

УДК 316.27:159.9.016.1:75.011

В ПОИСКАХ ДИСКУРСА ТЕЛЕСНОСТИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИДЕЙ ГЕОРГА ЗИММЕЛЯ И МИШЕЛЯ ФУКО

Лигачева Алла Алексеевна – кандидат философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Харьковской академии дизайна и искусств

В статье анализируются возможности, проблемы и перспективы социологической интерпретации телесности сквозь призму произведений изобразительного искусства. Поле концептуального поиска дискурса телесности в данной публикации становится интерпретация творчества Микеланджело Георгом Зиммелем и применение метода «археологии знания» к творчеству Эдуарда Мане Мишелем Фуко. В качестве активных методов обучения предлагается интегрированный междисциплинарный подход, использующий визуальное восприятие при изучении проблемы телесности студентами магистратуры, специализирующимися в области социологии.

Ключевые слова: дуализм духовности и телесности, живопись, Г. Зиммель, М. Фуко, Микеланджело, Э. Мане, «археология знания», дискурсивная формация.

У статті аналізуються можливості, проблеми і перспективи соціологічної інтерпретації тілесності крізь призму творів образотворчого мистецтва. Поле концептуального пошуку дискурсу тілесності в даній публікації стають інтерпретація творчості Микеланджело Георгом Зиммелем і застосування методу «археології знання» до творчості Едуарда Мане Мішелем Фуко. Як активний метод навчання пропонується інтегрований міжпредметний підхід, який використовує візуальне сприйняття при вивченні проблеми тілесності студентами магистратури, що спеціалізуються в галузі соціології.

Ключові слова: дуалізм духовності і тілесності, живопис, Г. Зіммель, М. Фуко, Мікеланджело, Е. Мане, «археологія знання», дискурсивна формація.

It is analyzed the opportunities, challenges and perspectives of corporality sociological interpretation through the prism of art works. The field of corporality discourse conceptual search becomes the interpretation of Michelangelo's art works done by Georg Simmel and using the «archaeology of knowledge» method for studying works of Eduard Manet by Michel Foucault. An integrated interdisciplinary approach, which involves visual perception in the corporality problem studying by master's students, specializing in the field of sociology, is presented as an active learning method in the article.

Keywords: duality of spirituality and corporality, painting, G. Simmel, M. Foucault, Michelangelo, E. Manet, «archaeology of knowledge» discursive formation.

Основной образовательной парадигмой преподавания в магистратуре, с нашей точки зрения, должен быть диалог. Можно вспомнить высказывания М. М. Бахтина по поводу методологии гуманитарных наук: «Гуманитарные науки – науки о духе. Субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только диалогичным» [1, с. 363]. Действительно, диалог стимулирует познавательную деятельность студента, его креативные способности. Более того, диалог предполагает равноправное партнерство преподавателя и студента, где студент может иметь суверенную точку зрения.

В данной статье диалог приобретает особую значимость, так как внимание здесь сконцентрировано на поиске дискурса телесности через сопоставление различных точек зрения на изучаемую проблему.

Учитывая разделение уровней обучения на бакалавриат и магистратуру, мы предполагаем, что данный материал представляет интерес именно для студентов-магистрантов.

В последние годы проблема визуализации становится актуальной в силу того, что наше восприятие все более и более «нагружается» зрительными образами. Возрастает социологический интерес к интерпретации различных зрительных образов, в частности таких видов изобразительного искусства, как живопись, скульптура, графика. Неслучайно социологи и XIX, и XX века, излагая свои концепции, неоднократно обращались к анализу произведений искусства, в частности, к живописи. Здесь можно привести два ярких примера: Георг Зиммель и Мишель Фуко. И если в творчестве Г. Зиммеля произведения искусства занимают значительное место при характеристике культуры, то в работах М. Фуко мы находим не только живописный материал для иллюстрации его идей, но и самостоятельное исследование картин Э. Мане. Даже это краткое напоминание позволяет нам сделать вывод о том, насколько значимы и важны для социолога произведения искусства. Неслучайно Доменик Жато, директор Парижской Высшей школы

изобразительных искусств, эстетики и искусствоведения обращается к работам М. Фуко, стремясь проанализировать дискурсивную формацию в эстетике.

