

УДК 1(091)

МЕТАМОРФОЗЫ: ЯЗЫК И ЖИВОПИСЬ В ФИЛОСОФИИ М. ФУКО

В.В. Смирнов

ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет» (г. Тверь)

Мишель Фуко – один из наиболее популярных современных авторов не только среди специалистов по философии, но и обычных любителей литературы. Такой интерес связан, пожалуй, с тематикой исследований, созвучной современным проблемам общества: живопись, политика, сексуальность, безумие и т. д. Данная статья посвящена анализу соотношения философии дискурса и философии искусства Фуко в рамках периода «археологии знания».

Ключевые слова: *символические формы, символическая функция, конституирование, дискурс, дискурсивная формация, функция высказывания, археология, пластическая репрезентация, лингвистическая референция, кватроченто.*

В 1963 г. вышла в свет монография Фуко «Рождение клиники». На удивление в самой первой строке книги автор ставит отнюдь не проблему рождения, и отнюдь не проблему социального института. Парадокс, но предмет его интереса – «проблема пространства, языка и смерти, проблема взгляда» [6, с. 6]. В столь краткой телеграфичной фразе читаем ли мы одну проблему или же проблема удваивается? Что означает размежевание на две компоненты, одна из которых есть пространство, язык и смерть, другая взгляд, который как будто всматривается в предшествующую триаду. И что в этом взгляде не так, коль скоро он проблема? И чей же это взгляд?

В настоящей статье пойдет речь о соотношении живописи и языка в философии Фуко, которое, вероятно, протянет руку помощи в поисках ответов на вышеизложенные вопросы. Материалом исследования нам послужат три работы Фуко по искусству – описание картины Веласкеса «Менины» в книге «Слова и вещи»; лекция 1971 г. «Живопись Мане», прочитанная в Тунисе; статья 1973 г. «Это не трубка», играющая на творчестве Магритта, Клее и Кандинского. Три работы – три вехи в истории философии Фуко, а потому помимо всего прочего нашей стратегией будет исследование трансформации творчества мыслителя.

1. Голос Кассирера. Живопись и язык, казалось бы, две несовместимые сферы деятельности. И мы уйдем не далеко от истины, если согласимся с этим. Однако в такой же близости от истины окажемся мы, если вспомним о том, что философия дискурса (языка) Фуко была во многом вдохновлена работами немецкого деятеля начала XX в. – Эрнста

Кассирера, который одним из первых смог перекинуть мосты между двумя данными сферами. Рассмотрим вкратце, каким образом ему удалось это сделать.

В «Философии символических форм» Кассирер, следуя кантианским интенциям, подчеркивает роль сознания в конституировании предметно-системной реальности. Предмет не дан сознанию изначально в своей совершенной субстанциальной форме, а, напротив, обретает свое специфическое существование посредством духовного формообразования. Тем самым постулируется примат функции сознания над предметом. Формообразование предполагает конституирование некоего единства предметного (объектного) поля. Отсюда, по Кассиреру, возникает дилемма – если следовать требованиям логического единства, то предмет теряет свою индивидуальность; если мы, напротив, расставим акценты на индивидуальном своеобразии форм, то поиск всеобщего может заблудить нас в лабиринте наших анализов. Срединный путь духа – путь символической функции.

Так, если мы берем сферу языка, то акт понятийного определения, именованная фиксируется в определенных символах или знаках, между которыми устанавливаются специфические взаимосвязи. Хаос чувственных впечатлений освещается «наименованием», и тем самым функция символического – языкового выражения и мышления – фильтрует массив чувственного. Совокупность функциональных отношений между символами/знаками – «это ряд фундаментальных отношений, противостоящих друг другу как самостоятельные и самобытные “способы” связи» [1, с. 28]. Такая рядоположность представлена в так называемых формах как чисто функциональных отношений: формах пространства, времени, причины и т. д. Символические формы характеризуются:

– качеством – связь, «создающая внутри целостности сознания ряды, члены которого упорядочены в соответствии с одним специальным законом» [там же, с. 29];

– модальностью – различные функциональные и смысловые сочетания качеств, позволяющие говорить, например, о художественной пространственности или о логико-геометрической пространственности и т. д. «Каждая из этих модальностей, смысловых взаимосвязей «обладает своим конститутивным принципом, который накладывает на все виды формообразования свою особую печать» [там же, с. 31].

