

УДК 18:7.01

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖИВОПИСИ В ФЕНОМЕНОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ М. МЕРЛО-ПОНТИ**

Е.В. Кондратьева

Томский политехнический университет

E-mail: EugeniaJane@yandex.ru

*Анализируется тесное взаимодействие философии и живописи в концепции Мориса Мерло-Понти. Реконструированы фундаментальные положения феноменологии французского философа, касающиеся задачи феноменологии по обращению к первичному, дорефлексивному, «наивному» контакту человека с миром, которая в полной мере реализуется в практике изобразительного искусства, где художник дает выражение «ткани» бытия посредством взаимодействия своей телесности и мира. В качестве плодотворности применения феноменологии к изобразительному искусству приведена интерпретация живописи Поля Сезанна Морисом Мерло-Понти.*

**Ключевые слова:***Феноменология, Мерло-Понти, живопись, восприятие, тело.***Key words:***Phenomenology, Merleau-Ponty, painting, perception, body.*

Философия Мориса Мерло-Понти сложилась под влиянием феноменологии Э. Гуссерля и экзистенциализма М. Хайдеггера. Но ни к одному из этих направлений французского философа нельзя отнести определенно. Опираясь на идеи Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти несколько отходит от первоисточника: переосмысливает некоторые постулаты и по-новому расставляет акценты. Он выстраивает свою концепцию, обращаясь к эстетическо-антропологической проблематике, в отличие от Э. Гуссерля, отдававшего предпочтение логике и математике как образцам строгости мышления [1]. Для иллюстрации положений своей экзистенциально-феноменологической философии М. Мерло-Понти нередко обращается к искусству. Французский философ пишет и о музыке, и о литературе, и о кинематографе, но наиболее часто и на каждом из этапов своего творчества М. Мерло-Понти обращается к живописи. Перед тем, как более подробно рассмотреть идеи французского философа в части изобразительного искусства, необходимо реконструировать общее направление его мысли, так как именно из него и проистекают идеи, связанные с живописью.

Свою первую публикацию «Структура поведения» М. Мерло-Понти посвящает проблеме соотношения сознания и природы. В целом работа не является феноменологическим исследованием. Во многом «Структура поведения» основана на материале наук, в большей степени психологии. Но именно в этой работе французский философ вводит понятие «существование» и говорит о невозможности сведения поведения полностью к физическому или целиком к психологическому. Как замечает Г. Шпигельберг, «Структура поведения» главным образом выступила «пролегоменами» к феноменологии, которые, «выявляя несостоятельность механистического бихевиоризма и, в меньшей степени, гештальт-психологии, демонстрируют необходимость нового начала» [2. С. 554].

Впервые свою феноменологическую концепцию М. Мерло-Понти представляет в докторской дис-

сертации «Феноменология восприятия». В самом начале своей работы он задает вопросом о том, что же такое феноменология. По мнению философа, этот вопрос еще далек от разрешения, несмотря на то, что «Феноменология восприятия» была написана уже спустя полвека после появления первых работ Э. Гуссерля. Феноменология по мысли М. Мерло-Понти должна представлять собой философию, для которой мир всегда «уже тут»: «до рефлексии, как некое неустранимое присутствие и все ее усилия, следовательно, направлены на то, чтобы отыскать наивный контакт с миром, чтобы придать ему, наконец, философский статус» [3. С. 5]. Обозначая задачу феноменологии подобным образом, французский философ выступает как против веры науки в то, что абстрактный и объективный взгляд на мир, используемый наукой, предоставляет целостную картину реальности, так и против объективной картины мира, существующей независимо от субъекта. По мнению М. Мерло-Понти, научное видение мира не является ни автономным, ни цельным, поскольку пренебрегает фундаментальным взаимодействием человека с реальностью. Мир же не является чем-то внешним по отношению к нам, тем, что мы можем просто созерцать, мы находимся в мире. Единственная возможность для человека осознать и убедиться, что он соотнесен с миром, заключается в том, «чтобы приостановить это движение», «отказать миру в нашем пособничестве», «вывести из игры», то есть необходимо совершить феноменологическую редукцию. По убеждению М. Мерло-Понти «величайший урок редукции заключается в невозможности полной редукции» [3. С. 12]. Именно поэтому Гуссерль снова и снова поднимает вопрос о возможности редукции. Для М. Мерло-Понти наилучшее определение редукции принадлежит ассистенту Э. Гуссерля Э. Финку, который говорил об «удивлении перед лицом мира».

