
Духан И.Н.

Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого

Живописные образы Сезанна и экзистенциальные темы судьбы Сезанна-художника пробуждают философские интуиции Мориса Мерло-Понти, приближая стиль его мышления вплотную к видимому. Сезанн — концептуальный персонаж философа. Мерло-Понти вступает в активный диалог с мастером в 1940-е г., на этапе кристаллизации своего собственного стиля философствования, сезанновские образы становятся средоточием его размышлений, вплоть до самых поздних записей. Этот философский интерес Мерло-Понти к творчеству художника, точнее, непрерывное влечение, и даже страсть, сопоставимы с хайдеггеровской одержимостью Гёльдерлином. Если мысль позднего Хайдеггера осознавалась им самим как непрерывное постижение Гёльдерлина, то для Мерло-Понти таким же неиссякаемым источником рефлексии стал Сезанн. Для философии середины XX в. обращение к художественным творениям общепринято и понятно. Достаточно вспомнить образы искусства у Сартра — друга и оппонента Мерло-Понти, в пластике Альберто Джакометти нашедшего претворение экзистенциалистского мироощущения, — и вообще весь стиль французской философии того времени, насыщенный художественной топикой. Это сопряжение философии и искусства было столь органично для того времени: именно в те годы известный философ и эстетик Этьенн Сурио назвал философию высшим родом искусства, подчеркивая непрерывность связи философской мысли и художественного творчества¹.

¹ *Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. Paris: Gallimard. 1964. P. 248.*

Параллель со старшим современником французского философа — Мартином Хайдеггером, именно в 1930-е — 1940-е гг. активно сблизившим свою философию с образным строем искусства и поэзии, позволяет обнаружить своеобразие видения искусства в философских штудиях Мерло-Понти. Уже в лекционном курсе 1930-х гг., позднее опубликованном под названием «Исток художественного произведения», Хайдеггер эксплицирует контуры своей философии в направлении искусства. Известный теоретик искусства М. Шапиро обратил внимание на существенные искусствоведческие неточности «Истока», особенно в интерпретации произведений Ван-Гога. Даже не углубляясь в суть замечаний и полемики, можно убедиться в том, что собственно выбор фигуры художника (Ван-Гог) или произведения (греческий храм, Сикстинская мадонна) имел для Хайдеггера подчиненный, «служебный» смысл, вся энергия его мысли была нацелена на выявление особенных для пропедевтики философского мышления возможностей произведения искусства к «собираанию мира», к непосредственному раскрытию Бытия (алетейя). Обращение же к Сезанну у Мерло-Понти при некоторых общих с Хайдеггером мотивах имело совершенно иной характер — одновременно и сокровенно-исповедально-личностный, и универсальный одновременно. Мерло-Понти всматривается в картины Сезанна, словно пытаясь постигнуть природу магического воздействия их живописной техники передачи *видимого*; он цитирует письма, высказывания мастера, искусствоведческие работы о нем. Мерло-Понти вступает в диалог с Сезанном — *Другим* и *другом*, делая это отношение ассиметричным, отдавая живописцу в отношении *Я-Другой* первенство в раскрытии мира. Если Хайдеггер «растворяет» художественные творения в своем этическом философском строе, то Мерло-Понти стремится исследовать и понять их, чтобы раскрыть для философии особенный способ феноменального постижения мира в непосредственности становления видимого и многообразии подвижных слоев бытия.

Постигая мир Сезанна, философ прояснял смыслы собственной новаторской феноменологии. Живопись, прежде всего — живопись Сезанна — стала для Мерло-Понти тем полем видимого, в

котором он обнаруживал не выраженные, не затронутые философией горизонты чувственности в ее сложной нюансированности и динамике. Дело его мысли стало «введение» этих нюансированных и подвижных горизонтов раскрывающегося, смотрящего на нас бытия в систему феноменологического видения. Поль Сезанн — не единственный художник, к творчеству которого обращался Мерло-Понти в поиске философского вдохновения и для того, чтобы сделать философию способной говорить языками видимого. В своих сочинениях философ анализирует художественные стратегии и произведения Эль Греко, Пауля Клее, Альберто Джакометти, Робера Делоне, Анри Матисса, Пита Мондриана, Огюста Родена, обращается к записям Леонардо, художественным теориям Андре Мальро, Бернарда Бернсона, Андре Шастеля и Поля Валери и др.² Аналитика искусства и разбор произведений различных мастеров наполняет его поздние философские лекционные курсы³. Однако Сезанн и его живопись сыграли в интеллектуальной биографии философа исключительную роль. В живописи Сезанна философ нашел опору и парадигму для новой феноменологии, переводящей классический гуссерлевский проект в совершенно иной опыт открытия мира как феноменологического зрелища.

Для написания эссе «Око и дух», заказанного известным историком искусства Анри Шастелем для первого номера журнала о французском искусстве («Art de France»), Мерло-Понти снял домик у местного художника в городке Толоне, близ Экса — местах уединенных пленэров и отшельничества Сезанна. Здесь философ

² Кодекс художников и теоретиков искусства Мерло-Понти подробно рассматривается Г.А. Джонсоном во введении к сборнику, посвященному эстетическим исследованиям философа (*Johnson G.A. Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting // Merleau-Ponty Aesthetics Reader / Ed. by G.A. Johnson, M.V. Smith. Evanston: Northwestern University. 1993. P. 3–59*). Помимо произведений, рассматриваемых в настоящей статье и связанных с Сезанном, для понимания философско-художественной концепции Мерло-Понти особенно важна его статья «Косвенный язык и языки безмолвия» (*Мерло-Понти М. Знаки / пер. с франц., коммент. и послесл. И.С. Вдовиной. М.: Искусство. 2001. С. 44–95*).

³ *Merleau-Ponty M. Notes des cours au collège de France, 1958– 1959 et 1960–1961. Paris: Gallimard. 1996. P. 50–62, 167–174, 179–183, 206–207 etc.*

созерцает уже не живопись мастера, он погружается в живописный *Lebenswelt* Сезанна, видит мир сквозь его живопись. Родается особенная и уникальная ситуация в сближении философской мысли и искусства — ситуация со-чувствования и со-видения философа и художника. Следы этого гипнотизирующего «шаманского» погружения в оптику Сезанна сохранились в дискурсе «Ока и духа» и рабочих записях к «Видимому и невидимому». Живопись таит чудодейственную силу и способность к непосредственному запечатлению зрелища мира во всем диапазоне его разворачивающегося на нас *видимого* — «поверхности неисчерпаемой глубины»⁴. Философ Мерло-Понти будет перевоплощаться в живописца Сезанна, чтобы преобразовать современный ему философский строй мышления в направлении отражения спонтанного многоликости «дикого бытия».

