

ОКСАНА КОВАЛЬ, ЕКАТЕРИНА КРЮКОВА*

ВЕРОЛОМСТВО ОБРАЗОВ И ПОРЯДОК ДИСКУРСА**

ПОЛИТИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Получено: 19.10.2022. Рецензировано: 26.10.2022. Принято: 08.01.2023.

Аннотация: Знаменитое эссе Мишеля Фуко «Это не трубка», в котором подвергается разбору не менее знаменитая картина Рене Магритта «Вероломство образов», привлекает внимание исследователей прежде всего как оригинальный философский комментарий к знаковому произведению современного искусства. В статье предлагается несколько иной ракурс рассмотрения этого сочинения, который условно можно назвать протополитическим. Речь идет о том, чтобы выявить политические смыслы, содержащиеся в эстетических построениях Фуко. С этой целью в первой части статьи предпринимается попытка реконструировать представления Магритта о природе и назначении живописи, о соотношениях вещи, образа и высказывания, о сходстве и подобии, которые сам он нашел весьма созвучными соображениям Фуко, изложенным в книге «Слова и вещи». Во второй части работы, сконцентрированной на анализе текста Фуко о Магритте, выявляются существенные расхождения между авторской интенцией и интерпретацией философа, который хотя и опирается на идеи художника, но перетолковывает их весьма своеобразно. По мнению Фуко, революционность живописи Магритта состоит в столкновении порядков видимого и говоримого, последствия которого имеют уже явно выраженную политическую окраску. В заключительной части статьи формулируются три основных принципа эмансипированного эстетического суждения, которые можно извлечь из новаторского подхода Фуко к толкованию творчества Магритта. Обращение к теории Жака Рансьера позволяет продемонстрировать не только политическое значение указанных принципов, но и их действенность и актуальность в современных реалиях.

Ключевые слова: «Это не трубка», Рене Магритт, Мишель Фуко, Жак Рансьер, подобие и сходство, эмансипация, политика, искусство.

DOI: 10.17323/2587-8719-2023-1-180-200.

Работа Мишеля Фуко «Это не трубка», посвященная живописи Рене Магритта, датируется 1973 г., хотя впервые она увидела свет в качестве журнальной публикации в 1968 г. Именно в этот временной промежуток в мысли Фуко наметился поворот, на ближайшее десятилетие

*Коваль Оксана Анатольевна, к. филос. н., доцент; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург), ox.koval@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4718-6669; Крюкова Екатерина Борисовна, к. филос. н., старший научный сотрудник; Социологический институт РАН — филиал Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН (Санкт-Петербург), kriukova.jr@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-6585-4611.

**© Коваль О. А.; Крюкова Е. Б. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

предопределивший новую тематику его научных поисков. Отныне интерес философа сосредоточился на феномене власти, который затрагивает широкий спектр проблем: от учреждения и трансформации общественных институций до повседневных практик организации коллективной и индивидуальной жизни. Эстетические вопросы, преобладавшие в исследовательском горизонте Фуко в 60-е гг., лишь на первый взгляд не согласуются с политическим уклоном его теоретизирования в 70-е гг. В визуальных экспериментах Магритта Фуко распознал своего рода подрывную деятельность, направленную против привычных представлений о восприятии искусства и отменяющую всевозможные иерархии: между копией и оригиналом, образом и словом, зрительской реакцией и авторским замыслом. Более поздняя философская концепция Жака Рансьера об интеллектуальной эмансипации и равенстве помогает пролить свет на критический заряд интерпретаторской стратегии Фуко и эксплицировать политическое измерение его эстетических суждений. Небольшой текст о бельгийском сюрреалисте, как будет показано ниже, не только маркирует переход от эстетики к политике в творческой эволюции Фуко, но и позволяет увидеть их близость и взаимную корреляцию.

I

Непосредственным поводом к написанию эссе «Это не трубка» послужил обмен письмами между Магриттом и Фуко, причем инициатором этой небольшой переписки выступил Магритт. Он был под сильным впечатлением от только что выпущенной книги философа «Слова и вещи» (1966), уже само название которой свидетельствовало об общности волновавших их сюжетов. Еще в 1929 году — том самом, когда появилась картина «Вероломство образов», на которой под предельно реалистично нарисованной курительной трубкой каллиграфическим шрифтом была выведена сакраментальная фраза «Это не трубка», — художник опубликовал в журнале «Сюрреалистическая революция» заметку «Слова и образы». В 18 проиллюстрированных тезисах, своей лаконичностью напоминающих афоризмы «Логико-философского трактата», он утверждал, что вербальные и графические способы репрезентации окружающих нас предметов не детерминированы этими предметами и отношение между означающим и означаемым остается сугубо конвенциональным. «Все наводит на мысль, что связь между объектом и тем, что его представляет, не велика», — резюмирует автор (Magritte, Levy, 2016: 33). И если после лингвистических исследований Соссюра условность наименования сомнению больше не подвергалась,

то постулируемая Магриттом оторванность изображения от изображаемого (тем более что речь для него шла о максимально точном воспроизведении вещи) вызывала по меньшей мере удивление.

Под этим, однако, скрывалась не артистическая провокация, а глубокая убежденность Магритта, которую он пронес через всю жизнь. В докладе 1959 г. под названием «Сходство» он с печалью констатирует, что вещи для нас практически недоступны, пускай мы и научились ими пользоваться, их видеть и запечатлевать. Шанс приблизиться к ним предоставляет, согласно Магритту, лишь искусство. Живопись он понимал как особый тип мышления, который в отличие от схематизирующей деятельности рассудка способен отказаться от своей доминирующей роли, чтобы открыться навстречу вещам и позволить им говорить от своего имени¹. Как раз этот тайный дар человеческого сознания он и называл сходством (*ressemblance*), поскольку мышление в своей мистической ипостаси должно *походить* на то, что явлено перед ним. Сходство — характеристика умозрения, умного зрения, тогда как предметы находятся друг с другом в отношении подобия (*similitude*). Устанавливать подобия, проводить различия, оценивать объекты, рассматривать их с точки зрения выгоды — все это манипуляции обыденного рацио, больше говорящие о нас, чем о самих вещах. Тогда как сходство, поясняет Магритт, «отождествляется с сущностной деятельностью ума... Ум улавливает сходства, совпадая с тем, что предлагает ему мир, и возвращая предложенное к тайне, без которой не было бы ни мира, ни мысли» (Magritte, Levy, 2016: 193). Тайна — центральный пункт живописной теории и практики Магритта. Подступиться к ней сложно, и искусство служит здесь тем, что указывает верный путь. Живопись не может и не должна, по Магритту, передавать эмоции или идеи («образ плачущего лица не выражает горя и не артикулирует идею горя» (*ibid.*)) — она призвана описывать мысль, нисходящую на художника в состоянии напряженного внимания к языку вещей, т. е. делать видимым нечто, что не видимо.