Учитывая органическую взаимосвязь эстетики и социологии, целью нашей статьи выступает выявление возможностей, проблем и перспектив актуализации дискурса телесности в социологии и эстетике на основе интерпретации произведений искусства, а также определение потенциала интегрированного межпредметного подхода¹ к изучению проблем телесности.

Социологический образ телесности многовариантен. Г. Зиммель в работе «Метафизика культуры», включающей раздел, посвященный творчеству Микеланджело, рассматривает две основные составляющие его образов - телесность и духовность, поскольку их постоянно меняющийся дуализм и составляет основу классического искусства. В чем суть этого дуализма с точки зрения Г. Зиммеля? «Наше тело является полем брани, на котором обе силы – тело и душа встречаются друг друга, борются друг с другом и принуждают друг друга к компромиссам. Вот, может быть, самый простой символ нашей жизни» – заключает Г. Зиммель [2, с. 412]. Эта форма, по мысли Г. Зиммеля, с одной стороны, определяется тяготением вещей над нами, а с другой стороны, – оборонительным движением нашей свободы, которым мы от них защищаемся или подчиняемся, их побеждаем или их избегаем. И лишь в борьбе с этой противоположностью душа обретает возможность самооправдания и творчества. Именно этот дуализм, который кроется в нашей душе, не позволяет нам воспринимать картину мира как неразрывное единство. Мы сами помещаем себя в этот раздвоенный мир и созерцаем себя как личности, расколотые на природу и дух.

На протяжении истории искусства этот дуализм тела и духа трансформировался в различные стилевые течения, где доминантой был пластический образ мира на каждой исторической ступени развития общества.

В своей работе Г. Зиммель рассматривает Античность, Средневековье и Возрождение. При этом в контексте Античности Зиммель так характеризует рассматриваемую нами проблему: «Классическая греческая пластика ощущает человека исключительно природно и без остатка растворяет его духовную жизнь в наличии этого куса природы» [2, с. 411]. Действительно, характерной чертой античного искусства является телесность. Телесно зримая красота выражается в таких категориях, как мера, симметрия, число и гармония. Гармоническое равновесие всех частей человеческого тела, которыми обладает античная скульптура, – образец человеческой красоты. Для античного искусства характерна анатомическая пластичность, основывающаяся на принципе математической гармонии. В качестве примера можно привести скульптуру Поликлета «Дорифор» (копьеносец). Неслучайно ее назвали каноном. Каноничность этой скульптуры заключается в строго выверенных пропорциональных соотношениях.

В западном Средневековье телесность и духовность находятся в ином соотношении, чем в Античности. Вновь обращаемся к Г. Зиммелю: «Страстный порыв души возносится над нашей внешней субстанциональностью и ее формой, как над чем-то вполне безразличным. Природа становится враждебной духу. Художественный образ с самого начала покоится во внутренне торжественной духовности, недоступной какой-либо природности» [2, с. 412]. Здесь земное рассматривается лишь как символическое или аллегорическое выражение небесного; представление о мире средневекового человека воплощается в аллегориях и символах.