Общая функция, позволяющая одновременно объединить и обособить, являющаяся условием существования единства качеств в сознании, названа Кассирером функцией репрезентации – представление одного элемента сознания в другом и посредством другого. Функция репрезентации и будет тем связующим звеном, который позволит объединить родственные по духу символические формы языка, искусства, мифа и т. д.

«Наряду с миром языковых и понятийных знаков существует отличный от него и все же родственный ему по духовному происхождению образный мир мифа и искусства» [1, с. 24].

В концепции Фуко промежуточную роль между культурой и языком играет дискурс, под которым следует понимать совокупность высказываний, устных или письменных. Дискурс, как и концепт Кассирера, представляет собой функциональное единство рядов единичных высказываний. Единичность, редкость предполагает то, что исследователь не затушевывает факты, жертвуя ими ради некоей универсальной тотальной теории. Напротив, дискурс – скольжение по поверхности вполне конкретных фактов, между которыми установлены прерывности, различия. Поэтому анализ дискурса представляет собой анализ функциональных различий высказываний. Функция высказывания, как и символическая функция Кассирера, обладает определенными качествами: знаками, пространством, временем. Функция, таким образом, как и у немецкого философа, выступает в качестве условия существования объектов. Благодаря ей каждый объект входит в некоторую модальность высказываний, делающих возможными те или иные представления в рамках науки, искусства и т. д.

И последнее. Функция высказывания в дискурсе является определенным видом практики. Кассирер говорил об этом следующим образом: «...содержание понятия культуры неотделимо от основных форм и направлений духовного творчества; здесь как нигде, “бытие” постижимо только “в деятельности”» [там же, с. 17].

Таким образом, концепцию Фуко роднят с концепцией Кассирера следующие постулаты:

- функциональность дискурса;
- специфичность элементов (форм) дискурса и их рядоположенность (серии высказываний);
- системность дискурса, отдельные элементы которого обуславливают и предполагают друг друга в их необходимом различии;
- качественность дискурса: он пространственен, оременнен, имеет свои законы генезиса;
- модальность дискурсов – дискурсивные формации (эпистемы);
- дискурс, как и функция, – точка перехода к анализу культуры;
- эпистемологическая роль дискурса.

Фундаментальное различие философем авторов следует, пожалуй, искать в отношении чувственного-рационального. Для Кассирера символическая функция – работа с многообразием чувственных впечатлений, их покорение формой свободного творчества. Дискурс Фуко – работа с рациональными продуктами культуры человека.

Однако вернемся к мостам, которые Кассирер перекинул меж различными сферами культуры. Если в философии немецкого автора ясно, каким образом язык и живопись могут соотноситься друг с дру-

гом, то нет ли подобных сентенций во взглядах Фуко, который, как мы видели, впитал и развил достаточное количество идей первого. Обратимся к кросс-анализу философии дискурса и философии живописи французского мыслителя в надежде ответить на этот вопрос.

2. *Пространство живописи и дискурса.* В статье 1964 г. «Ницше, Фрейд, Маркс» Фуко обратил внимание на то, что «начиная с XIX века ... знаки оказались размещены в пространстве, гораздо более дифференцированном с точки зрения глубины – если глубину понимать не как нечто внутреннее, а, наоборот, как внешнее» [5]. То есть он выявил пространственность дискурса. Эта пространственность является «вполне материальной» и выражается у каждого философа, на которых он ссылается, по-своему: Маркс говорит о «плоскости»; Ницше «о раскапывании оснований»; Фрейд о топологии сознания и бессознательного. Попытку материализовать дискурс французский философ продолжил в «Словах и вещах» [7] и, наиболее показательно, в «Археологии знания» [3]. Дискурс пространственен, поскольку с одной стороны, он представляет собой архивы текстов, существование которых обусловлено наличием определенного носителя. С другой стороны, дискурс нечто большее, чем просто кипа нарративов, он прежде всего онтологичен; проявление его как бытия, мет подобия выражений мы можем увидеть в «Рождении клиники» и в более поздних работах периода археологии.