Феноменология по замыслу М. Мерло-Понти должна обратиться к восприятию, то есть дорефлексивному телесному участию человека в мире. Возражая «внутреннему человеку» Августина,

французский философ говорит: «истина не «живет» лишь во «внутреннем человеке» или, точнее, нет никакого внутреннего человека, человек живет в мире, и именно в мире он себя познает» [3. С. 9]. Все, что человек знает о мире, он открыл из своего видения и жизненного опыта. Наука же является вторичным выражением нашего опыта, и, чтобы определить ее значение, нам также необходимо обратиться к описанию первичного опыта. Так, утверждая, что воспринимаемый мир является основой для нашей рациональности, М. Мерло-Понти развивает описательную философию восприятия. Таким образом, прибегая к методу феноменологической редукции, французский философ стремится найти первичный, изначальный контакт человека с миром, опыт восприятия мира, возникающий еще до всякого его объяснения и предшествующий любой мысли о мире, опыт о мире, который человек получает посредством своей телесности.

Тело человека в концепции М. Мерло-Понти выступает субъектом восприятия. Именно при помощи него человек находится в мире. При этом тело не оказывается противопоставленным миру. Позиция тела оказывается двойственной: оно выступает и субъектом, и объектом восприятия: оно является и видимым, и видящим. Сама возможность видения обусловлена «родством» тела и вещей. Тело является продолжением мира и существует среди вещей. Человек укоренен в мире и не является чем-то автономным по отношению к нему. Классические противопоставления сознания и мира, души и тела, субъекта и объекта являются ошибкой рефлексивной философии. Субъектно-объектная парадигма, прежде всего, характерна для классической науки и фактически воспроизводит разделение на мыслящую и протяженную субстанцию у Р. Декарта. В соединении души и тела М. Мерло-Понти следует за М. Монтенем. Отвергая понимание человека в физике и метафизике, Монтень соединяет душу и тело, обращаясь к фактическому положению человека в мире [4. С. 231].

М. Мерло-Понти призывает уйти от трактовки всякого сущего как объекта и перейти непосредственно к чувственно воспринятому миру, каким он существует для нашего тела. Такое первоначальное, непосредственное восприятие представляет собой не хаос впечатлений, как можно было бы предположить, а некую целостность. Будучи само целостным, тело, являясь «поставщиком восприятия», предоставляет доступ к целостности мира. Восприятие тела также оказывается и дорефлексивным, так как оно действует среди других людей, вещей, событий без ясного осознания того факта, что оно так делает. При этом восприятие представляет собой творческое действие, в котором отсеиваются определенные вещи и фокусируется внимание на других. Так, «в акте зрения я останавливаюсь взглядом на каком-то фрагменте пейзажа, этот фрагмент оживает, разворачивается передо мной, а остальные отступают на периферию, уходят в тень,

не переставая, однако, быть перед нами» [3. С. 102]. И.С. Вдовина в работе «Феноменология во Франции» отмечает, что «приоритет тела, как и восприятия, необходимы Мерло-Понти для того, чтобы выйти за пределы философии сознания» [5. С. 44]. Именно при помощи тела человек воспринимает мир, понимает его и вносит в него значения. Поэтому «интенциональность становится характеристикой не только сознания, но и тела: тело есть движение к чему-то и благодаря этому движению сознание изначально есть не «я мыслю», а «я могу», — резюмирует И.С. Вдовина [5. С. 45].