Поэт XII века Аллен Лильский представлял себе природу в виде женщины в диадеме со звездами зодиака, в одежде с изображением птиц, растений, животных и других тварей в порядке, соответствующем их творению Господом. А. Ф. Лосев так охарактеризовал эту эпоху: «В противоположность античности, в центре средневековой эстетики и искусства стоит уже не чувственно-материальный космос, а духовно-личностный абсолют. Внешняя материальность выражает здесь не пластический характер, а некое внетелесное, духовное содержание, которое может быть выражено в чувственной материи только приблизительно, символически. Проблема символа становится одной из центральных в средневековой эстетике, поскольку все чувственное не только в искусстве, но и в природе является лишь отблеском отображения запредельного, сверхчувственного мира, художественная форма должна противостоять природной не как «образ» последней, но как «сходство», что и должно связывать их между собой» [4, с. 551]. Интересно заметить, что в традициях восточного христианства в Византии, а затем и в Киевской Руси (в древнерусской иконописи) несколько иначе решалась проблема телесности. Телесность не отвергается полностью, а как бы проникается духом, светом, и представляется нематериальной. Примером может служить творчество Андрея Рублева: его «Троица» – вершина древнерусской живописи. В этом произведении Рублев с огромной глубиной и силой выразил сущность религиозно-философского сознания древнерусского человека периода расцвета религиозной культуры средневековой Руси. «Ангелы, – писал академик Д. С. Лихачев, – символизирующие собой три лица Троицы, погружены в грустную задумчивость, и молящийся вступает в общение с иконой путем «умной», «мысленной» молитвы, Ангелы

¹ Межпредметному подходу к изучению проблемы телесности был посвящен «круглый стол» «Проблема телесности в социологии и искусстве: диалог», проведенный в рамках XX Международной научной конференции «Харьковские социологические чтения» 10-11 ноября 2016 года.

слегка обращены друг к другу, не мешая друг другу и не разлучаясь. Они находятся в триединстве, основанном на любви, тихая гармония Троицы вовлекает молящихся в свой особый мир» [3, с. 96].

Эпоха Возрождения с присущим новым типом культуры с опорой на природу и новая концепция человека поставили телесность и духовность в иное соотношение. Тело рассматривается как продукт природы. Художники Возрождения сосредоточиваются на иллюзорном изображении телесности, взяв за основу античные принципы искусства и добываясь полной иллюзии живого тела. Для этой цели изучают анатомию и разрабатывают принципы светотени для передачи объема в двумерном пространстве. Леонардо да Винчи пишет трактат о тени, где приводит разнообразные приемы ее проявления, разрабатывает принципы линейной перспективы для передачи иллюзии трехмерного пространства. Результатом поисков и экспериментов художников Возрождения явилось впечатляющее своей красотой и гармонией изображение человека. Но как соотносятся между собой телесность и духовность в искусстве Возрождения? На этот вопрос мы находим ответ в рассуждениях Г. Зиммеля об искусстве Возрождения. Он обращает внимание на одну из важнейших особенностей искусства Возрождения — индивидуальность, то есть именно то, что не обнаруживается как в искусстве Античности, так и в Средневековье. Размышляя над этой проблемой, Г. Зиммель приходит к следующему выводу: «Тем, что душа определенно принадлежит этому совсем особому телу, а тело столь же определенно от этой, от всех иных душ отличной душе, они являются не только связанными друг с другом, но и внедренными друг в друга, индивидуальность же возносится как над тем, так и над другой как третья в высшей степени единство, единство в себе самой замкнутой личности. Они, эти два начала, объединились в этой индивидуальности и не знают двойственности и междоусобной борьбы» [2, с. 412].

История искусства Возрождения насчитывает почти четыре столетия. И принцип индивидуальности, отмеченный Г. Зиммелем, и взаимосвязь телесности и духовности претерпевают на протяжении этого большого периода определенные изменения. В раннем Возрождении (или проторенессансе) можно выделить удивительное по своей художественной выразительности творчество Джотто. Простой крестьянин вознесся до степени художника, уважаемого Римскими Папами, и создававшего по их заказам свои шедевры. Духовная сосредоточенность Средневековья соединилась здесь с пластической телесностью Возрождения, с проявлением простых человеческих чувств.