Нельзя не заметить глубинной логики в усилении интереса Мерло-Понти к живописи вообще и творчеству Сезанна в особенности — он возникает в период наиболее интенсивной проработки философом основных концептов его феноменологии. Статья Мерло-Понти «Сомнение Сезанна» опубликована в 1945 г., в год выхода его *opus magnum* — «Феноменологии восприятия». «Око и дух», последняя прижизненно изданная работа, пишется в основном летом 1960 г., во время кристаллизации идей «Видимого и невидимого».

«Сомнение Сезанна» и «Феноменология восприятия» — самостоятельные и независимые друг от друга работы, связанные в то же время сквозными темами и образами. Прежде всего, личностью самого Сезанна — референции к его творчеству мы неоднократно находим в развертывании философских идей «Феноменологии восприятия». В предисловии к «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти, подчеркивая, что развивает гуссерлевский проект феноменологии, говорит о возможности и необходимости феноменологии стать «феноменологией генезиса»: «Благодаря расширенному понятию интенциональности феноменологическое “понимание” отличается от классического “разумения”, которое ограничивается

⁴ Ibid. P. 186.

“истинными и неколебимыми сущностями”, а феноменология обретает возможность стать феноменологией генезиса»⁵. Открывая поновому гуссерлевский проект, Мерло-Понти подчеркивает «естественность» феноменологической установки в ее органической дескриптивной обращенности к миру вокруг нас, к тому, что в своих поздних сочинениях Гуссерль обозначал как естественное понятие о мире (*natürlichen Weltbegriff*) и жизненный мир (*Lebenswelt*)⁶. «Именно в нас самих мы находим единство феноменологии и ее доподлинный смысл, — пишет Мерло-Понти в предисловии, — в феноменологическом стиле мышления мы узнали не новую философию, но, скорее, встретились с тем, что давно ожидали»⁷. Феноменология помогает увидеть мир вокруг нас, возвращаясь при этом к самим вещам — тезис Гуссерля, который в трактовке Мерло-Понти означает «вернуться к этому миру *до* знания»⁸. Именно феноменологическая философия представляется Мерло-Понти исключительно близкой искусству видения — «подлинная философия в том, чтобы снова научиться видеть мир»⁹. Философия и искусство едины в своем поиске — «философия не есть отражение предудстановленной истины, это, как и искусство, осуществление истины»¹⁰. Эту же направленность творческой интенциональности на поиск истины выделял в творческой стратегии Сезанна его биограф и современник Эмиль Бернар: «Понятие красоты было чуждо Сезанну, ему было близко лишь понятие истины»¹¹. Отсюда — созвучие «Феноменологии восприятия» и визуального художественного опыта в формировании утонченного искусства видения, способного к раскрытию истины.

⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия // Морис Мерло-Понти / Пер. с франц. Д. Калугина, Л. Карягина, А. Маркова, А. Шестакова, под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Ювента, Наука. 1999.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 7.

⁹ Там же. С. 21.

¹⁰ Там же.

¹¹ Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / сост. и вступ. статья Н.В. Яворской. М.: Искусство. 1972. С. 212.

В этюде «Сомнение Сезанна» Мерло-Понти¹² заключено претворение этого тезиса о философии как искусстве — осуществлять феноменологический поиск в философии, литературе и живописи одновременно, открывая в искусстве непосредственное воплощение волнующих его философских проблем. В искусстве Сезанна философ обнаруживает и продумывает принципиальные для «феноменологии генезиса» темы: первичное синтетическое восприятие, феномен телесности, молчаливое до-человеческое Бытие. «Сомнение Сезанна» изобилует при этом настолько тонкими художественно-философскими наблюдениями над характером и формообразованием живописи, что побудило составителя антологии основных искусствоведческих штудий, посвященных Сезанну, включить в него и этот этюд Мерло-Понти¹³. В этюде о Сезанне 1945 г. уже просматриваются темы, развивающие проект феноменологии генезиса Мерло-Понти в направлении своеобразной феноменологии видимого, которая более полно и глубже раскроется им в «Видимом и невидимом», «Оке и духе», других поздних сочинениях и лекционных курсах в Коллеж де Франс 1958–1961 гг.

Т. Тэудвайн подчеркивает экзистенциально-автобиографический смысл этюда «Сомнение Сезанна», работа над которым совпала с размышлениями и сомнениями самого философа в период подготовки публикации «Феноменологии восприятия»¹⁴. Действительно, в стиле жизненных переживаний и живописного мышления Сезанна философ нашел то удивительное сочетание мучительных сомнений, психологической неопределенности и воли к новаторству, которым характеризовалось и его собственное интеллектуальное творчество тех лет. Как известно, «Феноменология восприятия» была встречена достаточно критически французским философским сообществом, один из обозревателей даже назвал ее

¹² *Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne // Fontaine. Vol. 8. № 47 (décembre). 1945. // repr.: Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. Paris: Gallimard. 1996. P. 13–33.*

¹³ *Cezanne in Perspective / Judith Weschler, ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1975.*

¹⁴ *Toadvine Th. The art of doubting: Merleau-Ponty and Cezanne // Philosophy Today. Vol. 41. 1997. P. 545–553.*

«философией неопределенности» (*une philosophie de l'ambiguite*)¹⁵. И хотя в этом определении содержался оттенок иронии, сам Мерло-Понти воспринял его как весьма существенную характеристику собственного стиля философствования.