¹Интеллектуальные прозрения Магритта весьма схожи с философией позднего Хайдеггера, книги которого бельгийский сюрреалист хорошо знал. Карлхайнц Лүдекинг пишет, что художник с большим воодушевлением воспринял хайдеггеровскую критику западноевропейского разума, погрязшего в «забвении бытия». «Магритт сумел найти здесь подтверждение собственным представлениям о том, что все образы и понятия, которые мы составляем себе о вещах, никогда не раскрывают их подлинную суть: они показывают нам всего лишь так называемое „сущее“, но никак не „бытие“» (Lüdeking, 1996: 61). Однако о Ван Гогe, Сезанне, кубистах, к творчеству которых Хайдеггер обращался, дабы легитимировать возможности искусства в деле схватывания истины, Магритт отзывался весьма скептически.

Учитывая одержимость Магритта тайной и осуществляющимся в ее ореоле переходом незримого в зримое, легко вообразить себе, какой отклик вызвали у него уже первые страницы «Слов и вещей». В блестящем анализе картины Веласкеса «Менины» Фуко подробно описывает эксперимент, предпринятый великим испанцем. Разместив портрет рисуемой им королевской четы изнаночной стороной к зрителю и представив взгляду сцену, открывающуюся венценосным моделям, — холст, художника за работой, юную инфанту, челядь, зеркало на дальней стене ателье, — Веласкес дерзнул оспорить общепринятые нормы того, что надлежит показывать, а что должно быть скрыто от глаз. Подменив одно другим, он вывел на первый план «невидимость», подспудно присутствующую во всех настоящих шедеврах. На полотне Веласкеса, по мнению Фуко, «она обладает своим осязаемым эквивалентом, своим запечатленным образом» (Фуко, Визгин и Автономова, 1977: 46). Вероятно, Магритт расслышал в этом философском экфрасисе отголосок собственных раздумий о видимом, невидимом и мысли, рождающейся на пересечении того и другого. В письме Фуко он затрагивает и пытается развить эту тему (цит. по Фуко, Кулик, 1999: 78):

...есть мысль, которая видит и которая может быть описана зримым образом. «Менины» есть зримый образ незримой мысли Веласкеса. Значит, невидимое может изредка становиться видимым? При условии, что мысль будет состоять исключительно из видимых фигур.

Последнему условию сам Магритт следовал неукоснительно, отказавшись не только от абстрактной живописи, которая стремится передать мысль с помощью ни к чему не отсылающих форм, но и от менее радикальных опытов, вроде кубизма или даже импрессионизма, поскольку они в своей интенции зафиксировать сопresутствие видимого и невидимого намеренно искажают реальность. Согласно Магритту, не облик вещей подлежит модификации, а способ их соотношения между собой. Хотя исследователи в основном единодушны в том, что такой подрыв привычных связей отличает именно метод Магритта, сам он был убежден: любой художник, в какой бы манере он ни писал, обречен видоизменять эмпирическое восприятие. Он же делает это осознанно (Magritte, Levy, 2016: 64):

...ведомый желанием встряхнуть самые знакомые предметы, я вынужден был нарушать порядок, в котором они располагаются обычно; я нашел, что трещины, которые мы видим на наших домах и лицах, более красноречивы на небе («Поэтический мир»); перевернутые деревянные ножки стола теряли

свою невинность, если они вдруг начинали затмевать лес («Потерянный жокей», «Тайный игрок»); женское тело, плывущее над городом, выступало достойной заменой ангелам, которые мне никогда не являлись («Великие путешествия», «Платья приключений»)...

Однако соединяет Магритт вещи не произвольным образом, а руководствуясь некоей глубинной логикой, которую в письме к Фуко он называет «порядком тайны».

Сосредоточенность художника на этих сокровенных связях не всегда уловима на его полотнах, отмеченных скорее отстраненностью от предмета изображения, но она настойчиво звучит в его теоретических рассуждениях. Заявления Магритта исполнены пафосом, напоминающим те мифопоэтические переживания, которые в древности определяли место человека во Вселенной и побуждали его видеть великое в малом, слышать переключку разнесенных в пространстве и времени явлений и событий, замечать соответствия повсюду. Вторая глава книги «Слова и вещи», которая произвела на Магритта сильнейшее впечатление, как раз и повествует о периоде в истории европейской культуры, когда рациональный модус мышления еще не начал задавать тон, отмечая все аффективное и интуитивное и выстраивая знание в ориентации на идеал строгой научности. Главной мыслительной парадигмой, вокруг которой в XVI в. организуется любого рода познавательная деятельность, выступает, согласно Фуко, подобие. Цитируя трактаты Парацельса, Джероламо Кардано, Фрэнсиса Бэкона, философ показывает, что эта категория скрепляет все многообразие природы, данной нам в чувственном опыте. Фуко выделяет четыре основных типа подобия: пригнанность, соперничество, аналогию и симпатию / антипатию, — которые вдобавок дублируются системой визуальных знаков — примет (Фуко, Визгин и Автономова, 1977: 72–73):

Сходство было невидимой формой того, что в недрах мира делало вещи видимыми. Но для того, чтобы в свою очередь эта форма выявилась, необходима видимая фигура, извлекающая ее из ее глубокой незримости.