О пространственности картин художника навряд ли кто-то может поспорить, но следует подойти к ней особым образом. В «Живописи Мане» Фуко критикует ту перспективу пространства, которую пишет искусство начиная с XV в., эпохи кватроченто. Критика философа обращена на утаивание материальности полотна, на котором представлены образы картины в искусстве классической эпохи. Мане, по его мнению, совершил переворот в живописи в том смысле, что ему удалось ограничить пространство холста, подчеркнув материальные свойства последнего. Художник изобретает картину-объект, картину-материальность с помощью нескольких приемов:

– замкнутость пространства сзади так, что глубина не выражена, стерта. В результате возникает эффект рельефа, сгустки объемов и площадей. Художник вводит игру поверхностей и красок, рассеивающихся и бесконечно повторяющихся по полотну сверху вниз;

– вписывание образов по горизонтальной и вертикальной осям холста, что подчеркивает текстуру картины. Более того, взаимное расположение вертикальных и горизонтальных линий (складки платья, паруса мачты, руки и ноги людей) позволяет представить картину в виде некоей лестницы, проходя по которой взгляд возвращается на то место, с которого начинал. Нечто подобное рождает ассоциацию с замкнутой лестницей Эшера;

– обратная и лицевая стороны пространства – то, что представлено на картине и то невидимое, на что направлены взгляды персонажей;

– реальное освещение пространства полотна, о котором пойдет речь ниже [4].

Как пространство дискурса задано единицами выражения, смысл и значение которых обнаруживается в их различии, так и пространство живописи Мане задано знаками, имеющими смысл лишь внутри картины. Функциональное отношение между высказываниями дискурса эквивалентно отношению между размерами персонажей, выступающих в качестве знаков.

Как пространство дискурса отрицает глубину, якобы стоящую за словами в терминах традиции, влияния, духа времени, единства книги, идеальной причины и т. д., так и пространство картин Мане замкнуто на самом себе, взывая к жизни объемные рельефы персонажей.

Однако, несмотря на сходство двух сфер, каково отношение пространства языка и пространства живописи, согласно Фуко? Анализируя картину Веласкеса «Менины», философ обращает наше внимание на то, что «отношение языка и живописи является бесконечным в силу того, что эти два пространства несводимы друг к другу». Имя собственное является чем-то, с помощью чего можно незаметно перейти от пространства говорения к пространству смотрения. Но если мы желаем сохранить открытым отношение языка и видимого, то нам необходимо отбросить имена. Что этим хочет сказать автор? То, что пространства языка и живописи никогда не смогут пересечься друг с другом, что никогда две пространственности не окажутся репрезентативными? Но тогда почему в монографии, посвященной отношению языка и вещей, вставлено столь большое описание картины Веласкеса? Ответ можно найти в сочинении 1973 г. «Это не трубка». Напомним, что на картине Магритта, которую разбирает Фуко, изображена табачная трубка, под которой написана фраза «это не трубка». Вхождение дискурса в пространство живописи, таким образом, осуществляется на первый взгляд диалектично, когда вписанное слово отрицает то, что изображено. Однако не совсем так. Выражение «это не трубка» не отсылает к изображенному предмету, потому как отсылка бы означала либо соподчинение текста картине или картины тексту, либо сходство между двумя явлениями. Два эти принципа образуют костяк классической западной живописи, от которой смогли отойти Клее, Кандинский и Магритт. Клее и Кандинский объединили пластическую репрезентацию (сходство) и лингвистическую референцию (различие) благодаря выведению особого уровня пространства, где линии, цвета, фигуры одновременно являются нотами, словами. И если в классической живописи слова говорили о фигурах тавтологично, то в новом направлении искусства слова и фигуры сплетаются, оставаясь единичными фактами, не повторяющимися друг друга.

«Корабли, дома, фигурки людей – и узнаваемые формы и элементы письма» у Клее [9].

«Двойное и одновременное стирание сходства и репрезентативной связи через все более настойчивое утверждение самих линий, самих цветов...: “красная форма”, “фиолетовое оранжевое” у Кандинского [9].

Написав на полотне «это не трубка», художник тем самым разорвал отношения сходства, которые столетия подчиняли изображение дискурсу или, наоборот, суживали и стирали специфичность каждого. Операция, которая позволила Магритту связать вербальные знаки и пластические элементы, очень похожа на программу деконструкции, с помощью которой подрываются внутренние бинарные оппозиции и, обращаясь во внешнюю сферу пространственности, начинают сосуществовать друг с другом в инвертированной и специфичной форме. «Осадок изменил цвет и из белого стал черным» [9]. В конечном итоге «это не трубка», разорвав сходства, становится калейдоскопом подобий. К теме подобия автор неоднократно обращается в «Словах и вещах». Рассматривая дискурсивную формацию XIX в., он выделяет трехуровневую структуру:

- 1-й уровень: уровень вещей;
- 2-й уровень: уровень знаков;
- 3-й уровень: уровень примет.