Таким образом, стремясь преодолеть категориальные оппозиции классической философии и показать вторичность рационального знания, французский философ разрабатывает онтологию, которая в поздних работах приобретает явный эстетический характер. По своим задачам феноменология оказывается ближе к искусству, чем к науке. Для М. Мерло-Понти феноменология, так же как и творчество Бальзака, Пруста, Валери или Сезанна, направлена на постижение смысла мира. Поэтому на страницах произведений М. Мерло-Понти мы находим упоминание различных видов искусств, но основное внимание философа занимает живопись. С одной стороны, живопись предоставляет великолепный материал для иллюстрации и развития феноменологии восприятия. С другой стороны, именно в анализе живописи феноменологическая концепция М. Мерло-Понти проявляет наибольшую свою плодотворность. Работ, демонстрирующих переплетение живописи и философских идей М. Мерло-Понти, в творчестве философа мы находим три: «Сомнение Сезанна», «Косвенный язык и голоса безмолвия» и «Око и дух».

На страницах работы «Око и дух» М. Мерло-Понти предпринимает попытку философского исследования способа «видения» живописи, продолжая разрабатывать уже на этом материале феноменологическую онтологию видящего и видимого. Обсуждая вопросы живописи в эссе, М. Мерло-Понти чаще всего употребляет термин «видение», а не «восприятие». Как отмечает И.С. Вдовина, видение является другим названием восприятия, которое Мерло-Понти понимает «не в традиционном смысле — не как непосредственное отражение предметов реального мира, действующих на наши органы чувств, а как чувствительность, как способ приятия мира, бытия в нём» [5. С. 49]. Также как и феноменология, живопись, по мнению французского философа, направлена на «обнаружение тайнства мира», первичного контакта человека с бытием. Но в отличие от философа или писателя художник находится в более выгодном положении. Общество всегда требует от писателя и философа какого-то определенного решения, мнения, оценки, в то время как от художника подобного не ожидают.

Живопись выполняет фундаментальную задачу по открытию непосредственного, дорефлексивного опыта мира, исследованию первозданной реаль-

ности. И посредством своего тела художник преобразует этот опыт мира в произведение живописи. Подобная возможность кроется в двойственности самого тела: оно одновременно является видящим и видимым, осязающим и осязаемым. И между двумя этими сторонами образуется перекрытие, пересечение, которое заставляет признать, что вещи переходят в нас, как и мы в них. Иллюстрируя взаимодействие воспринимающего тела художника и мира, М. Мерло-Понти обращается к высказыванию французского живописца Андре Маршана, который утверждал: «в лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают» [6. С. 22]. Так, художник живет в этом переплетении своего телесного восприятия и вещей. М. Мерло-Понти замечает, что именно когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым образуется пересечение, тогда и можно говорить о появлении человеческого тела.

Те или иные линии, цветовые решения на холсте кажутся исходящими и подсказанными самими вещами руке мастера. Цвет, освещение, глубина пробуждают отклик в нашем теле, воспринимаются им. Каждый раз, накладывая новый мазок краски на полотно, художник оказывается перед выбором множества вариантов, но он выбирает только один: тот вариант, который как будто зовет его, чтобы картина стала такой, какой он ее задумал. Иллюстрируя этот тезис, М. Мерло-Понти вспоминает эксперимент, в ходе которого работу Анри Матисса запечатлели на пленку с помощью ускоренной киносъемки. Когда смотришь на работу кисти художника невооруженным глазом, кажется, что она мгновенно «прыгает с места на место», на пленке же она предстала «задумчивой, радующей глаз и торжественной в миг неминуемого зарождения мира, перед тем, как совершить десяток возможных движений, танцующей перед полотном, прежде чем, несколько раз коснувшись его, наконец, устремиться, как молния, по единственно нужному пути» [7. С. 51].