Несмотря на столь разветвленную классификацию подобия и близкий Магритту принцип миметического родства, синонимичное использование Фуко терминов «подобие» и «сходство» вызывает у художника возражение. С необходимости различать эти два режима мышления он и начинает свое послание Фуко, пытаясь — правда, в довольно туманных выражениях — сказать, что если отношения подобия устанавливаются между вещами, то сходство характеризует особую просветленность ума,

позволяющую прикоснуться к вещам без посредничества слов и образов. В этом и состоит самый существенный момент расхождения между Фуко и Магриттом, ибо для «археолога современности» наибольший интерес представляли знаки, семантическая сфера, порядок дискурса, от особенностей конфигурации которого в разные эпохи зависит и картина мира. Прямой путь к вещам, о котором мечтает Магритт, даже в доклассическую эпоху, по мнению Фуко, лежит через знаки (Фуко, Визгин и Автономова, 1977: 73):

огромное, спокойное зеркало, в глубине которого вещи отражаются, отсылая друг к другу свои образы, на самом деле шелестит словами. Немые отражения удвоены словами, указывающими на них.

В репродукциях, которые Магритт послал Фуко вместе с письмом, была и одна из версий «Вероломства образов». Вопреки содержанию записки мыслитель разглядел здесь не след тайны, а игру удвоения и указания, которая занимала его самого. Тем более что на обороте открытки Магритт оставил ремарку: «Название не противоречит рисунку; оно утверждает иным способом» (см. Фуко, Кулик, 1999: 81).

II

По свидетельству Дидье Эрибона, послание Магритта стало для Фуко едва ли не самым важным в том потоке писем, рецензий, публичных высказываний, который обрушился на него после выхода «Слов и вещей» (Эрибон, Бабаева, 2008: 206). В ближайшие годы Фуко много времени уделяет живописи: от лекционных курсов в тунисском университете по истории искусства кватроченто до работы над книгой об Эдуарде Мане, которая так и не была закончена². Вместо нее появляется текст «Это не трубка», который можно одновременно считать и данью памяти художнику, умершему в 1967 г., и дальнейшей разметкой поля собственного философствования, разворачивающегося вокруг оппозиции видимого и говоримого. Картина «Вероломство образов», визуализирующая это противостояние, служит Фуко путеводной нитью. Хорошо известно, как

²В ответном письме к Магритту Фуко не только выражает благодарность художнику и рассказывает о недавнем посещении его выставки в Париже, но и спрашивает его о картине «Перспектива», которая в характерной для Магритта манере воспроизводит шедевр Мане «Балкон»: вместо трех действующих лиц здесь нарисованы гробы в положениях, повторяющих позы живых персонажей Мане. И хотя разъяснения Магритта мало чем помогают, в сохранившейся тунисской лекции Фуко о Мане интерпретация картины «Балкон» как изображения «границы жизни и смерти, света и тьмы» дается без оглядки на мнение бельгийского сюрреалиста (Фуко, Дьяков, 2011: 44–49).

Магритт реагировал на вопросы журналистов о смысле его творения (Magritte, Levy, 2016: 108):

Это очень просто. Кто посмел бы сказать, что КАРТИНА трубки *является* трубкой? Кто смог бы раскурить трубку на моей картине? Никто. Стало быть, ЭТО НЕ ТРУБКА.

Фуко же сходу отмечает такое объяснение как банальное. Однако это свидетельствует не о пренебрежении мнением мастера, а скорее о подозрениях философа, что Магритт лукавит, предлагая столь простую разгадку. В противном случае не было бы программных заявлений в сюрреалистических журналах по поводу имен и образов, не появилось бы многочисленных авторских копий и различных вариаций того же сюжета, не возникло бы целой серии картин, на которых слова соперничают с изображениями, оспаривают, подменяют или отрицают их. С другой стороны, нельзя не заметить, что трактовка Фуко сильно расходится с декларируемыми художником идеями, будь то желание Магритта вплотную приблизиться к вещам, его зачарованность метафизическим свечением тайны или превознесение сходства в ущерб подобию³. Философское разбирательство Фуко своей интеллектуальной мощью затмевает попытки Магритта придать концептуальную законченность собственной живописной практике и в то же самое время высветляет в его произведениях такие диспозиции, которые позволяют признать сюрреалиста первооткрывателем нового искусства.

В начале своего эссе Фуко рассматривает «Вероломство образов» как сознательно деконструированную Магриттом каллиграмму — особым способом расположенный текст, складывающийся в зримое очертание того, о чем он повествует. Анализируя устройство традиционной каллиграммы, Фуко подчеркивает ее внутреннюю парадоксальность: мы либо видим рисунок, в линиях которого фразы расплываются, либо воспринимаем текст, но тогда исчезает изображение.

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 (Фуко, Кулик, 1999: 25–26).

³Людекинг даже считает, что если бы Магритт успел прочесть текст Фуко, то пришел бы в полное замешательство — столь принципиальным кажется немецкому искусствоведу отклонение Фуко от взглядов самого Магритта. Правда, он тут же оговаривает, что это ни в коей мере не умаляет заслуг Фуко, поскольку реценция произведения искусства не обязана держаться исходных интенций его творца (Lüdeking, 1996: 66–68).

Магритту же удается проиллюстрировать этот парадокс. Хотя образ и высказывание более не сливаются, необходимость выбирать, в чем находить опору — в узнаваемом облике трубки или в письменной констатации, что это не трубка, — остается. Отрицание понадобилось Магритту, чтобы от зрителя ни в коем случае не ускользнул этот разрыв, в который, по мнению Фуко, проваливается вещь и который имеет свое воплощение на картине (Фуко, Кулик, 1999: 32):

В маленькой полоске, тонкой, бесцветной и нейтральной, что ограничивает 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.

Интервал между образом и подписью воспринимался по умолчанию как пространство соединения и перехода двух разнопорядковых явлений — видимого и считываемого. Так, название картины, не будучи ее органичным элементом, тем не менее неотступно сопровождало ее, удостоверяя сюжет и задавая вектор допустимых толкований. Магритт же вносит внутрь картины призванный находиться на полях вербальный комментарий, размещает их на одной плоскости — но лишь для того, чтобы немедленно разрушить иллюзию их соответствия⁴. Слова настолько явно не корреспондируют с изображением трубки, что мы больше не вправе говорить о существовании некоего общего места. Вместо него, на его месте образовалась пустота. Именно изобретение такого «не-места», по мысли Фуко, и является главным достижением Магритта, а «Вероломство образов» лишь наиболее лаконично выражает программу его живописи⁵.