Решая проблему преодоления дуализма телесности и духовности, Г. Зиммель обращает внимание на то, что только позднее Возрождение изменяет это соотношение. Оно стремится к принципиальному преодолению дуализма и хотя ищет это преодоление в формах природного бытия, по законам художественной формы, но, тем не менее, достигает зримого единства телесности и духовности.

Путь преодоления дуализма телесности и духовности был сопряжен в эпоху Возрождения с поисками индивидуальности, ибо индивидуальность, по мысли Г. Зиммеля, «есть то телесно-духовное образование, которое наиболее совершенно преодолевает дуализм тела и духа как принципиальную противоположность одного другому» [2, с. 413]. Г. Зиммель отмечает, что эта индивидуальность первоначально проявляется в портрете, а именно в изображении головы, а не всего человека, ибо именно голова является наиболее доступной глазу материализацией человеческого духа. Однако первым, кто сумел передать не только лицо, но и обнаженное тело как «окрашенность и ритмику душевного настроения» был, по утверждению Г. Зиммеля, Боттичелли.

Сюжет картины «Венера и Марс» – два прекрасных бога: Марс в образе спящего обнаженного юноши и Венера, которая смотрит на него влюбленным взглядом, стремясь сохранить его сон.

В картине под античной символикой скрыта мысль о победе любви над войной. Венера обезоруживает своей любовью Марса, символизирующего войну. Марс (война) не может господствовать над Венерой. Сила любви побеждает силу воина. В этой картине чувственные языческие образы проникнуты возвышенной и вместе с тем поэтической лирической одухотворенностью и внутренней сюжетной напряженностью. Взор Венеры, устремленный на Марса, наполнен любовью и в то же время внутренней отстраненностью. Всмотревшись ближе в картину, замечаем, что тот разрыв тела и духа, бытия и судьбы, которым жило искусство готики, у Боттичелли отнюдь не преодолен. Полного взаимопроникновения телесности и духовности, по мысли Г. Зиммеля, в творчестве Боттичелли еще нет. И несмотря на то, что образы его искусства приобрели подлинную телесность, в отличие от Средневековья, «в конце концов, души Боттичелли бродят по бездорожью и витают в неисцелимой дали от всего земного, от субстанциальности всех явлений» [2, с. 413].

Произведения живописи могут быть использованы в сферах, далеких от искусства, – в экономике и социологии. В передаче «Русской службы Би-би-си 25 ноября 2016 года обсуждался «Финансовый форум России». Ведущие российские финансисты анализировали возможность преодоления вялого экономического развития. Гвоздем форума стала репродукция картины Боттичелли «Венера и Марс». Изображение повесили на стене за спинами выступающих, и все пытались объяснить, какие аналогии вызывает у них сюжет картины. Участники финансового рынка представлены в виде сатириков, которые пытаются государство в виде Марса расшевелить и получить ответ. Венера – это госкомпания, а сатиры –

контролирующие органы, которые помогают утащить у спящего Марса (бизнеса) – копье, щит и меч. Поэтому Марс, у которого отобрали все «инструменты», – в летаргическом сне.

Полностью меняется картина в позднем Возрождении, к которому относится творчество Микеланджело. Как пишет Г. Зиммель, «вся предвечная и историей христианства закреплённая раздвоенность нашей души разрешается в полную гармонию: перед нами потолок Сикстинской капеллы и ее стены. Громадные жизненные противоречия успокоены здесь в удивительном зрительном противоречии и зрительном единстве. Происходит уничтожение всякой внутренней отчужденности и случайности в отношении друг к другу тела и духа, субстанции и движения, и это заставляет постоянно ощущать образы Микеланджело исполненными совершенного бытия» [2, с. 415].