Первые два уровня составляют сходство, семиотическую область. Третий уровень – уровень подобий-примет, герменевтическая область, бытие языка. Классическая эпоха упразднила третий уровень, подчинив язык представлению, отношению означаемое–означающее. И только с XIX в. бытие языка вновь актуализируется в литературе, получает свою полноправную автономию, внимает шепоту подобий [3, с. 78–80].

Таким образом, можно предположить, что пространство дискурса и пространство живописи, которые рассматривает Фуко, подобны и репрезентативны по отношению друг к другу в кассиреровском смысле. Что метод анализа дискурса может использоваться и в анализе искусства как не-дискурсивной практики. Это – различные области, охватываемые единой стратегией.

3. *«Война сынов света против сынов тьмы»*. Искусство классической эпохи вводит видимость пространства изображения с помощью световой поддержки, имеющей источник внутри картины. Свет исходит из окна, из открытой двери (как это продемонстрировано в «Менинах») или из треугольника небесного просвета. Он позволяет ясно видеть то, что изображает художник. Отсюда вся подоплека эпохи Просвещения. Что означает лозунг, призывающий просветить? Он постулирует, что изобразить, рассказать или ввести новый объект исследования – это ясно артикулировать объект высказывания или объект представления. Так, в «Рождении клиники» говорится о том, что в XVIII в. была расхожа идея совершенного описательного языка науки, который показывает бытие болезни, ее истинную структуру прозрачно, такой, какой она является в своей истине. Язык болезни (симптомов), проходя через акт сознания, становится речью, знаком. Болезнь дается языку в свете своей

абсолютной открытости. Подобная идея, согласно Фуко, также преследует классическую живопись, освещая пространство холста не извне, а внутри представления самого изображения.

Радикальный переворот в светотехнике, согласно Фуко, снова произвел Мане. Художник отныне пишет систему изображения таким образом, что источник света более не содержится в картине, а располагается извне, на уровне взгляда смотрящего, прямо перпендикулярно изображению. Особенно наглядно игра света демонстрируется на холсте «Олимпия», вызвавшем скандал во время премьерного показа в салоне. Фуко утверждает, что отрицание картины было вызвано не откровенным изображением нагой женщины, а тем, что зритель, смотря на нее своим взглядом, сам невольно становился причастным к ее наготы.

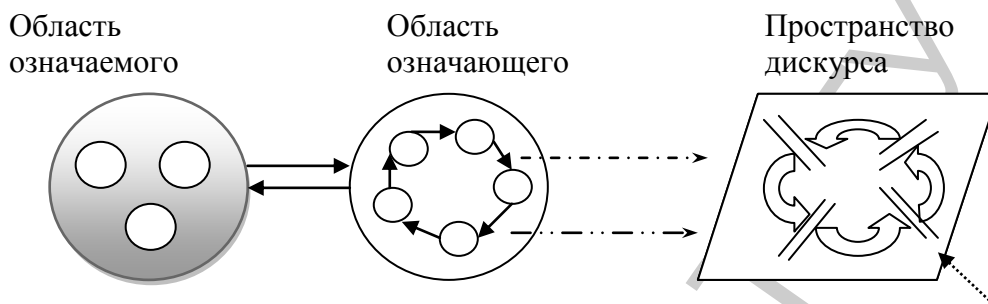
Свет, будучи взглядом смотрящего на картину, обнажает ее внешнюю поверхность, не проникая вглубь, хотя и очерчивает область тьмы, за которой еле-еле просматриваются тусклые очертания едва узнаваемых предметов. Какова функция области тьмы? Если классическая эпоха пыталась вскрыть эту область как изначально данное и прозрачное, то живопись Мане, высветив поверхность, наоборот, скрыло глубину, которая есть смерть. Фигуры, изображенные на стыке яркого прямого света и тьмы позади нее, – символ конечного человека, которого поджидает смерть. Если обратиться к тексту «Рождения клиники», то смерть становится тем самым светом, который позволяет проявиться скрытой, неизвестной, темной области болезни во всей ее истине. Тьма истины освещается смертью. Смертью тела, смертью cogito, смертью Субъекта. Картина Веласкеса, как и картина Мане привлекает французского мыслителя именно своим провозглашением конечности человеческого начала. Но об этом свидетельствует и концепция дискурса. Человек конечен, бесконечный дискурс каждым своим разрывом кричит нам об этом – кричит в ухмылке сатира, дионисийским смехом, столь отчетливо разразившемся на картине Магритта, когда тот, пародируя «Балкон» Мане, начертил вместо фигур гробы. Итак, смерть, как неосвещенная область истины, входит одновременно и в дискурс, и в живопись.