⁴Преследуя ту же цель, Магритт присваивает картинам названия, как правило контрастирующие с визуальным рядом. Как считает Фуко, «роль их двойственна: они и удерживающие подпорки, и термиты, подтачивающие основания, заставляя в конце концов рухнуть всю конструкцию» (Фуко, Кулик, 1999: 47). Примечательно, что «Вероломство образов» в культурной памяти закрепилось под именем «Это не трубка». С одной стороны, здесь налицо инерция зрительского восприятия, привыкшего к тому, что заголовки зеркально отражает содержание произведения. С другой стороны, это можно расценить и в качестве произвольного схватывания основного смысла картины как сочетания несочетаемого, чего и добивался Магритт.

⁵Ту же тему виртуозно разворачивает Валерий Подорога, обращаясь к работе Фуко: «...стоит немного задержать взгляд на произведениях Магритта, чтобы заметить, насколько весь его живописный эксперимент может быть оправдан идеей пустоты. [...] Пустота им полагается как объект изображения, даже (и поэтому) перцептивная ловушка, в которую мы должны, обречены попасть, когда предаемся игре видимых образов; „это не трубка“

О значимости, которую Фуко придавал творчеству Магритта, можно судить и по тому, с какими мастерами он ставит его в один ряд. Речь идет о Клее и Кандинском, и их выбор в контексте проблемы соотношения видимого и говоримого представляется вовсе не случайным. Революция, которую, согласно Фуко, совершил Пауль Клее, заключается в учреждении особого художественного измерения, где образы соседствуют со словами на равных: «Корабли, дома, фигурки людей — и узнаваемые формы и элементы письма. Они... продвигаются по дорогам или каналам, которые также являются читаемыми строками» (Фуко, Кулик, 1999: 38–39). Сделав их на своих холстах составляющими универсального вещно-буквенного алфавита, Клее посягнул на один из двух законов, определяющих каноны классической живописи, а именно «отделенность пластической репрезентации (закрывающей в себе сходство) от лингвистической референции (исключающей его)» (там же: 37). Второй закон, устанавливающий знак равенства между изображением и изображаемой реальностью посредством утвердительного высказывания «Это есть то», попытался опровергнуть Кандинский. «Вещами» на его картинах выступают не узнаваемые предметы, а линии и цвета. Разрыв связи по принципу сходства кладет начало абстракционизму, который отдает предпочтение понятийному перед чувственно воспринимаемым, но в то же время акцентирует материальность собственно живописной среды — полотна и красок.

Причисление к этим пионерам современного искусства Магритта на первый взгляд способно удивить, поскольку бельгийский художник стойко придерживался традиционной манеры рисования. Однако если обратиться к предшествующей книге Фуко, проясняющей через взаимодействие слов и вещей доминирование в разные периоды тех или иных познавательных практик, то можно провести параллели между его толкованием новаторских приемов трех упомянутых художников и тремя исторически сменяемыми формами знания — ренессансной, классической и современной эпистемами. В живописи Клее ощущается тоска по непосредственному соединению слов и вещей как явлений одной природы, по их свободной циркуляции в потоках магической энергии, что было характерно для западноевропейского сознания XV–XVI вв. Кандинский воплощает тогда идеал классической парадигмы, делающей ставку на понятие, которое исполняет функцию посредника между

и есть утверждение пустоты между актом называния и вещью, текстом и фигурой» (Подорога, 2021: 196).

словами и вещами и, затушевывая оба, превращается в инстанцию рационального упорядочивания мира. Магритту же — в противовес его собственным пристрастиям к ренессансному типу мышления — в таком сопоставлении отводится роль апологета современной эпистемы. Для Фуко это пора, когда на сцену, понимаемую теперь не протяженно, то есть не как природа, а темпорально — как история, выходит человек, чье скорое исчезновение с горизонта научного интереса предвосхищается в знаменитом финале «Слов и вещей».

Начиная с XIX в. организующими принципами становятся аналогия и последовательность, которые декларируют иную констелляцию знания, нежели сходство, царившее в эпоху Возрождения, и подобие и различие, господствовавшие в век разума (Фуко, Визгин и Автономова, 1977: 244):

...ныне, для современной мысли, сходства, наблюдаемые одновременно в пространстве, являются лишь распределенными и зафиксированными формами последовательности, шествующей от аналогии к аналогии.

Научное знание давно не апеллирует к миру, обязанность объяснить который оно изначально возлагало на себя. Точно так же, как теоретические экспликации сегодня отсылают лишь друг к другу, не выходя за рамки чисто понятийных систем, так и образы и слова на картинах Магритта ведут игру исключительно между собой, не нуждаясь более в фундаменте реальности. И в этом плане, как полагает американский специалист по искусству XX в. Хэл Фостер, магриттовский разрыв с действительностью, описанный Фуко, еще более радикален по своему характеру, нежели беспредметная живопись Кандинского. Если Кандинский, отвергая принцип миметического воспроизведения, все же допускает необходимость реальности — пусть и в качестве идеального мира абстрактных сущностей, то Магритт полностью устраняет этот пласт (Фостер, Фоменко, 2022: 123–124).

В эссе «Это не трубка» Фуко демонстрирует на множестве конкретных примеров магриттовских полотен, как, оставаясь верным правдоподобию изображению, он ухитряется избежать диктата одного из главных законов живописи, превращающего ее в остенсивный акт, и вводит свой собственный постулат: «...следовать, насколько возможно, бесконечной чередой сходства, но избавить его от любого утверждения, стремящегося сказать, на что именно оно походит» (Фуко, Кулик, 1999: 55). Лишившись референта, который извне детерминировал форму образа

на картине, сходство перестает насаждать свои правила и сменяется вереницей подобий, составляющих уже не вертикаль подчинения, а горизонталь равенства. Фуко пишет (Фуко, Кулик, 1999: 57):

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. [...] 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 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.

Фуко явно учел настойчивое требование Магритта проводить различие между сходством и подобием, но наделил оба термина иным смыслом. В предложенной им перспективе живопись Магритта предстает не медиумом, открытым навстречу загадочному бытию в слабой надежде уловить его зов, а как раз таки тем, что упраздняет первородство вещи. Разрыв, обнаруживаемый между видимым и говоримым, вскрывает иллюзорность онтологического аргумента, узаконивая в правах явленность и дискурсивность, взаимодействие которых и создает новый режим существования и знания.