Сомнение, неопределенность, отход от строгого философского письма и последовательной логики рефлексии сочетаются в «Феноменологии восприятия», задача которой — поиск нового образа философского мышления в его естественности и сопряжении с непосредственным телесным переживанием мира. «Феноменология восприятия», как заметил Эмиль Брейе, «переворачивает простой смысл того, что мы называем философией»¹⁶. На наш взгляд, Мерло-Понти и намеренно, и спонтанно проигрывает в «Феноменологии восприятия» этос неопределенности и многозначности. Это обусловлено тем, что философский язык и новые феноменологические дефиниции здесь сами существуют в плазматической ситуации зарождения и поливариантности поиска, а также стремлением не сковывать жесткой логической определенностью трансфигуративное пространство смыслопорождения образа мира *sub specie* многомерности телесного опыта, не поддающейся логико-семантической кодификации. «Неопределенность» выступает стратегией постепенного вызревания и прояснения смыслов в их актуальной многозначности. Это соединение сомнения, «неопределенности» и радикального утверждения нового видения Мерло-Понти обнаруживает и в жизни и живописной стратегии Сезанна. Философ усиливает, заостряет, литературно обыгрывает амбивалентности художника. Золя, друг детства, считал Сезанна гением, но, тут же добавляет Мерло-Понти, — гением, идущим неверным путем¹⁷. Предоставленный самому себе, художник созерцает природу в высшей степени человечно, однако смысл его произведений никак не соотносится с его жизнью, история искусств тем более не помогает

¹⁵ *Alquie F. Une philosophie de l'ambiguite: L'Existentialisme de Maurice Merleau-Ponty // Fontaine. 1947. № 11 (April). P. 47–70.*

¹⁶ *The Primacy of Perception / ed. J. Edie. Evanston: Northwestern University Press. 1964. P. 28–29.*

¹⁷ *Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 14.*

прояснить их смысла¹⁸. Сезанн сам — воплощенное сомнение: он неуверен в своем физическом здоровье, отношениях с женщинами, таланте, способности к творчеству...

Мерло-Понти рисует образ художника, ощущающего всю пропасть дистанции, разъединяющей его живописное видение и современную ему художественную культуру. Действительно, Сезанн остро переживал, вплоть до попыток самоубийства, и чувство физической немощи, и болезнь сердца, и непонимание современников и друзей, особенно близкого ему в юности Эмиля Золя. Тягостное ощущение физической немощи, сомнение в продуктивности собственных творческих поисков при радикальной решимости утверждения нового видения характеризует экзистенциальный образ Сезанна в письмах. Он пишет Октаву Маусу в 1889 г. — в апогее его живописной эволюции, — что «долгие поиски не дали пока положительных результатов, и опасаясь справедливой критики, я решил работать в уединении, пока не почувствую себя способным теоретически защитить результаты своей работы»¹⁹. А Жоашиму Гаске в 1896 г. — с оттенком отчаяния: «У меня больше нет сил. Мне надо было быть разумнее и знать, что в моем возрасте нельзя поддаваться иллюзиям, они меня губят <...> Сейчас я все еще стараюсь выразить смутные чувства, присущие нам от рождения. Если я умру, все будет кончено. Что делать!»²⁰. Однако это состояние, близкое депрессии, рождалось в атмосфере осознания радикальной сложности поставленных живописных задач. В воспоминаниях Бернара — наиболее достоверного биографа художника — возникает образ физически немощного мастера, сознание которого было наполнено социальными условностями и психологическими комплексами («он испытывал тяжелую неуверенность в себе по отношению к женщинам, с другой стороны, его останавливали религиозные соображения»²¹, но при этом неуклонно творящего дело живописи.

¹⁸ Ibid. P. 16.

¹⁹ Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. С. 102.

²⁰ Там же. С. 106.

²¹ Там же. С. 212.

«Сомнение Сезанна» — изящно выстроенный философско-литературный этюд, интрига которого близка поэтике экзистенциализма: личная творческая свобода художника рождается в драме преодоления им собственной истории отчаяния. Абсолют творческой свободы — в полной погруженности в живописный мир гиперболизируется Мерло-Понти: «...живопись была его миром и его способом существования. Он работал один, без учеников, без одобрения со стороны собственной семьи, без поддержки критиков. Он занимался живописью в тот день, когда умерла его мать»²².

Мерло-Понти задает экзистенциалистский вопрос: как рождается свобода художника? Обстоятельства конкретного существования могут лишь косвенно воздействовать на сознание, наше целеполагание и наше будущее не предопределены с первого вдоха. «Вечный» Сезанн, которого мы обнаруживаем с самого начала его жизни, в котором уже содержалось все свершившееся с ним позднее — может ли он быть свободен от внешних воздействий, свободен ли он от самого себя? Если мое «я» — определенный проект, реализация которого начинается с самого раннего детства, полагает философ, и изначальное и вновь сформированное в движении жизни неразличимы во мне, в моем существовании невозможно различить ни врожденно-предопределенные эпизоды, ни жесты новаторства. Между концептами жизни, полностью сконструированной и полностью предзаданной, нет различия. Но если мы обнаружим место в нашей жизни для подлинной свободы, то она и станет нашим стремлением выйти за пределы нашей изначальной истории, не мешая нам при этом быть самим собой. В нашей подлинной свободе мы никогда не детерминированы целиком, равно как и не изменчивы абсолютно²³.

Мерло-Понти вводит образ монстра чистой свободы — Леонардо да Винчи, следуя интерпретации Поля Валери. Свобода Леонардо, проявлявшаяся в полной не-обусловленности его жизни и творчества, противостоянии культурным и поведенческим тра-

²² *Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 13–14.*

²³ *Ibid. P. 27–28.*

дициям и стереотипам — классический сюжет фрейдовского психоанализа. Данный психоанализ, замечает Мерло-Понти, в своей причинно-следственной детерминированности не делает свободу невозможной, он учит нас воспринимать нашу свободу конкретно, как творческое само-возрождение («la psychanalyse ne rend pas impossible la liberté, elle nous apprend à la concevoir concrètement, comme une reprise créatrice de nous-mêmes»²⁴). Свобода Сезанна состояла в выходе его за пределы собственной самости, его физически немощной плоти и в подчинении всей плоти живописи: художник никогда не был центром для самого себя²⁵. Так завершает свой этюд Мерло-Понти. Можно продолжить философа: особенный характер соотношения субъективности/телесности Сезанна и ландшафта его картин в том, что художник растворяется в картине, раскрывая живопись миру и предоставляя последнему доминировать над живописью, включая и собственную субъективность/телесность в поток миростановления.