Обратимся к знаменитой фреске Микеланджело «Страшный суд» в алтарной стене Сикстинской капеллы. Художник построил крайне динамичное вращательное движение из массы хаотично переплетенных тел праведников и грешников, центром которого стал Христос. Через разнообразные позы живописец передает движение души каждого человека. В центре – устойчивая фигура Христа, грозного судьи над праведниками и грешниками. Привлекает внимание властный и в то же время спокойный жест Христа, который как бы дает начало вращательному движению, в которое вовлечены все действующие лица. Лица и праведников, и грешников выражают самые различные эмоции — тревоги, отчаяния, страха, вызывая у зрителя сопереживание.

Г. Зиммель на примере творчества Микеланджело размышляет о глубинных проблемах человеческого бытия. Рассматривая живопись, скульптуру, стихотворения художника, Г. Зиммель утверждает, что в этих произведениях заключено «гениальное метафизическое чувство мировой сущности, из которой вытекает и получает свое объяснение индивидуальная сущность» [2, с. 415]. Судьбы мира, жизни, согласно его суждению, воплощаются в смыслах личности, но в то же время это личное имеет значение по своему сверхличностному смыслу, по своей ценности как объективного бытия. Обращая внимание на этот личностный и одновременно сверхличностный смысл образов Микеланджело, Г. Зиммель сравнивает его творчество с творчеством Рембрандта. В образах Рембрандта судьба человечества, как утверждает Г. Зиммель, словно выкристаллизовывается в формах несравненной, единственной индивидуальности [2]. Подтверждением этой его мысли служат картины Рембрандта, в частности, «Портрет старика». В противоположность Рембрандту, в творениях Микеланджело глубоко личная жизнь возносится, как пишет Г. Зиммель, до всеобщего, всем человечеством проживаемого жребия [2].

Подводя итог размышлениям Г. Зиммеля о взаимосвязи телесности и духовности, следует отметить, что он предлагает новый философско-социологический подход к анализу художественного произведения, который позволяет вскрыть более глубокий пласт творчества художника и его результатов.

Следует отметить, что интерес Г. Зиммеля к живописи не случаен, ибо он отстаивает идею взаимодействия личности и жизни. А искусство дает дополнительный материал для понимания и восприятия жизни. Эта красочность жизни позволяет воспринимать ее сквозь призму отношения к искусству.

Во второй половине XIX века в процессе движения в сторону неклассического искусства фундамент классического искусства «дает трещину». Французский живописец Э. Мане своим творчеством опровергает некоторые незыблемые постулаты классической эстетики, прежде всего линейную перспективу, а главное — в его творчестве акцент переносится с художника на зрителя. Художник как бы перевоплощается в зрителя, сам становится зрителем, а картина воспринимается как ограниченный фрагмент пространства, который зритель может рассматривать с разных сторон и с разных ракурсов. Э. Мане выдвигает на первый план материальные качества поверхности холста, насыщая картину красивыми пятнами и контрастами, являясь в этом смысле предтечей импрессионистов.

На этот инновационный характер живописи Э. Мане обратил внимание Мишель Фуко. В своей лекции, прочитанной на семинаре в Тунисе, он говорил, что заслуга Э. Мане в том, что художник «сделал возможной всю живопись после импрессионизма, всю живопись XX века, всю ту живопись, в русле которой и по сей день развивается современное искусство» [6, с. 20]. Полемизируя с возрожденческой традицией в живописи, с ее иллюзией пространства (глубокого пространства, сбоку освещенного солнцем и видимого как зрелище с определенного идеального места), Э. Мане, по мысли М. Фуко, «заново изобретает (а, может, изобретает впервые?) картину-объект, картину как материальность, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем и вокруг чего может ходить зритель» [6, с. 20]. М. Фуко видит грандиозность перемены в живописи, произведенной Э. Мане, прежде всего в том, что он изобрел картину-объект, повторное введение материальности холста в изображение. «В этом смысле, – утверждает М. Фуко, – Мане потряс самые основы западной живописи, какой она существовала, начиная с кватроченто» [6, с. 22].