III

Последующее углубление Фуко в тему власти лишь подкрепляет гипотезу о том, что эстетическая революция идет рука об руку с глобальными трансформациями политического измерения, ведь механизмы власти функционируют за счет тех же оппозиций, которые, по мнению философа, на своих полотнах разоблачал Магритт: видимого и скрытого, говоримого и замалчиваемого, допустимого и исключенного. В версии Фуко живопись Магритта оспаривает не только традиции классического искусства, но и нормативные установки расхожего мышления и восприятия, которые позволяют удерживать индивидов на достаточном расстоянии от политической сцены, вселяя в них ощущение собственной непричастности. К таким регламентирующим принципам можно отнести, во-первых, веру в наличие некоей неявной причины или подлинного основания, таящихся за слоем видимого и подспудно управляющих всеми процессами, доступными нашим чувствам и пониманию; во-вторых, закон тождества, который порождает в отдельном субъекте потребность

в некоей идентичности, маскирующей под природную данность и потому ускользающей от критического пересмотра; в-третьих, ориентацию на авторитет, возвышающую в общественном мнении фигуру эксперта, которому делегируется право судить и принимать решения. Подрыв всех этих магистральных путей обыденного сознания можно обнаружить в картине Магритта «Две тайны», поздней редакции «Вероломства образов», на которой Фуко специально останавливается в своем эссе.

На ней изображены все та же трубка и все та же надпись, но на этот раз они вставлены в раму и размещены на мольберте, напоминающем школьную доску, а большую часть пространства занимает другая трубка, повисшая в воздухе и своими гигантскими размерами нарушающая пропорции общей композиции. В силу напрашивающейся ассоциации со школьным уроком Фуко дополняет в воображении картину недостающими персонажами — и вот уже перед нами учитель, размахивающий указкой, и внимающие ему ученики (Фуко, Кулик, 1999: 34–36). Лекция, правда, обречена на провал. Уверенный голос учителя срывается именно в тот момент, когда он, следуя логике тождества, выговаривает фразу «Это трубка». Рисунок, на который он направляет свою указку, презентрует лишь сам себя, не отсылая даже к той второй идеальной трубке, которая своим совершенством демонстрирует полную независимость от чего бы то ни было. В ожившей фантазмагии преподаватель, присягнувший служить истине, исправляет надпись на прямо противоположную — «Это не трубка», однако таким образом усугубляет ситуацию, поскольку легкость, с которой утверждение обращается в отрицание, свидетельствует о том, что высказывание может апеллировать только к другим высказываниям, не предполагая за собой никакой иной реальности, кроме реальности дискурса. Смех учеников, сопровождающий тщетные усилия лектора, красноречиво выражает несостоятельность того, кто, взявшись исполнять роль эксперта, выдает себя за компетентную инстанцию.

Вымышленный Фуко персонаж, потерпевший столь сокрушительное фиаско, перекликается с образом другого педагога, его антипода, который был выведен Жаком Рансьером в книге «Невежественный учитель» (1987). Жозеф Жакото — историческое лицо, которому довелось в 1818 г. преподавать в Лувене французский язык студентам, владевшим исключительно фламандским. Загвоздка состояла в том, что сам Жакото ни слова не знал по-фламандски, а потому не мог дать предварительных разъяснений относительно правил образования

и употребления французских лексем. Тогда он обратился к билингвальному изданию романа Фенелона «Приключения Телемака» — не столько как к учебнику, сколько как к посреднику между ним и своей аудиторией. Студенты погружались в чуждую им речь самостоятельно, осваивая незнакомый язык интуитивно — через сопоставление с понятным им переводом. Каково же было удивление Жакото, когда ученики, получив в конце года задание написать на французском языке свои размышления о прочитанном, представили ему грамотно изложенные и оригинальные тексты.

Дело было в том, что они научились сами, без пояснений со стороны наставника. А что случилось однажды, отныне возможно всегда. Такое открытие, в сущности, пошатнуло принципы *профессора* Жакото. Но человек Жакото остался в выигрыше, сумев распознать, какого разнообразия можно ожидать от человеческого существа (Rancière, Ross, 1991: 11).

Случай Жакото Рансьер расценивает не только как успешный педагогический эксперимент⁶. Прежде всего для него важно, что подход невежественного учителя, опровергая традиционную модель образования с ее сугубо объяснительными практиками, делает видимым то, что она всегда пыталась скрыть. Легитимность существования просветительских учреждений обеспечивается вовсе не декларируемой ими целью избавить от незнания, а прямо противоположной — производить его. Рансьер пишет (*ibid.*):

Именно тот, кто объясняет, нуждается в непонимающем, а не наоборот; именно он конституирует неспособного как такового. Объяснить что-либо кому-либо — значит прежде всего показать ему, что он не в состоянии разобраться с этим самостоятельно. Объяснение — до того как стать педагогическим действием — является педагогическим мифом, притчей о мире, разделенном на умы знающие и невежественные, зрелые и незрелые, на людей способных и неспособных, умных и глупых⁷.

⁶Книга Рансьера появилась в разгар инициированной Пьером Бурдьё бурной полемики о необходимости реформирования системы образования во Франции и многими прочитывалась как критика позиции, отстаиваемой Жан-Клодом Мильнером, который в этом споре представлял сторону республиканцев. Подробнее см. Sachs, 2017: 51–54.

⁷Для Рансьера дело не ограничивается рамками школьного или университетского преподавания. Он распространяет свою критику в том числе и на ученых и интеллектуалов, к которым, казалось бы, принадлежит и сам. В одном из интервью философ решительно заявляет: «Так называемый „интеллектуал“ — это чисто социальная категория, определяющая тех, кто якобы имеет представление об обществе и его развитии и потому лучше всего способен диагностировать наш *status quo*. Я хотел бы, чтобы моя собственная деятельность была далека от подобных претензий» (Wetzel and Claviez, 2016: 169).