Именно вследствие этой «слабой субъективности», «слабой проектности» художника возникает тот особенный характер живописи, который делает произведение искусства и мир частями одного и того же целого²⁶. Мир органично переходит в живопись, как будто не встречая сопротивления со стороны художественной субъективности. Концептуально переживаемая Сезанном его человеческая немощность давала основания мастеру отдаться живописи, позволяя ей доминировать над его потенцией к миротворчеству, а миру — над живописью. Образ Сезанна в интерпретации философа близок Сартровскому «ничто». Сезанн не строит новые образные «миры», он ищет способ полностью отдаться миру, сохранив и усилив чувственные нюансы мирообраза. Различаются ли искусство и природа? — спрашивает художник и отвечает: «Я стремился сделать их подобными»²⁷. Художник стремится раскрыть свою чувствительность в направлении к миру. Мерло-Понти при-

²⁴ Ibid. P. 32.

²⁵ Ibid. P. 33.

²⁶ Ibid. P. 18.

²⁷ Ibid. P. 17–18.

водит тезис Сезанна о том, что художник должен развивать свою оптику²⁸. Именно высокочувствительная оптика при слабой, приглушенной субъективности и дает возможность уловить сложную нюансированность пространственных и временных отношений и слоев мира. Отсюда исходит то, что Мерло-Понти характеризовал как стремление Сезанна видеть и изображать первичный мир в его становлении. Среди главных проблем, которые Мерло-Понти разрабатывает в «Сомнении Сезанна» — первичное синтетическое восприятие. Живопись Сезанна понимается им как непрерывное поле восприятия. Мир — это непрерывность форм без разрывов, причем цвет и рисунок (контур) не существуют как таковые по-отдельности, а вплетены в единую мировую ткань²⁹. Поэтому Мерло-Понти подвергает сомнению любые перспективные схемы построения пространства картины. В них, с одной стороны, — доминирование позиции сильной субъективности и одной привилегированной точки зрения, с другой — разрыв в единой мировой ткани видимого.

Критика научной линейной перспективы становится сквозной темой феноменологии Мерло-Понти. В этом критическом отношении к научной перспективе как задержке динамики восприятия и как сведению сложного многообразия сплетений видимого к единой доминирующей точке зрения (*point de vue*), подавляющей иные пути визуального постижения мира, заметно сильное воздействие авангардного художественного эксперимента³⁰. Мерло-Понти был особенно вдохновлен новаторским исследованием венского теоретика и историка искусства Фрица Новотного об эпохально-рубежном значении живописи Сезанна в преодолении традиции ренессансной научной перспективы³¹. Новотный теоретически обобщил те движения авангардной мысли и художественной прак-

²⁸ Ibid. P. 18.

²⁹ Ibid. P. 21–22.

³⁰ См.: Духан И.Н. *Perspectiva artificialis*, антиперспективизм и время // Культура, эпоха и стиль: классическое искусство Запада / Сборн. ст. Государственный институт искусствознания РАН. М. 2010. С. 368–400.

³¹ *Novotny F. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Vienna and Munich: Verlag von Anton Schroll. 1938 (1972).

тики, которые делали Сезанна отцом-основателем антиперспективизма³². Его живопись противопоставляет геометрике научной перспективы спонтанную организацию вещей, данную нам в непосредственном геометрическими конструктами восприятии. Мы укоренены в этой спонтанности, и усилие живописца как раз и должно состоять в том, чтобы найти способ претворить этот изначальный мир в живопись. Сезанн раскрыл своей живописью то, что современные психологи назвали живой, жизненной перспективой — ту перспективу, которую мы актуально ощущаем, а не конструируем геометрически. Геометрическая перспектива останавливает спонтанность всеобщего движения. Аналогично происходит и с цветом — универсальные цветовые отношения академической живописи так же дистанцированы от реальности, как и научная линейная перспектива³³.

Философская критика научной линейной перспективы как подмены непосредственного восприятия мира продолжена Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» и особенно в поздних сочинениях конца 1950-х — начала 1960-х гг. Почему «перспектива», собственно техника визуальной репрезентации, так волнует философа? Дело в том, что действие перспективы в чем-то подобно механизму канонической философской рефлексии: оно требует приостановки становящегося видимого бытия для собственного саморазвертывания. Задача же живописи Сезанна, как представляет ее Мерло-Понти, состоит в том, чтобы изобразить природный мир как становящийся организм, сделать доступной видимому саму вибрацию образов вещей в их зарождении³⁴. Живопись делает видимым становящееся — тезис, прямо противоположный ренессансно-перспективному зрению.

Мерло-Понти возвращает философии платоновский смысл умо-зрения. Если основное напряжение мысли в «Феноменоло-

³² См.: *Духан И.Н.* Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. Минск: Издательство Белгосуниверситета. 2010.

³³ *Merleau-Ponty M.* Le doute de Cézanne. P. 18–22.

³⁴ *Ibid.* P. 23.

гии восприятия» — раскрытие в человеке всеобщего чувствилища (*sensorium*), и аналитика того первичного слоя чувствования, в котором до критической установки и тем более трансцендентальной рефлексии обнаруживается интерсенсорное единство мира, вещей и нас³⁵, то в поздних текстах Мерло-Понти проявляются новые нюансы аналитики первичного восприятия, и фокус еще сильнее смещается от феноменологии телесности к феноменологии видимого, в котором само «телесное» растворяется. Эта направленность мысли философа в «Феноменологии восприятия» эксплицируется, например, в изумительно тонком анализе иллюзии глубины и своеобразия сезанновского перспективизма. В видимом Мерло-Понти обнаруживает онтологический приоритет над другими формами телесного опыта и над мыслимым. Если две координаты предметной среды (высота и ширина) можно объективировать, то третья картезианская координата — глубина — в поле видимого принципиально иллюзорна. Отсюда — многообразие перспектив, по-разному разыгрывающих этот феномен видимого. В межвоенный период были опубликованы выдающиеся философско-искусствоведческие штудии, показывающие многообразие форм перспективной репрезентации в историческом и типологическом ракурсах — «Перспектива как символическая форма» Эрвина Панофского и «Сезанн и конец научной перспективы» Фритца Новотного. Нет единой системы «научной перспективы», сформированной в оптических опытах художников Ренессанса и кодифицированной картезианской по своей сути проективной геометрией Жерара Дезарга в XVII веке. Есть многообразие перспективных форм, соотносящихся с различными модусами освоения телом и взглядом мира, и эти формы не только различаются эволюционно и исторически; они сопрягаются в едином ландшафте восприятия, в одной картине или архитектурной композиции. Этот перспективный релятивизм Мерло-Понти иллюстрирует на примере Сезанна — одного из главных, пожалуй, героев драмы преодоления «научной перспективы»³⁶. Сезанн в своих пейзажах

³⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 307.