Картина не является копией или калькой вещей. Ни одна изображенная вещь даже в фигуративной живописи не бывает в реальности такой, какой ее изображают. Но и в фигуративной и в абстрактной живописи мы обнаруживаем представление бытия. В картине наш взгляд «блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия» и скорее мы видим не ее, «но сообразно ей, или с ее участием» [6. С. 17]. Живопись оказывается онтологичной по своей сути: она обращается к бытию вещей и представляет его на своих полотнах. По мнению французского философа, живопись делает зримой текстуру мира, которую обычный человек не видит, но частью которой он является. Художник способен выражать новые значения, невидимые за привычными схемами мышления обычному человеку. Таким образом, произведение искусства может открыть мир зрителю по-новому. При этом формы выражения значения в живописи и, например, в

литературе отличаются, так как «язык говорит, голоса же живописи — голоса безмолвия» [7. С. 91]. Живопись дает выражение области «безмолвия»: дорефлексивных взаимоотношений мира и тела.

В живописи нет раз и навсегда решенных тем и проблем, одной правильной техники репрезентации. Искусство призвано воссоздавать первичный контакт человека с миром, а способы решения данной задачи могут быть различны. Поэтому идея прогресса к истории искусства не применима. Так, например, перспективное изображение, разработанное в эпоху Возрождения, не стоит трактовать как наиболее правильное техническое решение. По мнению М. Мерло-Понти, основная заслуга линейной перспективы заключается в том, что она вдохновила живописцев на экспериментирование со способами представления бытия. Истинный художник часто переиначивает решения своих предшественников. Овладевая новыми техниками и приемами, художник открывает новое поле возможностей, где все выраженное ранее может быть переосмыслено заново. Формы живописи, как и философские, и литературные формы не накапливаются в виде постоянно возрастающего капитала, не могут считаться обретенными один раз и навсегда. Художники различных эпох, культур, направлений по-разному изображают мир. Но подобное разнообразие никак не искажает реальность, а наоборот высвечивает различные стороны бытия. «Идея универсальной, тотальной, полностью реализованной живописи лишена смысла. Мир для художников, существуй он еще хоть миллионы лет, и через миллионы лет еще будет требовать живописного изображения, и даже если он погибнет, то все равно останется незавершенным» [6. С. 56].

Еще одно произведение, о котором следует упомянуть, обращаясь к философии живописи М. Мерло-Понти, — это «Косвенный язык и голоса безмолвия». Эта работа напрямую не является философским исследованием живописи, как например «Око и дух» или «Сомнение Сезанна», о котором речь пойдет несколько позже, но, тем не менее, значительную часть исследования составляет рассмотрение вопросов, связанных с живописью. Основной целью работы «Косвенный язык и голоса безмолвия» является критический ответ на эстетическую теорию Андре Мальро. Наибольшая дискуссия между А. Мальро и М. Мерло-Понти разворачивается применительно к трактовке понятия «стиль». С одной стороны, для А. Мальро в основе стиля лежат индивидуальные, личные ценности и смыслы художника: стиль выступает средством «для перекраивания мира в соответствии с ценностями человека, который его открывает» [7. С. 60]. С другой стороны, А. Мальро следует и противоположной крайности, относя стиль к мистической силе вечного мира, говоря о «Духе Живописи», который рисует как бы вместе с художником, разрабатывает стиль эпохи посредством отдельных художников. Такая двойственность в понимании стиля становится весьма по-

нятной, если принять во внимание тот факт, что изначально определив стиль как индивидуальный и субъективный, А. Мальро не оставляет себе возможности для понимания явного единства стиля в течение одного исторического периода, и вследствие этого затруднения обращается к идее некоего объективного Духа.

М. Мерло-Понти же делает стиль интерсубъективным феноменом. Стиль для французского философа становится способом представления «признаваемый другими, но столь же мало ощутимый для художника, как его собственный силуэт или повседневные жесты» [7. С. 60]. Тем не менее, стоит заметить, что мы не должны сводить стиль лишь к сумме характерных особенностей манеры живописи или технических приемов, используемых живописцем, или только к влиянию мастера, обучавшего художника. А. Матисс писал картины так, как он это делал, потому что его учителем был Гюстав Моро, потому что он вдохновлялся творчеством Поля Сезанна и был другом Пикассо и Ренуара, но в конечном итоге, потому что он был Матиссом. Стиль является своеобразным способом представления мира художником, живет в нем в виде собственного почерка, собственного отношения к миру. Художник приходит к стилю, делая все новые наброски, отыскивая его в полотнах других художников и в мире: «тело, жизнь, пейзажи, школы, возлюбленные, кредиторы, полиция, революции, которые могли бы удушить живопись, являются ее хлебом, и она превращает их в свое таинство» [7. С. 72].