Обличая общепринятый процесс обучения в качестве предприятия, реализуемого за счет иерархических отношений, Рансьер применяет идеи Фуко о механизмах власти-знания к области, лишь намеченной его предшественником. Психиатрическая клиника или тюрьма, как показал Фуко, функционируют по правилам подчинения и господства, создавая субъекта, подлежащего лечению или исправлению; и точно так же школа формирует учеников, которые постоянно обречены оставаться в статусе недостаточно знающих.

Развенчание Рансьером мифа о превосходстве учителя усиливает ту атаку на институт экспертного знания, которую начинает Фуко, отталкиваясь от живописи Магритта. Невозможность атрибутировать, кому принадлежит фраза «Это не трубка», пересекающая картину «Вероломство образов», превращает надпись в заявление без автора. Фуко спрашивает: «Кто говорит в этом высказывании?» (Фуко, Кулик, 1999: 63) — и ответ на этот вопрос можно найти в его докладе «Что такое автор?», прочитанном год спустя. Предваряя свое выступление цитатой из Беккета: «Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит» — Фуко рассматривает автора как фигуру производную (и в некотором смысле произвольную), конституируемую анонимным дискурсом (Фуко, Табачникова, 1996). У Рансьера же анонимность присуща не свободному потоку «ничьей» речи, а субъекту, которому он уготовил участь политического актора. Аноним — это тот, кто, хотя и принадлежит к человеческому сообществу ввиду владения языком, лишен права голоса в полицейском социальном строе, воплощаемом государством. Заимствуемое у Фуко различие между полицией и политикой Рансьер доводит до крайности, противопоставляя одно другому. В его понимании полиция — это

в первую очередь порядок тел, определяющий разделение между способами быть, делать и говорить, согласно которому такие-то тела приписываются своими именами к такому-то месту и такому-то заданию; это порядок видимого и внятного, согласно которому одна деятельность видима, а другая нет, одни слова воспринимаются как речь, а другие как шум (Рансьер, Лапицкий, 2013: 55).

А политика мыслится Рансьером в качестве стратегий сопротивления полицейскому режиму, создания таких пространств, где свет софитов падает на не замечаемых прежде анонимов. Она всегда событийна и дисконтинуальна, ее цель — не насаждение иного порядка взамен

господствующего (иначе политика тут же превращается в полицию), а изобретение всевозможных форм ускользания из силового поля власти.

Перераспределение ролей в публичной сфере, когда видимыми и слышимыми становятся прежние анонимы, будь то сумасшедшие или заключенные, женщины или рабочие, инвалиды или иммигранты, возможно благодаря апелляции к равенству каждого с каждым. Несмотря на то что равенство провозглашается краеугольным камнем любой правовой системы, на деле оно выступает недостижимым идеалом из запредельного мира высших ценностей. Именно такая сакрализация категории равенства, наблюдаемая в том числе и в современных демократиях, препятствует, по мнению Рансьера, его политическому осуществлению. Что бы в нем ни видели — юридический регулятив, моральную максиму или религиозный постулат, — это лишь усиливает его оторванность от жизни. И только перевод равенства из регистра абсолютной истины в регистр *гипотезы* позволяет ему обрести действительную силу, ибо гипотеза, в отличие от аксиомы, должна всякий раз доказывать свою состоятельность: «равенство, — пишет Рансьер, — не дано и не заявлено; оно практикуется, оно проверяется» (Rancière, Ross, 1991: 137). Подобный переход сопровождается и другой радикальной инверсией — между видимым и невидимым, теоретическое обоснование которой тоже обнаруживается в набросках Фуко о живописи Веласкеса, Мане и Магритта. Рансьер в этом случае предпочитает театральную терминологию и говорит о создании сцены, на которой разыгрывается верификация равенства⁸. Правда, в театре Рансьера нет закулисья, поскольку равенство, будучи просто допущением, не предполагает под собой никакого основания: ни начала, ни цели, ни природной заданности, ни исторической необходимости — оно реализуется исключительно на поверхности видимого.

Такое понимание центральной универсалии политики, когда скрытое подлинное бытие более не властвует над сферой явленного, а следова-

⁸О том, как театральная метафора помогает Рансьеру раскрыть концепцию эгалитарной политики, см. Hallward, 2009. В частности, в этой статье Питер Холлвурд выделяет семь характеристик, общих для равенства и театра: оба зрелищны, искусственны (нестественны), предпочитают множественность единству, имеют подрывную природу, своим исполнением всякий раз конституируют новую сцену (они случайны, а не необходимы), склонны к импровизации, работают «в пределах пороговой конфигурации», т. е. совмещают в себе два плана, не допуская их окончательного слияния. Последняя особенность в контексте театра проявляется в несовпадении актера и его роли, а в политическом пространстве — как деидентификация (подробнее об этом речь пойдет ниже).

тельно, любого рода иерархии теряют силу, коррелирует с идеей Фуко о подобии, нашедшем свое выражение в картинах Магритта в виде исключительно феноменальных образов, которые освобождены от бесконечного воспроизведения оригинала. Покушение на первопричину, которое Фуко приписывает бельгийскому сюрреалисту, в философии Рансьера становится условием возможности существования политики. «Политика, — настаивает он, — не есть актуализация принципа, закона или „характерной черты“ сообщества. У политики нет *архе*. Она анархична в строгом смысле слова» (Рансьер, Скуратов, 2006: 100). Этот философский антифундаментализм, отменяющий инстанцию начала и главенства и фокусирующийся на плане зримого, ослабляет и позицию невключенности, которая позволяет индивиду самоустраняться и отказываться выносить суждение, ссылаясь на тайную механику происходящего. Установка «Я вне политики» аналогична установке пассивного, неэмансипированного (в терминологии Рансьера) зрителя, передоверяющего другому необходимость объяснять, *что* он видит и чувствует. Здесь сходятся две тенденции инертного поведения: убежденность в наличии невидимой причины и делегирование права решать тому, кто «знает лучше», — и обе они, как показывают Фуко и Рансьер, работают лишь на укрепление полицейского порядка.