³⁶ Там же. С. 334, 337.

и натюрмортах после 1880-х гг. действительно «развертывает» видимый мир и как бы окружает им зрителя. Происходит «включение моего взгляда в объект — взгляда, который в этот объект проникает, одушевляет его»³⁷. В живописи Сезанна мы сразу оказываемся заряжены миром, который является нам в пластическом многообразии своих форм и ракурсов. «Диск под углом к нашему лицу сопротивляется геометрической перспективе, как показали Сезанн и другие художники, представляя в профиль суповую тарелку, содержание которой остается видимым»³⁸. То, что Мерло-Понти называет геометрической перспективой — это и есть та универсальная наука о перспективе, «wissenschaftlichen Perspektive», которая в своей завершающей редакции в проективной геометрии XVII–XIX вв. установила «единые принципы» геометрического глубинно-пространственного построения форм, унифицировав подвижное пластическое многообразие ренессансных перспективно-оптических экспериментов. Апогей научной перспективы — опыт академической живописи XVIII–XIX вв., с детально проработанной универсальной системой построения всех форм видимого — ландшафтов, предметов, теней и т. д. От этого научного перспективизма во французской традиции отходят сначала барбизонцы и Гюстав Курбе, поглощенные живописным переживанием натуры, видимой непосредственно. Однако поворотом к видимому в его постоянном движении и сложности стала живопись импрессионистов, Сезанна и Эдгара Дега 1870-х — 1880-х гг. Живопись углубляется в исследование многообразия видимого, художник, и соответственно зритель, оказываются не на дистанции от видимого, которое разворачивается перед одним доминирующе-внешним взглядом (как в классической перспективе); они оказываются в самой сердцевине вещей. Однонаправленная геометрическая перспектива сменяется живописным полем, в котором вещи взаимопроникают друг в друга.

Если в «Структуре поведения» (1942) Мерло-Понти разрабатывал идеи формы, организма и телесности, активно опираясь на

³⁷ Там же. С. 340.

³⁸ Там же. С. 334.

данные гештальт-психологии, то в «Феноменологии восприятия» опыт непосредственного постижения, запечатленный в первичном восприятии, в том числе и прежде всего, посредством живописи, становится фундаментальным ресурсом феноменологического видения. Одна из основных исследовательских сложностей «Феноменологии восприятия» состоит в попытке синтеза феноменологии Гуссерля, научно-психологических экспериментальных данных и живого видения в формировании феноменологии восприятия, основанной на идее нерасторжимости телесно-зрительного опыта субъекта и мира. Мерло-Понти ищет тот особенный язык и стиль философии, который был бы способен сохранять свою идентичность и в дескрипции трансцендентальной рефлексии, и в раскрытии первично-видимого в образности искусства. Язык Мерло-Понти моделирует непрерывность поля философии-искусства, в котором восприятие получает совершенно новую интенсивность переживания и постижения мира.

Это сочетание рефлексии и образов видимого приводит к качественно новому постижению пространственности и глубины. Один из самых интересных эпизодов «Феноменологии восприятия» — опыт темпоральной аналитики пространственной глубины как различных горизонтов времени. В этом блестящем анализе заметно влияние феноменологической аналитики сознания-времени в сопряжении ретенций — теперь — протенций Гуссерля³⁹, но ощутим и собственный голос Мерло-Понти в прямом обращении темпоральной аналитики к зримому пространству. Синтез глубины для Мерло-Понти — это временной синтез⁴⁰. Единство зримого — «принадлежность двух феноменов одной и той же временной волне»⁴¹. Восприятие и воспринимаемый объект одновременно друг другу. «Восприятие дает мне «поле присутствия» (категория временной аналитики Э. Гуссерля — *И. Д.*) в широком смысле, поле, которое разворачивается в двух измерениях: в измерении

³⁹ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // *Он же*. Собр. Соч. Т. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 95–104.

⁴⁰ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 340–341.

⁴¹ Там же. С. 341.

«здесь–там» и в измерении «прошлое –настоящее–будущее». Второе позволяет понять первое. Я «удерживаю», у меня «есть» удаленный объект без эксплицитной позиции пространственной перспективы (видимые величина и форма), равно как я «еще держу в руке» недавнее прошлое без какой-то деформации, без стоящего между нами «воспоминания». Вместе с тем, «когда я говорю, что вижу объект на расстоянии, я имею ввиду, что я его уже или еще удерживаю, что он находится в будущем или прошлом в то же время, что и в пространстве»⁴².

Смысл глубины формируется в многообразии временных волн пространственного ландшафта. Узел пространственной драматургии — «живое настоящее», из которого выстраивается вся система глубинно-пространственных отношений. В завершающей главе о темпоральности в третьей части «Феноменологии восприятия» философ разовьет и обобщит свои идеи многомерной временности видимого. Прошлое, настоящее и будущее сопрягаются в едином политемпоральном зрелище мира. Достаточно взглянуть на разновременность живого ландшафта вокруг нас: вот здесь в теплом солнечном свете кружатся вокруг прибрежной зелени стрекозы и мы окружены близким и со-темпоральным нашей чувственности миром, но уже чуть далее, на следующем пространственно-временном плане, река несет свои темно-серые бурлящие воды в совсем не зависимом от нас удаляющемся грозном потоке, а далеко на горизонте по небу движутся тучи с косой пеленой дождя — отдаленное пространством будущее, которое грозит стать актуальным настоящим, когда здесь, где мы находимся, тоже пойдет ливень. Мерло-Понти обостряет временную аналитику Гуссерля, представляя время и пространство взаимобратимыми и со-полагающими смысла друг друга. Фокусом этого взаимообращения станет феноменальное *сознание-тело* в его сопряжении с миром — тема, развиваемая в «Видимом и невидимом».

Эпизоды новейшей истории живописи могут стать прекрасным подтверждением идей Мерло-Понти. Достаточно вспомнить «Тополя» Клода Моне (1891, Музей искусств, Филадельфия) — в

⁴² Там же.

