мане на фоне торжествующего французского академизма. Однако «аскетизм» фукольдиданской интерпретации компенсируется его предельной концентрацией на выявлении тех последствий для развития искусства, к которым привели творческие находки Мане. Интерпретация визуального у Фуко выявляет тот будущий контекст, который сформировался благодаря творчеству художника.

* * *

Предложенная нами попытка прочтения интерпретативных стратегий Фуко применительно к вербальным и визуальным источникам показывает лишь одну из сторон его методологических новаций. Как точно отмечает А.В. Дьяков, «Фуко пользовался многими различными ме-

тодами, и все его книги в определенном смысле являются методологическими, вот только метод не предшествует его исследованиям, но обретается в них» [Дьяков, 2010: 449]. Взаимодействие вербального и визуального у Фуко является одним из важных приемов, позволяющих продемонстрировать механизмы построения интерпретативных стратегий. Использование визуальных образов не компенсирует «недостаточность», «неполноту» интерпретации, как это могло бы показаться на первый взгляд, но, напротив, наполняет ее «воздухом», позволяющим читателю легко преодолевать концептуальные переходы. С другой стороны, предельный лаконизм и концептуализация визуального необходимы Фуко для расшифровки неочевидного, выходящего за границы собственно авторского замысла. Такая стратегия позволяет Фуко связать актуальный и потенциальный контексты, выявить скрытые механизмы приращения культурных смыслов.

DISCUSS ABOUT FOUCAULT'S METHOD: INTERPRETATIVE STRATEGIES OF VERBAL AND VISUAL

E.N. Ishchenko

Elena N. Ishchenko – Doctor of Sciences (Philosophy), Professor of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Faculty of Philosophy and Psychology, Voronezh State University. 394006 Voronezh, Universitetskaya pl., 1. E-mail: phil@elena.vsi.ru

Ishchenko E.N. 2020. Discuss about Foucault's Method: Interpretative Strategies of Verbal and Visual. *Concept: Philosophy, Religion, Culture*. Vol. 4. № 1(13). P. 39–48. <https://doi.org/0.24833/2541-8831-2020-1-13-39-48>

Received: 15.10.2019. Accepted: 10.02.2020.

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Abstract. *The problem with M. Foucault's method, foundations and limits of applicability is one of the central issues in the discussions of his many followers. Reconstruction of the method, per se, involves various strategies for working with his texts. The article proposes a comparative analysis between the interpretations of R. Descartes's philosophical ideas and Manet's artistic paintings in the works of M. Foucault. Such an approach through a collision of analysis of visual and verbal objects allows us to identify the general*

contours of Foucauldian methodology. Interpreting Cartesian ideas, M. Foucault actively uses the metaphors of light and darkness and refers to the possibilities of verbalized visibility. R. Descartes's ideas turned into a basis for switching to a new register of attitudes towards madness in European culture. In turn, the interpretation of E. Manet's paintings, proposed by M. Foucault, is based on an analysis of the revolutionary changes in the understanding of art introduced by an outstanding French artist. It affects not only the aesthetic context itself, but leads to new relations between a painting and an audience and also helps to establish new sociocultural practices. Foucault's verbalization of visual is radically different from approaches of traditional art history. Thus, in Foucault's work, verbal and visual are closely intertwined with each other and his method can be successfully applied when working with verbal and visual objects.

Keywords: M. Foucault, method, interpretation, verbal, visual, R. Descartes, E. Manet.

References:

Dreyfus H.L., Rabinow P. 1983. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press. 256 p.

Rubin J. H. 1994. *Manet's silence and the poetics of bouquets*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 256 p.

Soussloff C.M. 2001. Foucault on painting. *History of the human sciences*. 24 (4). P. 113–123.

Tanke J.J. 2008. The specter of Manet: A contribution to the archaeology of painting. *The Journal of aesthetics and art criticism*. 66 (4). P. 381–392.

Derrida J. 1979. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil. 446 p. (Russ. ed.: Derrida J. 2000. *Pis'mo i razlichie*. Saint-Petersburg: Akad. Proekt. 432 p.)

D'iakov A.V. 2010. *Mishel' Fuکو i ego vremia* [Michel Foucault and His Time]. Saint-Petersburg: Aleteiia. 672 p. (In Russian).

Foucault M. 2004. *La peinture de Manet, suivi de «Michel Foucault, un regard»* par Maryvonne Saison. Paris: Seuil. 160 p. (Russ. ed.: Fuکو M. 2011. *Zhivopis' Mane*. Saint-Petersburg: Vladimir Dal'. 232 p.)

Foucault M. 1994. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard. 912 p. (Russ. ed.: Foucault M. 2005. *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu*. Ch.2. Moscow: Praxis. 320 p.)

Foucault M. 1972. *Histoire de la folie a l'age classique*. Paris: Gallimard. 700 p. (Russ. ed.: Foucault M. 1997. *Istoriia bezumiiia v klassicheskuiu epokhu*. Saint-Petersburg: Universitetskaia kniga. 576 p.)

Список литературы на русском языке:

Деррида Ж. 2000. *Письмо и различие*. Санкт-Петербург: Акад. Проект. 432 с.

Дьяков А.В. 2010. *Мишель Фуко и его время*. Санкт-Петербург: Алетейя. 672 с.

Фуко М. 2011. *Живопись Мане*. Санкт-Петербург: Владимир Даль. 232 с.

Фуко М. 2005. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч.2. Москва: Практикс. 320 с.

Фуко М. 1997. *История безумия в классическую эпоху*. Санкт-Петербург: Университетская книга. 576 с.