Третьим ключевым моментом, препятствующим рождению политического субъекта, выступает логика тождества, опровержение диктата которой наглядно представлено картиной Магритта «Это не трубка», сталкивающей образ с отрицающей его констатацией. В теории Рансьера непосредственным проявлением логики тождества оказывается потребность в идентичности, которая, с одной стороны, побуждает отдельного человека искать экзистенциальную устойчивость через присоединение к той или иной общности (этнической, классовой, профессиональной, гендерной и т. д.), а с другой — фиксирует его в строгой ячейке дисциплинарного пространства, предписывая ему вместе со статусом определенные способы мыслить, действовать и говорить. Попытку преодоления границ, четко задаваемых полицейскими правилами, Рансьер связывает с процессами субъективации, идущими вразрез с утверждением идентичности. Под субъективацией он понимает не воскрешение новоевропейского конструкта *ego cogito*, а особую интерсубъективную практику, благодаря которой происходит смещение привычных социальных ролей и «формирование некоей *единичности*, каковая является не *самостью*, но отношением *самости* к кому-либо другому» (там же: 104). В качестве примера Рансьер часто ссылается на лозунг студенческих

волнений 1968 г. «Все мы — немецкие евреи», который в устах парижской молодежи звучит как вызов нормирующей системе полицейского управления, где демонстрантам отводится совершенно иной тип идентичности. Принципиальным здесь оказывается, что отход от собственной фактичности не предполагает обретения новой (французские студенты никогда не станут немецкими евреями), но само движение в сторону невозможности характеризует дрейфующую природу выводимой на политическую сцену персональности: субъект, считает Рансьер, «есть некое *in-between*, нечто промежуточное», тот, кто находится «*между*: между несколькими именами, статусами и идентичностями» (Рансьер, Скуратов, 2006: 104–105). Подобно равенству, которое нуждается в постоянной реактуализации, самоопределение индивида тоже не должно принимать застывшую форму, провоцируя его на все новые и новые отклонения. Как замечает исследователь Матиас Пауэлс, «позицию Рансьера в отношении идентичности и политики эмансипации можно полемически резюмировать слоганом „Всегда растождествляйся!“» (Pauwels, 2020: 21). Именно в таком практикуемом неравенстве самому себе парадоксальным образом осуществляется главная политическая универсалия Рансьера — равенство каждого с каждым.

Предложенная перспектива, позволяющая связать в едином нарративе медитации Магритта о смысле живописи, размышления Фуко о порядках видимого и говоримого и понимание Рансьером феномена равенства, подтверждает неслучайность сближения эстетики и политики в современном философском дискурсе. Намеченный Фуко в эссе о Магритте переход от художественной рефлексии к политическому высказыванию разворачивается у Рансьера в теорию, провозглашающую их стихийную сопряженность. В своем программном сочинении «Разделение чувственного» (2000) он напрямую заявляет, что «в основе „политики“ лежит некая „эстетика“», и поясняет свой тезис (Рансьер, Лапицкий, 2007: 14–15):

Эту эстетику не следует понимать в смысле извращенного захвата политики художественной волей, отношением к народу как к произведению искусства. [...] Это некое членение времен и пространств, зримого и незримого, речи и шума, определяющее одновременно и место, и цели политики как формы опыта.

Суждения эмансипированного зрителя (каковым, без сомнения, выступает и Фуко в своей интерпретации Магритта), внося неустойчивость

в наши самые непосредственные переживания, перекраивая карту допустимых толкований, высвечивая то, что прежде оставалось в тени, вклиниваются в четко задаваемые полицейским режимом координаты чувственного и таким образом переплетаются с политическим действием, усиливают и подкрепляют его.

ЛИТЕРАТУРА

- Подорога В. М.* Фуко : археология современности. — М. : Канон + РООИ «Реабилитация», 2021.
- Рансьер Ж.* На краю политического / пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М. : Праксис, 2006.
- Рансьер Ж.* Разделение чувственного. Эстетика и политика / пер. с фр. В. Лапицкого // Разделяя чувственное / под ред. А. Магуна ; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. — С. 9–46.
- Рансьер Ж.* Несогласие : политика и философия / пер. с фр. В. Лапицкого. — СПб. : Machina, 2013.
- Фостер Х.* Комппульсивная красота / пер. с англ. А. Фоменко. — М. : Новое литературное обозрение, 2022.
- Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. — М. : Прогресс, 1977.
- Фуко М.* Что такое автор? / пер. с фр. С. В. Табачниковой // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. — М. : Касталь, 1996. — С. 7–46.
- Фуко М.* Это не трубка / пер. с фр. И. Кулик. — М. : Художественный журнал, 1999.
- Фуко М.* Живопись Мане / пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб. : Владимир Даль, 2011.
- Эрибон Д.* Мишель Фуко / пер. с фр. Е. Э. Бабаевой. — М. : Молодая гвардия, 2008.
- Hallward P.* Staging Equality : Rancière's Theatocracy and the Limits of Anarchic Equality // Jacques Rancière : History, Politics, Aesthetics / ed. by G. Rockhill, P. Watts. — Durham, NC : Duke University Press, 2009. — P. 140–157.
- Lüdeking K.* Die Wörter und die Bilder und die Dinge : Magritte und Foucault // René Magritte. Die Kunst der Konversation / hrsg. von M. Broodhaers. — München, New York : Prestel, 1996. — S. 58–72.
- Magritte R.* Selected Writings / ed. by K. Rooney, E. Plattner ; trans. from the French by J. Levy. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016.
- Pauwels M.* Emancipatory Politics between Identity and Disidentification : Rancière and the Black Consciousness Movement // Acta Academica. — 2020. — Vol. 52, no. 2. — P. 14–36.

- Rancière J.* The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation / trans. from the French by K. Ross. — Stanford, California : Stanford University Press, 1991.
- Sachs L.* The Ignorant Schoolmaster : Intellectual Emancipation in Circular Form // Understanding Rancière, Understanding Modernism / ed. by P.M. Bray. — New York, London : Bloomsbury, 2017. — P. 51–72.
- Wetzal D. J., Claviez T.* Zur Aktualität von Jacques Rancière : Einleitung in sein Werk. — Wiesbaden : Springer, 2016.

Koval', O. A., and Ye. B. Kryukova. 2023. "Verolomstvo obrazov i poryadok diskursa [The Treachery of Images and the Order of Discourse]: politicheskiye konnotatsii esteticheskogo opyta [Political Connotations of Aesthetic Experience]" [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 7 (1), 180–200.