их верхней части далекая полоска неба еще удерживает свет дня, закат делает золотистыми массы тополей на втором плане, а прибрежная поверхность земли уже почти полностью тает в ночном полумраке. Сезанн в живописном видении разновременности как глубины предстоящего нам мира достигает исключительной образной силы. В пейзажах с горой Святой Виктории («Вид на гору Святой Виктории из Ле Лове», 1904–1906, Художественный музей, Базель; «Гора святой Виктории», ок. 1906, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) нам предстоит пространственно развернутая глубина времени: передний план дан в актуальной ситуации *настоящего* повседневности, со-темпоральной художнику/зрителю, непосредственно сопрягающегося с нашей телесностью, на втором плане разворачивается тысячелетняя тектоника георитмов земной поверхности, перебиваемая ритмами живой природы, и все мировое зрелище завершает вечный образ покоящейся горы.

Непрерывное синтетическое поле живописи как единства тактильного и визуального опыта, в котором глаз и тело являются не фиксаторами внешнего им опыта, но включены в мир и его объекты («глаз — это определенная возможность соединиться с вещами, а не экран, на который вещи проецируются»⁴³, подсказывает философу фундаментальные темы «Феноменологии восприятия». Мерло-Понти отмечает, что в искусстве Сезанна различия между касанием и взглядом, тактильным и визуальным не существенны для первичного восприятия, воплощенного в творении живописца, которое обнаруживает в этом восприятии удивительную всеобщность опыта — мы *видим* глубину, гладкость или шероховатость фактур, тяжесть форм... «Сезанн настаивал даже на том, что мы видим запах»⁴⁴. Живопись дает возможность Мерло-Понти увидеть ту «толщу изначального опыта»⁴⁵ и тот первичный слой чувствования, в котором человек проявляется как всеобщее чувствилище⁴⁶. Здесь, в *видимом* разыгрывается главный спектакль мира, художник

⁴³ Там же. С. 359.

⁴⁴ Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 21–22.

⁴⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 278.

⁴⁶ Там же. С. 307.

«превращает в видимое все, что трогает нас»⁴⁷. Видимое становится квинтэссенцией всего ансамбля телесно-чувственного опыта. Философская рефлексия должна раскрыть и преодолеть этот опыт первоначального восприятия, сохранив его непосредственность, не застывая в эпохé, а развиваясь в сопряжении с темпоральным развертыванием мира: «...если рефлексия нуждается в оправдании именно как рефлексия, то есть как движение к истине, тогда нельзя сводить ее к подмене одной картины мира другой, она должна показать нам, как наивный взгляд на мир усвоен и превзойден взглядом рефлексивным»⁴⁸.

В «Сомнении Сезанна» Мерло-Понти в образе великого художника «проиграл» сквозные темы собственного мышления. Философ иногда «проговаривается», именуя художника Сезанна философом⁴⁹. Сезанн, говорит Мерло-Понти, никогда не хотел быть спонтанно-природным «диким» художником. Он лишь стремился воссоединить интеллект, идеи, науки, перспективу, традицию с миром природы, который все они призваны постигать и от которого они дистанцировались⁵⁰. Мир природы постигается всем многообразием спектра телесного опыта, в котором доминирует визуальное восприятие, видимое. Именно через видимое это многообразие телесного опыта получает свой «язык безмолвия». Живописи Сезанна адресована важнейшая проблема философии Мерло-Понти — возвращение к миру как возрождение нашего прямого перцептивного контакта с «натурой». Для Мерло-Понти точная фиксация изначального опыта мира уже содержит отрицание идеализма и реализма и возврат к онтологии смысла. «Опираясь на гештальт-психологию и феноменологию Гуссерля, Мерло-Понти стремится обнаружить основания всех культурных форм в спонтанной организации мира в нашем восприятии. Для того, чтобы “схватить” момент первичного восприятия, надо отделиться от нашего повседневно-обыденного образа восприятия

⁴⁷ *Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 26.*

⁴⁸ *Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 274.*

⁴⁹ *Ibid. P. 25–26.*

⁵⁰ *Ibid. P. 18–19.*

мира и наших натуралистических предпосылок»⁵¹. Все это философ пытается найти в живописи Сезанна, которая становится своеобразной пропедевтикой феноменологии генезиса/видимого. Художник помещает нас в «неизвестный нам мир, в котором мы испытываем неудобство»⁵² — своеобразное живописное остранение, первичная фаза эпохэ. Ландшафты мира и души художника сближаются, порождая единую мировую ткань, снимающую оппозицию внутреннего–внешнего. Слово «ландшафт» (*paysage*) Мерло-Понти употребляет как в приложении к природе и миру, так и к «внутреннему» состоянию человеческого существования и философским категориям — он говорит о ландшафте души, ландшафте нашей жизни, онтологическом ландшафте... Ландшафт мыслит во мне, и я — его сознание, обыгрывает философ слова Сезанна⁵³. Смысл и «внутреннее» наделяются им *поверхностью видимого*, сопрягающей их с миром, что позднее станет лейтмотивом «Видимого и невидимого». И вот когда этот первичный контакт–перетекание–сплетение внутреннего и внешнего установлен, художник получает удивительную власть непосредственного запечатления сложности внешнего в многомерной пространственно-временной организации картины. Мастер обретает чувствительность сейсмографа, способного к восприятию и передаче мельчайших и глобальных нюансов и колебаний мира. Так в аналитике живописи Сезанна рождается проект феноменологии видимого, раскрывающий философскую мысль нюансированной чувствительности художественного восприятия мира.

Стремлением сохранить в рефлексии сложность непосредственного визуального и телесного опыта пронизаны поздние произведения и записи Мерло-Понти, его лекционные курсы в Коллеж де Франс (с 1952-го г. он возглавлял в нем кафедру философии). В этих текстах, записях, фрагментах, набросках лекций запечатлен поиск нового стиля философии, в котором мысль одновременно спонтанна и рефлексивна (воплощенные уроки А. Бергсона), созна-

⁵¹ *Toadvine Th.* The art of doubting: Merleau-Ponty and Cezanne. P. 548.

⁵² *Merleau-Ponty M.* Le doute de Cézanne. P. 22.

⁵³ *Ibid.* P. 23.