4. Зеркальность. В статье «Что такое просвещение?» Фуко писал: «Следует избегать альтернативы внешнего и внутреннего; нужно оставаться на границе» [8]. Исключив субъекта из дискурса, мы оказались на границе эпистем. Но где оказались бы мы, если бы субъект был исключен из живописи? Вот тот вопрос, на который отвечает Фуко. Классическую картину «Менины» и картину Мане «Бар в Фоли-Бержер» связывает воедино этот вопрос. И оказывается, что мы, вынесенные за скобки картины, стоим прямо подле нее, глядя на нее, входя опосредованно, поскольку динамика элементов картины строится таким образом, что все точки притяжения сходятся на нашей отсутствующей персоне. Переместить фокус картины в точку, выходящую за ее рамки, позволяет функция зеркала. В «Менинах» зеркало отражает картину художника,

повернутую к нам изнаночной стороной. Картина художника, в свою очередь, содержит образы королей, в честь которых названа картина. Однако весь фокус направлен на ту точку, где вместо королей мог бы оказаться сам Веласкес, а также и мы. Потому зеркало не раскрывает субъекта, а, напротив, подчеркивает его отсутствие. Примерно такая же ситуация возникает вокруг картины Мане. Зеркало занимает задний вид картины и как будто отражает то, что нам не видно. Отражает все, кроме нас самих. Однако фокус уже отличен от картины Веласкеса. В «Менинах» фокус трех систем координат картины (художника, зеркала, персонажа на ступенях) сходится в одной единственной мнимой, внешней точке, где может расположиться любой прохожий. В то время как в «Баре» зритель подвижен, поскольку фокус рассеян таким образом, что взгляд гуляет вдоль всей поверхности картины, не пересекаясь с отражением в зеркале.

Но если сравнить методологию «Слов и вещей» с методологией «Археологии знания», то мы увидим, что трансформация произошла в самой философии Фуко. Первый текст был структуралистским. Точкой схождения всех структуралистов и предметом обширной критики постструктурализма являлось ядро структуры, центр, вокруг которого распределяются функции. В дискурсе это функции деривации, обозначения, расчленения, предложения. В живописи это отношения художника и картины, картины и зеркала, зеркала и персонажа на лестнице, прищельца на лестнице и придворных/принцессы. На пересечении диагоналей семиотического квадрата дискурса и элементов картины расположен некий структурирующий центр, место притяжения и динамики всей системы. Этот центр проектируется архитектором – структуральным человеком, на котором фокусируется картина. «Археология знания» отходит от структурного принципа и отныне оставляет художнику и зрителю, одним словом субъекту, место только как одно из тысячи и одно для тысячи. Зритель подвижен, но это означает, что зрителей может быть множество. В структурализме за картиной и дискурсом стоит художник-структуралист, во всей полноте освоивший эзотерическое знание сложной структурной методологии. В постструктурализме субъектом становится массовый человек, не обязательно искушенный в азах научного метода, но человек действия, человек поп-культуры. Последнее предложение статьи «Это не трубка» многозначительно гласит: «Кэмпбел, Кэмпбел, Кэмпбел, Кэмпбел» [9], отсылая читателя к творчеству Энди Уорхола, который изобразил на полотне серию банок томатного супа Кэмпбел. Художник-структуралист уступил дорогу художнику-режиссеру массовой культуры. Но и философ сменил маски лица как наряд. Фукодианский дискурс в постструктуралистской работе «Археология знания» стал автономен, насколько автономной стала живопись в лице Мане, особенно его картина «Бар в Фоли-Бержер».

Более того, исследовав концепцию дискурсивности, можно представить схематично ее основные тезисы следующим образом (рисунок).



Если присмотреться к рисунку, то можно невольно прийти к ассоциации зеркально-рефлексивного отражения, но не в том смысле, которым наделяли функцию отображения тот же Локк, говоря о *tabula rasa*, Фейербах или Лейбниц, но к зеркальной рефлексии, коей был заинтересован Жан Лакан. Стадия зеркала, согласно Лакану, – стадия формирования нарциссизма младенца через фиксацию своего образа в зеркале. Инфант, чье Я разобщено, в зеркале видит серию жестов, движений и конечно свои собственные антропоморфные черты, позволяя себе таким способом формировать образ самости. Отличие зеркала Лакана от поля Дискурса, изображенного на рисунке выше, состоит в отсутствии пространственности как таковой. Зеркало не имеет собственной плотности, хотя и выступает в роли функционального медиатора, по ту сторону формируя сознание ребенка. И если у Лакана исходно известно, что или кто стоит за зеркалом, то Фуко на этот вопрос дает ответ только по отношению к «что» (к знаковой области), отказываясь показывать и говорить о загадочном «кто», который может быть кем угодно в своей повседневной практике [2].