ОКСАНА КОВАЛЬ

PHD IN PHILOSOPHY, ASSOCIATE PROFESSOR

F. M. DOSTOEVSKY RUSSIAN CHRISTIAN ACADEMY FOR THE HUMANITIES (SAINT PETERSBURG, RUSSIA);
ORCID: 0000-0003-4718-6669

ЕКАТЕРИНА КРЮКОВА

PHD IN PHILOSOPHY, SENIOR RESEARCH FELLOW

SOCIOLOGICAL INSTITUTE OF THE RAS — BRANCH OF THE FEDERAL CENTER OF THEORETICAL AND
APPLIED SOCIOLOGY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES (SAINT PETERSBURG, RUSSIA);
ORCID: 0000-0001-6585-4611

THE TREACHERY OF IMAGES AND THE ORDER OF DISCOURSE POLITICAL CONNOTATIONS OF AESTHETIC EXPERIENCE

Submitted: Oct. 19, 2022. Reviewed: Oct. 26, 2022. Accepted: Jan. 08, 2023.

Abstract: Michel Foucault's outstanding essay *This is not a Pipe* scrutinizing no less remarkable painting *The Treachery of Images* by René Magritte, first of all, draws attention of scholars as an original commentary to a landmark piece of art. The article offers a slightly different perspective of consideration the philosopher's work, that can be conditionally called "proto-political". Therefore, the aim of the paper is to demonstrate political senses of Foucault's aesthetic studies. The first part of the article attempts to reconstruct Magritte's ideas on the nature and purpose of painting, on the correlation between a thing, image and utterance, on resemblance and similitude, which the painter found akin to Foucault's considerations set forth in the book *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Focused on the analysis of Foucault's text on Magritte, the second part of the article reveals significant discrepancies between the intention of the artist and the explication of the philosopher, who, although based on the artist's ideas, interprets them in a very peculiar way. According to Foucault, the revolutionary nature of Magritte's painting consists in the confrontation between the spoken order and the visible order that already represents political consequences. The final part of the article formulates three basic principles of "emancipated" aesthetic judgment, which can be extracted from Foucault's innovative approach to the interpretation of

Magritte's work. Thus, the appeal to the theory of Jacques Rancière allows us to demonstrate not only the political significance of these principles, but also their effectiveness and relevance in modern realities.

Keywords: “This is not a Pipe”, René Magritte, Michel Foucault, Jacques Rancière, Resemblance and Similitude, Emancipation, Politics, Art.

DOI: 10.17323/2587-8719-2023-1-180-200.

REFERENCES

- Eribon, D. 2008. *Mishel' Fuko [Michel Foucault]* [in Russian]. Trans. from the French by Ye. E. Babayeva. Moskva [Moscow]: Molodaya gvardiya.
- Foster, H. 2022. *Kompul'sivnaya krasota [Compulsive Beauty]* [in Russian]. Trans. from the English by A. Fomenko. Moskva [Moscow]: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Foucault, M. 1977. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk [Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines]* [in Russian]. Trans. from the French by V. P. Vizgin and N. S. Avtonomova. Moskva [Moscow]: Progress.
- . 1996. “Chto takoye avtor? [Qu'est-ce qu'un auteur?]” [in Russian]. In *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti [The Will to Truth: Beyond the Knowledge, Power and Sexuality]*, trans. from the French by S. V. Tabachnikova, 7–46. Moskva [Moscow]: Kastal'.
- . 1999. *Eto ne trubka [Ceci n'est pas une pipe]* [in Russian]. Trans. from the French by I. Kulik. Moskva [Moscow]: Khudozhestvennyy zhurnal.
- . 2011. *Zhivopis' Mane [La peinture de Manet]* [in Russian]. Trans. from the French by A. V. D'yakov. Sankt-Peterburg [Saint Petersburg]: Vladimir Dal'.
- Hallward, P. 2009. “Staging Equality: Rancière's Theatrocracy and the Limits of Anarchic Equality.” In *Jacques Rancière : History, Politics, Aesthetics*, ed. by G. Rockhill and Ph. Watts, 140–157. Durham, NC: Duke University Press.
- Lüdeking, K. 1996. “Die Wörter und die Bilder und die Dinge: Magritte und Foucault” [in German]. In *René Magritte. Die Kunst der Konversation*, ed. by M. Broodhaers, 58–72. München and New York: Prestel.
- Magritte, R. 2016. *Selected Writings*. Ed. by K. Rooney and E. Plattner. Trans. from the French by J. Levy. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pauwels, M. 2020. “Emancipatory Politics between Identity and Disidentification: Rancière and the Black Consciousness Movement.” *Acta Academica* 52 (2): 14–36.
- Podoroga, V. M. 2021. *Fuko [Foucault]: arkheologiya sovremennosti [The Archaeology of Modernity]* [in Russian]. Moskva [Moscow]: Kanon + ROOI “Reabilitatsiya”.
- Rancière, J. 1991. *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation [Le Maître ignorant]*. Trans. from the French by K. Ross. Stanford, California: Stanford University Press.
- . 2006. *Na krayu politicheskogo [Aux bords du politique]* [in Russian]. Trans. from the French by B. M. Skuratov. Moskva [Moscow]: Praxis.
- . 2007. “Razdeleniye chuvstvennogo. Estetika i politika [Le partage du sensible. Esthétique et politique]” [in Russian]. In *Razdelyaya chuvstvennoye [Sharing the Sensual]*, ed. by A. Magun, trans. from the French by V. Lapitskiy, 9–46. Sankt-Peterburg [Saint Petersburg]: Izdatel'stvo Yevropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- . 2013. *Nesoglasie [La mésentente]: politika i filosofiya [Politique et philosophie]* [in Russian]. Trans. from the French by V. Lapitskiy. Sankt-Peterburg [Saint Petersburg]: Machina.

- Sachs, L. 2017. "The Ignorant Schoolmaster: Intellectual Emancipation in Circular Form." In *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, ed. by P. M. Bray, 51–72. New York and London: Bloomsbury.
- Wetzel, D. J., and T. Claviez. 2016. *Zur Aktualität von Jacques Rancière: Einleitung in sein Werk* [in German]. Wiesbaden: Springer.