ние интенционально направлено и в то же время пронизано флюидами разнородного опыта *внешнего*, «видимое» и «мыслимое» предстают в сложнейших сплетениях-хиазмах. Морис Мерло-Понти скоропостижно ушел из жизни 3 мая 1961-го года. Среди его бумаг осталась рукопись, озаглавленная «Видимое и невидимое» и содержащая сто пятьдесят страниц плотного текста со множеством исправлений. На первой странице фигурировала дата — март 1959-го г. До этого времени подобное заглавие не встречалось в опубликованных сочинениях и бумагах философа. Многочисленные авторские корректировки текста свидетельствуют о трудностях, с которыми Мерло-Понти столкнулся при разработке кардинально новых для феноменологии тем, и об исключительном напряжении его мысли⁵⁴. Задача, которую Мерло-Понти ставит в «Видимом и невидимом» — одна из сложнейших в истории современной мысли: показать, как внешнее и внутреннее сопрягаются и переходят друг в друга, как невидимое, смысл, рождается в видимом и неразрывно связан с ним. Эта проблема остается одной из наиболее активно разрабатываемых в новейшей психологии и биологии. Данные исследований показывают, как человек многими способами, через визуальные, тактильные и иные ощущения вписан в мир, что нервная система человека обладает исключительным пластическим богатством, способностью не только формировать образы внешнего мира, но и непрерывно трансформироваться самой во взаимодействии с окружающей средой⁵⁵. Однако в «Видимом и невидимом» Мерло-Понти очень сдержанно, в отличие от более ранних сочинений, опирается на данные психологии и физиологии. Он делает именно философское усилие, предпринимая своеобразную феноменологическую дескрипцию того, как мир переходит в нас, а мы — в мир.

Судя по собственным ремаркам философа, наиболее оригинальной идеей «Видимого и невидимого» он считал идею плоти мира (*la chair durable du monde*) — универсальной плоти (*chair*

⁵⁴ *Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P. 9–10.*

⁵⁵ См.: *Матурана У, Варела Ф. Древо познания: биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция. 2001.*

universelle), отмечая, что во всей традиционной философии для определения этого явления нет понятия (*qu'il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela*)⁵⁶. «Плоть» — подвижная, пронцаемая энергиями бытия грань мира, в которой последний становится видимым, где вещи и видящий созерцают друг друга, где мы и мир оказываемся в ситуации взаимопроникновения. В прояснении феномена «плоть» Мерло-Понти активно использует образы искусства.

Плоть «не является материей, не является духом, не является субстанцией. Чтобы ее назвать, необходимо обратиться к древнему понятию «элемента» в том смысле, в котором его использовали раньше, чтобы говорить о воде, воздухе, земле и огне, то есть в смысле вещи вообще, на полпути от пространственно-временного индивида к идее»⁵⁷. Плоть мира совпадает с ситуацией «дикого бытия» в его становлении, непосредственно и почти мистически переходящем в нас: «поэтому-то мир и я находимся друг в друге, и не *percipere*, ни *percipi* не обладают первенством, но между ними имеется одновременность и даже запаздывание»⁵⁸. Задача мысли — попытаться пережить это «дикое бытие», сохранить органическую сцепленность с ним в дальнейшем разыгрывании философской рефлексии, «взять язык в его живом или зарождающемся состоянии, со всеми его референциями, с теми, которые располагаются позади него и связывают его с немymi вещами, к которым он обращается, и теми, которые он отсылает вперед и которые образуют мир изреченных вещей, — с его движением, с его тонкостями, с его обращениями, с его жизнью, которая выражает и умножает жизнь голых вещей»⁵⁹. В тезисе Мерло-Понти о философии, которая должна перейти от «философской лжи»⁶⁰ к попытке продолжить и развернуть *непосредственное*, мир переходящего в нас «дикого бы-

⁵⁶ Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P. 181.

⁵⁷ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с франц. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов. 2006. С. 203.

⁵⁸ Там же. С. 180.

⁵⁹ Там же. С. 183.

⁶⁰ Там же. С. 69.

тия», нельзя не отметить методологическую близость авангардному эксперименту первых десятилетий XX в. с его попыткой внести в художественный текст непосредственно-телесные образы и архаические следы мира в его становлении.

Мерло-Понти раскрывает это мистическое взаимообращение мира и нашей телесности/сознания, когда «вещи переходят в нас, точно так же как и мы — в них»⁶¹ и видимые вещи становятся «таинственными складками нашей плоти»⁶² на примере живописи Сезанна. Именно в ней философ, на наш взгляд, обнаружил уникальную возможность образно-мысленного претворения мировой плоти. Действительно, живопись Сезанна делает прозрачной границу между «внешним» и «внутренним» — мир природы переходит в его живопись, художник (зритель) оказывается «внутри» ландшафта. Ландшафты в картинах Сезанна при этом сохраняют не только точность схватывания «внешнего» (пейзажи Сезанна и сегодня узнаются в окрестностях Марны или горы Святой Виктории), но и запечатлевают с усиленной чувствительностью многообразие состояний мира. В его пейзажах, например, в «Маленьком мосте» (1879, Лувр, Париж) или «Мосте через Марну в Кретее» (1894–1895, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) мы обнаруживаем художника/зрителя «внутри» ландшафта. Этот эффект достигается не только импрессионистической кадрированностью (срезанные рамой стволы деревьев на переднем плане и др.), но прежде силой сферической перспективы, когда, например, нижняя часть картины с потоком реки оказывается как будто бы у нас под ногами, и тем самым позиция художника/зрителя полагается не вовне, как в линейной перспективе, а внутри видимого. В поздних пейзажах это преодоление — трансценденция — границы между нашим взглядом/телом и видимым выражено еще сильнее. Мы обнаруживаем себя в сердцевине видимого мира в «Озере в Аннеси» (1896, House Trustees, Лондон), где «позади нас» оказывается мощный ствол и листва дерева переднего плана, а «вокруг» — озеро и горы. Близкое по характеру сопряжение внутреннего и внешнего, на-

⁶¹ Там же. С. 180.

⁶² Там же. С. 173.



**Мост через Марну в Кретее
(1894–1895, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва).
Фрагмент**



**Натюрморт с корзиной фруктов
(1888–90, музей Орсе, Париж)**



**Компотница, кувшин и фрукты
(1892–1894, Barnes Foundation, Пенсильвания)**



Гора святой Виктории
(ок. 1906, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва)

шего тела и видимого поля находим и в сезанновских натюрмор-тах. В «Натюрморте с корзиной фруктов» (1888–90, музей Орсэ, Париж), «Компотнице, кувшине и фруктах» (1892–1894, Barnes Foundation, Пенсильвания), «Яблоках и апельсинах» (1896–1900, музей Орсэ, Париж), с их монументальным развертыванием сложных складчатых форм, подтверждающим тезис Мориса Дени о барочном начале в живописи Сезанна⁶³, зритель вновь оказывается «внутри» поля видимого. Это достигнуто как посредством развернутой вокруг нас сферической перспективой, так и пластической активностью самих предметов натюрморта, активно вступающих в контакт с нами, «смотрящих на нас» (один из современников Сезанна рассказывал 1898-м г., что художник так раскладывал фрукты на драпировке скатерти, что их цвета начинали сверкать — серое к красному, желтое к голубому и др.).