Разница в толковании стиля А. Мальро и М. Мерло-Понти также видна и в понимании ими современной живописи. Для Мальро современная живопись является выражением торжества индивидуальности и субъективности, в отличие от «объективной» классической живописи. Для М. Мерло-Понти современная живопись ставит совсем другую задачу: она направлена на познание того, каким образом человек укоренен в универсуме, и осуществляет она это как раз при помощи стиля. Стиль не возникает вне контакта с миром. Он происходит из отношения субъекта к другим и к миру. В принципе, любое восприятие стилизует. Наше восприятие посредством тела является акцентированием вариантов, предложенных миром. Художник как раз и выражает свое телесное столкновение с миром на бумаге, холсте, при помощи камня или глины. М. Мерло-Понти суммирует эти размышления описанием стиля как системы эквивалентов, которые художник создает, чтобы проявить видимый мир. Это своего рода «упорядоченная деформация», при помощи которой он концентрирует рассеянные смыслы его восприятия и делает их более явными. Таким образом, стиль в концепции М. Мерло-Понти оказывается интерсубъективным феноменом, вырабатывающимся в фундаментальном взаимодействии субъекта с другими и переплетении с миром.

И, наконец, последнее произведение, без которого анализ интерпретации живописи в филосо-

фии М. Мерло-Понти будет неполным — это «Сомнение Сезанна». Именно в этом эссе мы обнаруживаем последовательное применение феноменологии к анализу произведений живописи. На том или ином этапе развития своей мысли М. Мерло-Понти упоминает таких художников как П. Клее, А. Маршан, А. Матисс, Н. Пуссен, В. Ван Гог, О. Ренуар, Э. Делакруа, К. Писсаро, но в центре его внимания всегда был только один живописец — Поль Сезанн, которому и посвящает «Сомнение Сезанна». «Сомнение» в данном случае, безусловно, не «сомнение» скептиков или не «методологический» принцип Р. Декарта. «Сомнение» в понимании современных западных философов является неизбежным уделом человеческой личности, «втянутой в бурный водоворот событий, удел личности мыслящей и творческой» [8. С. 178]. П. Сезанн заложил основы нового направления в искусстве, так же как и М. Мерло-Понти переосмыслил положения феноменологии. П. Сезанн жил и работал один, у него не было учеников, все свое время он посвящал живописи. Тем не менее, всю жизнь его терзали сомнения о правильности выбранного пути, о том, будут ли его работы когда-нибудь поняты и оценены по достоинству. Видение, представленное в картинах П. Сезанна, М. Мерло-Понти представляет как в принципе естественное для любого человека. Но современники художника так не считали. При жизни П. Сезанн так и не получил признания и был часто предметом насмешек со стороны критиков. «Живопись пьяного ассенизатора» — так характеризовал один критик живопись П. Сезанна в 1905 г. [9. С. 59].

Философский интерес для М. Мерло-Понти представляла живопись П. Сезанна уже после стадии импрессионизма. Считая себя и художника занятыми в одном и том же проекте по обнаружению первоначального, естественного, дорефлексивного опыта мира, французский философ описывает каким образом Сезанн смог выразить через цветные мазки кистью то, к чему феноменология может лишь косвенно попытаться получить доступ, например, через философию языка. Сезанну удалось посредством живописи сделать донаучное восприятие видимым.

П. Сезанн искал свой путь в творчестве, отталкиваясь от академической живописи и импрессионизма. М. Мерло-Понти считал, что творчество импрессионистов привело П. Сезанна к осознанию того факта, что живопись — это не воплощение воображаемых сцен и событий, а представление нашего восприятия, полученное с натуры. Импрессионизм же был исключительно сосредоточен на игре света, воздуха и цветовых пятен, пренебрегая изображением любой цельной, твердой, плотной реальности, что приводило к растворению объекта и исчезновению субъекта. По этой причине П. Сезанн ищет новые пути развития своего творчества. П. Сезанн художественными приемами выявляет контур, как будто тем самым хочет вновь явить объект, растворенный в работах импрессионистов.