5. *Взгляд со стороны.* Итак, дискурс и живопись сошлись в общей философии Фуко. Но единый метод, позволивший нам описать единообразно две сферы, не является ли показателем того, что существует между ними нечто большее, чем подобие? И в самом деле, не является ли живопись уже в одном из своих измерений аналогичной дискурсу? Фуко действительно отвечает на это однозначно: «...для того, чтобы проанализировать картину, можно восстановить латентный дискурс художника; можно попытаться обнаружить неотчетливый говор его намерений...» [3, с. 354]. Проект археологии считается исследователями Фуко заверченным с выходом «Археологии знания». На наш взгляд, логическим завершением был цикл лекций и статей, посвященный живописи, другой археологией наряду с политическим знанием, анализ которого воплотится во втором периоде творчества философа – периоде генеалогии власти, где метод археологии исследования трансформируется в генеалогию властных форм и техник.

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале статьи о природе удвоенной проблемы, можно сделать некоторые заключения. Проблема пространства, языка и смерти разворачивается в концепции дискурса и искусства Фуко. Проблема взгляда, устремленного на триаду, заключается в том, что взгляд специфически конституирует объект своего рассмотрения, в том числе дискурс и картину художника. Как он конституирует, какими средствами и с помощью чего? Некоторые авторы пытаются усмотреть приверженность Фуко в этом вопросе букве феноменологии. Да, он начинал свой путь со знакомства с работами Хайдеггера и период 50-х годов мыслителя прошел под эгидой феноменологической поэзии. Однако если обратиться к многочисленным интервью, то станет очевидным, что проект археологии был попыткой отхода от феноменологической традиции, от которой слишком сильно веяло скрытым антропологизмом. Фуко пытался построить свою собственную онтологию дискурса, в чем признавался в своих поздних беседах, отличную от онтологии Хайдеггера, без примеси интенциональности Гуссерля и субъективизма Сартра. Вспомним многочисленные нападки на последнего со стороны Фуко. А потому проблема взгляда будет заключаться в вопросе о том, каким образом конституировать реальность дискурса и живописи, не прибегая к антропологизму, коррелирующему с деятельностью традиционного *cogito*, борьба с которым ознаменовала философию и литературу XX в. Как нам кажется, взгляд Фуко сродни взгляду неокантианца Кассирера. Символическая функция говорит о конституировании в некоем эпистемологическом поле, не ссылаясь на субъекта. И эта распыленность формообразующего сознания, по нашему мнению, послужила опорой при решении проблемы взгляда у Мишеля Фуко.

Список литературы

1. Кассирер Э. Философия символических форм. М.; СПб., 2001. Т. I: Язык.
2. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я. url: <http://www.psihoterapevty.ru>
3. Фуко М. Археология знания. СПб., 2004.
4. Фуко М. Живопись Мане. СПб., 2011.
5. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс. url: <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt>
6. Фуко М. Рождение клиники. М., 2010.
7. Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994.
8. Фуко М. Что такое Просвещение. url: <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/nachala.txt>
9. Фуко М. Это не трубка. url: http://www.gramotey.com/?open_file=1269028597

METAMORPHOSES: LANGUAGE AND PAINTING IN M. FOUCAULT'S PHILOSOPHY

V.V. Smirnov

Tver State University (Tver)

Michel Foucault is one of the most popular contemporary authors equally positively accepted by professionals and amateurs, literature lovers. Such interest is inspired evidently, by the areas of his study that are contemporary in their spirit and essence: painting, politics, sexuality, insanity, etc. The article is aimed at the analysis of interrelations between the discourse philosophy and art in the network of Foucault's "archeology" period thought.

Key words: *symbolic forms, symbolic function, institutionalization, discourse, discourse formation, expression function, archeology, plastic representation, linguistic reference, quattrocento.*

Об авторе:

СМИРНОВ Всеволод Валерьевич – аспирант кафедры философии и теории культуры ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет», e-mail: franknilson@mail.ru