

Фуко Мишель Это не трубка filosofff.org  
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Фуко

Мишель 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 обозначенном 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; неприязательность 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), огрех, 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, противоположный тому, который встречается в Гробнице воинов, где гигантское становится пленником предельно точно очерченного пространства).

Фуко Мишель Это не трубка filosofff.org  
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 парообразным 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 неуверенности. 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 вверху, за этим рисунком присутствовала некая сначала созданная, а затем разрушенная

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 калкан, который не способен 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 идеограммы, 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

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 откровенно 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 стараюсь 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 копья 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 именованья). 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 разделенно-стью 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 лагуна 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 волокна 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

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 магриттов-ская версия Это не трубка. Помещая рисунок трубки и высказывание, служащее ему легендой, на отчетливо 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, основательный и устойчивый, Маг-ритт 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» яе 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 отбуннившим 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 прищипленными 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.

### 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, разворачиванием в последовательность слов его симультанной формы; а иногда текст подчиняет себе картину, пластически

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 узнаваемые формы и элементы письма. Они получают «место» и продвигаются по дорогам или каналам, которые также являются читаемыми строками. Деревья, леса шествуют по нотным 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, которые можно именовать): «Вы видите именно это». Не столь важно, в каком направлении выстраивается отношение репрезентации, отсылает ли живопись к зримому, 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: «общий 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 внутри 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 ботинки – луна, на шляпу – снег, на свечу – потолок. И все же живопись Магритта не находится совершенно в стороне от

Фуко Мишель Это не трубка filosoff.org  
осуществленного Клее и Кандинским; по отношению к ним и внутри общей для них системы живописе 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 сработает, чтобы предотвратить беспокойство». Магритт называет свои картины (почти как та анонимная рука что сопровождала трубку высказыванием «Это не трубка») из уважения к именованию. Но в этом расколоте 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... противостоит Искусство ведения беседы: 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 – незыблемое 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 значением вещей и пускают 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.

\*сон (Прим. пер.)

\*\*перемирие (Прим. пер.)

\*\*\*погибель (Прим. пер.)

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. Стремительно 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



Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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»\*.

Творчество Магритта дает множество примеров этих замещений и субстанционных слияний. Персонаж, идущий к горизонту (1928), этот вечный человечек 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, расплывчато-треугольной 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 организацией 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-étiquettes*) 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 лишнего 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, лишняя 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 лишней объема тонкой пленкой.

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
\*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 воеными 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 означаемую 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 выступом мы замечаем совершенно

Фуко Мишель Это не трубка filosofff.org

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 полномасштабного, 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 контуры 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 являющегося 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 вдаль», 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 заставляя вещи появляться? Разве сходство, вовсе не являющееся неотъемлемой принадлежностью вещей, не принадлежит исключительно мысли? «Только мысли, – говорит Магритт, – присуще сходство. Она наделяется 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 подобия<sup>2</sup>.

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

Фуко Мишель Это не трубка filosofff.org  
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 меня или образуемые мною линии, – вовсе 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 буквы 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 сговор: 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 нести 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 сверху: «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 симулякром 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, множящихся, распространяющихся, окликающих друг друга в пространстве 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

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 величина последовательно возрастает сверху вниз); пропорции, сохраняемые при каждом разрыве, гарантируют аналогю, 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 Магрит-та 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, издевающаяся 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 полужакрыты, 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, поза 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 отбрасывающее 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

Фуко Мишель Это не трубка [filosoff.org](http://filosoff.org)  
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 собственной 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 подобию и неутвердительно-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 собственной тяжести и принять  
зримую форму букв. Букв, которые, будучи нарисованными, вступают в смутные,  
сомнительные, путанные отношения с самим рисунком, – но так, что ни одна  
поверхность не может стать для них общим местом.
4. По другую сторону оставить множиться подобию, 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 подобию. Придет день, когда само  
изображение, вместе с тем именем, которое оно носит, будет  
деидентифицировано подобию, бесконечно разносящимся на всем протяжении  
серии. Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!  
<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы,  
недвижимость. Здоровый образ жизни.  
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет  
магазин обуви Интернет магазин  
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных  
сайтов. Интеграция, хостинг.  
<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!