Объект больше не теряется в игре света и воздуха, а является вполне материальным, но как бы озаряется светом изнутри.

Академическая живопись, со строгой приверженностью линейной перспективе также не привлекала П. Сезанна, так как забывала об индивидуальной точке зрения. П. Сезанн деформирует перспективу. Так, М. Мерло-Понти отмечает, что в натюрморте тарелки и чашки, поставленные в профиль на столе, должны быть эллипсами, но вершины эллипса утолщены и расширены, а рабочий стол в портрете Густава Жеффроя растягивается вниз картины, вопреки законам перспективы [9]. Наше естественное восприятие, по утверждению французского философа, не соответствует ни фотографической, ни геометрической перспективе. Поэтому перспективные искажения, к которым прибегает Сезанн, как раз и являют нам естественное, донаучное виденье на картинах художника. М. Мерло-Понти говорит, что П. Сезанн транслирует виденье, в принципе где-то в глубине известного каждому человеку. Однако непопулярность творчества П. Сезанна при его жизни может свидетельствовать о том, что современники не признавали в картинах художника собственного способа видения, и более комфортно чувствовали себя с фотографиями или картинами, похожими на них. М. Мерло-Понти же утверждал, что П. Сезанн писал изначальную природу, в то время как в фотографии даже тех же самых пейзажей чувствуется присутствие и работа людей. Поль Сезанн действительно считал природу своим величайшим учите-

лем и призывал предпочитать работу на пленере мастерской. В 1904 г. П. Сезанн напишет об отношении художника к природе: «... художник должен всецело посвятить себя изучению природы и стараться создавать картины, которые были бы наставлением. Разговоры об искусстве почти бесполезны. Работа, благодаря которой делаешь успехи в своем ремесле, достаточное вознаграждение за то, что тебя не понимают глупцы» [10. С. 65]. Таким образом, живопись П. Сезанна — это не имитация, калька предметов реальности, а выражение того, что находится в восприятии.

Подводя итог, стоит отметить, что философия и живопись в концепции М. Мерло-Понти оказываются тесно связанными. Материал живописи французский философ использует для иллюстрации и развития своей концепции. Утверждая, что первичный, «наивный» контакт человека с миром составляет основу всей рациональности и ценностей, М. Мерло-Понти стремится развить описательную философию восприятия нашего телесного опыта. Для французского философа восприятие оказывается выразительным и творческим, внутренне связанным с художественной практикой. Художник, посредством взаимодействия своей телесности и мира, имеет доступ к первоначальному восприятию мира, который, стилизуя, он выражает на своих полотнах. И в этом смысле оказывается неважным, какой эпохи или направления живопись, представленная перед нами, так как любая истинная живопись дает выражение «ткани» бытия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ажимов Ф.Е. Эстетико-антропологическое измерение феноменологии М. Мерло-Понти // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2008. — Т. 2. — № 14. — С. 81–83.
2. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение. — М.: Логос, 2002. — 680 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Наука, 1999. — 605 с.
4. Мерло-Понти М. Читая Монтеня // Знаки. — М.: Искусство, 2001. — С. 227–241.
5. Вдовина И.С. Феноменология во Франции. — М.: Канон+, 2009. — 400 с.
6. Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. — 63 с.
7. Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Знаки. — М.: Искусство, 2001. — С. 44–94.
8. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. — М.: Искусство, 1990. — 400 с.
9. Merleau-Ponty M. Cezanne's doubt // The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting / ed. by G.A. Johnson. — Illinois: Northwestern University, 1993. — P. 59–75.
10. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / сост. Н.В. Яворская. — М.: Искусство, 1972. — 230 с.

*Поступила 03.10.2012 г.*