Приступая к анализу картин Мане, Фуко объединяет их в три рубрики. Его интересует, как Мане: - трактует пространство полотна, включая сюда и его материальные свойства, а именно: площадь, ширину, высоту, и в то же время, помещая в это пространство объект изображения; - решает проблему освещения, причем Фуко акцентирует внимание не на свете, освещающем картину изнутри (как в искусстве Возрождения), а на внешнем, реальном свете;

- определяет место зрителя по отношению к картине.

Основой этой рубрикации является идея М. Фуко о дискурсивной формации, которую он противопоставляет «эпистемологическому центрированию». В приведенной рубрикации обнаруживаются разноуровневые дискурсивные практики. Если вернуться к выступлению М. Фуко в Тунисе, то, как пишет одна из участниц тунисского семинара Доменик Жато, «можно сказать, что его выступление – не познавательный текст, а текст о знании» [6, с. 182]. Выступление М. Фуко можно ситуировать на стыке того уровня дискурса, – продолжает свои размышления Д. Жато, «что идет от анализа творчества Мане к теоретической эпистемологической идее дискурсивной формации, в данном случае через теорию представления» [6, с. 182].

Применяя идею дискурсивной формации к пластическому искусству, Доменик Жато отмечает, что «благородные высказывания философских книг» для сторонников этой концепции не всегда значимее высказываний «явно более легковесных художников или жестко привязанных к своим дисциплинам мудрых теоретиков» [6, с. 177].

Д. Жато устанавливает разделительную черту между «идеей» и «понятием». «Ведь понятие, – утверждает она, – позволяет понять снабженную ярлыком идею, а идея указывает на то, что существует не только после, но и прежде ярлыка; концепт позволяет понять снабженную ярлыком идею в специализированном дискурсе, в науке, тогда как понятие отсылает к чему-то расплывчатому, имеющему отношение к идеологии, конструирующий знание, (а значит, и знание в общем смысле)» [6, с. 171]. Это ее высказывание сопрягается с мыслью М. Фуко о том, что при расширении обзора дискурсивных высказываний целью является не язык и не мысль в целом, но высказывания, определяемые как то, что может артикулировать события, не обладающие дискурсивной природой. Ведь высказывания, которые гипотетически объединяет дискурсивная формация, оказывают сопротивление всякому эпистемологическому центрированию. И это относится не только к эстетике, считает Д. Жато, но и, например, к социологии. «Некоторые способы практиковать социологию искусства, стягивающие к социологическому центру различные высказывания, а именно речи художников, инструментируют эти высказывания и превращают их в представления об искусстве, оторванные от практического контекста высказывания. Отнесение высказывания к дискурсивной формации позволяет как социологии, так и эстетике сохранить то, что составляет их ценность» [6, с. 179]. И такая перспектива, заключает Д. Жато, «позволяет уловить способ существования дискурсивных событий в культуре» [6, с. 179].

Картину Э. Мане «Завтрак на траве» М. Фуко рассматривает во второй рубрикации, а именно сквозь призму освещенности, света. Анализируя инновации Э. Мане, М. Фуко размышляет на примере изображения обнаженного тела о различии в трактовке освещенности, света в классическом искусстве Возрождения и в анализируемой картине. Следует отметить, что официальная критика крайне отрицательно отозвалась об этой картине Мане. Негодование вызвало совмещение на одном полотне обнаженных и одетых фигур, упрощенного рисунка и манера письма. Э. Мане в своей картине совместил старое (классику) и новое, меняя суть изображения. Он использует сюжет из жизни богемы, но помещает его в контекст классического искусства.

М. Фуко в своем анализе картины замечает, что здесь две системы освещения: традиционное, где источник света находится вверху, освещая спину женщины на заднем плане картины и поляну вокруг нее, и еще один источник света – фронтальный, перпендикулярный свет, падающий на обнаженное тело женщины на переднем плане картины и бьющий ей в лицо. Этот свет отражается и на лице мужчины, но высвечивает его профиль плоско, без рельефа, без пластики, без объема, как это было присуще классике Возрождения. Эти две системы проявления света, по мысли Фуко, сосуществуют в картине, придавая ей некоторую внутреннюю неоднородность, поскольку выявляют оппозицию классики современности. Этот фронтальный свет лишает изображения женщины той пластичности, в которой так преуспели мастера Возрождения. «Тело женщины изображено, словно эмаль, – подчеркивает Фуко, – как в японской живописи» [6, с. 180].

Э. Мане дает новую трактовку обнаженного тела. Эта новая трактовка в еще большей степени реализована в картине «Олимпия». Выставленная в Салоне в 1865 году картина вызвала такой скандал, что ее пришлось снять. Причина в том, что Э. Мане создал «вариацию» на тему «Спящей Венеры» Тициана. Все атрибуты, сопутствующие изображению Венеры, Э. Мане сохранил – и позу, и драпировку. Но здесь весь фокус в освещенности: источник света находится сверху слева, свет «ласкает» тело женщины, а зритель «поражается этой игре света и наготы».

В анализе картин Э. Мане М. Фуко объясняет, каким именно трансформациям подвергаются представленные ним изображения: вертикальные и горизонтальные линии, подчеркивающие двухмерность холста, различные варианты освещения, место зрителя по отношению к картине. Сравнивая идеи Г. Зиммеля и М. Фуко в поисках адекватного дискурса телесности, приходим к следующему выводу.

С одной стороны, классический подход к живописи, где доминирует анализ содержательной стороны произведения искусства. В нашем случае это размышления Г. Зиммеля по поводу взаимоотношения телесности и духовности в классической теории Возрождения. Рассматривая Античность, Средневековье, Возрождение, Г. Зиммель приходит к выводу, что только Микеланджело удалось преодолеть дуализм телесности и духовности и суметь «вознести» личную жизнь до человеческой

всеобщности. Этот вывод взаимосвязан с теорией Г. Зиммеля, с его «философией жизни». М. Фуко, рассматривая картины Мане, обращает внимание на радикальный разрыв художника с традиционной живописью, показывая как художник последовательно демонстрирует материальную реальность картины: прямоугольник обрамленного полотна, покрытого красками и помещенного на свет лицом к зрителю. Здесь мы видим не иллюзорное изображение, стремящееся преодолеть двумерность пространства, а жесткую материальную плоскость картины. Обращаясь к творчеству Э. Мане, М. Фуко применяет свой метод «археологии знания». Здесь произведение искусства расчленяется на отличные друг от друга структуры, определяющие специфические способы выражения и конфигурации, но в то же время выражающие его определенную целостность. Дискурс разворачивается и определяется через разноуровневый анализ картин Э. Мане.

В процессе изучения этого материала возникает возможность сконцентрировать внимание студентов на дискурсе представителей различных социологических направлений, а также через презентацию произведений живописи, их анализ с точки зрения социологии. Примеры традиционного классического искусства, представленные в концепции Г. Зиммеля и новых подходах к искусству, которые предложил Э. Мане и интерпретировал М. Фуко, можно использовать в качестве диалога различных социологических теорий. С нашей точки зрения, такой поиск дискурса будет усиливать творческий потенциал студентов магистратуры.

Література:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.
2. Зиммель Г. Избранное. Том 1. Философия культуры / Георг Зиммель. Т.1. – М. : Юрист, 1996. – 671 с.
3. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1970. – 178 с.
4. Лосев А. Ф. Эстетика / А. Ф. Лосев // Философская энциклопедия. Т. 5. – М., 1957.
5. Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Тит Лукреций Кар / пер. Ф. А. Петровского, вступ. ст. Т. В. Васильевой (Серия «Библиотека античной литературы. Рим»). – М. : Художественная литература, 1983. – 384 с.
6. Фуко М. Живопись Мане / Мишель Фуко. – СПб. : Владимир Даль, 2011. – 232 с.