Пейзажи и натюрморты Сезанна становятся проницаемой границей между видящим и миром. Они захватывают нас в свое поле и делают интенсивно видимым и представленным «то, что видимо» — смотрящую на нас плоть бытия. Сам же художник стремится к преобразению в «ничто» (тема, которая в «Видимом и невидимом» получает новую, по сравнению с Сартром, трактовку), растворяется в смотрящей на него мировой плоти. Является ли, однако, это сезанновское видение только «растворением», или же оно включает в себя первичную визуальную аналитику «плоти»? На наш взгляд, мастер не только дает прочувствованный слепок мирового зрелища, с импрессионистической точностью передавая нюансированные ситуации *настоящего* как перехода между состояниями мира. Его зрение обладает высшей степенью чувствительности — не только к импрессионистическим квантам состояния мира, но и к темпоральному разнообразию, разно-ритмичности мирового зрелища. В этом живопись Сезанна обнаруживает свою глубинную устремленность к истине мира: еще в «Сомнении...» Мерло-Понти отмечал интерес художника к геологической структуре ландшафтов и другим аспектам естественнонаучной картины

⁶³ Denis M. Nouvelles théories (sur l'art moderne, sur l'art sacré). Paris: Rouart et Watelin. 1921. P. 124.

видимого⁶⁴. Сезанн собирает, конструирует зрелище мира в сопряжении различных темпоритмов, что особенно замечательно видно в позднем цикле пейзажей с горой Святой Виктории. Здесь живописно артикулируются темпоральности видимого бытия — энергичные извивающиеся удары кисти передают пульсирующий ритм переднего плана — *настоящего*, тектоника второго плана — долины — строится на замедленной темпоральности геодинамических сдвигов, а над всем этим царит образ «мировой горы», вечности, раскрытой в сердцевину нашего опыта времени. Темпоральная чувствительность живописного зрения Сезанна достигает апогея, время становится зримым.

Апология живописи как экрана взаимопроникновения нас и мира, внешнего и внутреннего в поздней философии Мерло-Понти — один из самых интересных эпизодов его философии искусства. В центре его внимания — Сезанн, Клее, Джакометти и другие художники, творчество которых обладает способностью к саморастворению в видимом, «прохождению сквозь» границы собственной телесности навстречу раскрывающимся горизонтам мира. Эта особенная позиция «слабой субъективности» в истории искусства, при которой субъективность художника осознается с позиций брэнности человеческой телесной природы. Таков, к примеру, саморастворяющийся образ телесности в поздних пейзажах Никола Пуссена, живописи импрессионистов, интерьерных средах Дега, скульптуре Джакометти, и конечно, живописи Сезанна... Это — «слабая субъективность», или то, что Мерло-Понти назвал «видением как ничтожением» («благодаря понятому таким образом видению возможен переход от самого-в-себе к состоянию увиденного мира, а также от для-себя — к состоянию Для-себя, погрязшему, ситуированному и воплощенному в бытии»⁶⁵). В истории же искусства доминировала, как нам представляется, противоположная тенденция — «сильной субъективности», субъективности, конструирующей визуальный мир. Наиболее ясно она воплощена в системе центральной «научной перспективы», критика которой

⁶⁴ Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 22–23.

⁶⁵ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. С. 113.

именно в позднем творчестве Мерло-Понти становится все резче. Еще раз возвращаясь к этой принципиальной теме, отметим только, что в научной перспективе взгляд художника (зрителя) доминирует над миром, а последний стягивается линией горизонта (бесконечно удаленной точкой схода перспективных линий), совпадающей с этим центральным взглядом и притягивающей все пространство видимого к его оси. В системе ренессансной центральной перспективы примечателен особенный контраст фигур переднего плана и перспективно удаляющегося фона — давление фона как будто «выталкивает» фигуры авансены ближе к нам, усиливая их доминирование над разворачивающимся «в глубину» миром. Именно эту особенность ренессансного перспективизма имел в виду Э. Панофский, говоря о сакрализации фигур переднего плана посредством перспективы⁶⁶. Ю. Дамиш прекрасно продемонстрировал, как в городских ведутах XV в. посредством пространственных интриг перспективизма достигается эффект давления перспективной глубины на передний план⁶⁷.

При «слабой позиции» субъективности эффект живописного пространства иной. Наиболее интересные образы «видения как ничтожения», «слабой субъективности» мы находим именно у Сезанна. Способ организации пространственного его видения пытались определить как структурную оппозицию научной перспективе⁶⁸ или как особенный модус перспективизма, названный Л. Брион-Герри «сферической перспективой»⁶⁹. Однако совершенно прав Мерло-Понти, еще в раннем «Сомнении Сезанна» проанализировавший его метод спонтанно-кропотливой работы над постижением видимого. Мерло-Понти восхищался самой длительностью работы мастера, для которого было необходимо сто, а то и сто пятьдесят сеансов при написании портрета или на-

⁶⁶ *Panofsky E.* Die Perspektive als Symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–25. Leipzig/Berlin. 1927. S. 258–330.

⁶⁷ *Damisch H.* The Origin of Perspective. Cambridge (Mass.): MIT Press. 1995. P. 315–375.

⁶⁸ *Novotny F.* Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. S. 135–141 etc.

⁶⁹ *Brion-Guerry L.* Cézanne et l'expression de l'espace. Paris: A. Michel. 1995.

тюрморта⁷⁰. Геометрическая глубина перспективизма здесь сменяется той таинственной глубиной картинного пространства, которую художник ищет «всю жизнь»⁷¹, саморастворяется в ней и для выражения которой не хватает слов.

Поздняя мысль Мориса Мерло-Понти стремилась приблизиться к пониманию той окрестности бытия, в которой последнее предельно оплотняется на обратимой границе между невидимыми и бесплотными эйдосами и видимым. Ключевым понятием здесь становится переплетение (*le chiasme*). Собственно живописные образы и оказываются раскрытием и экраном *le chiasme*, сплетения и взаимоперетекания невидимого и видимого. Живописный поиск превращается в интерпретации философа, в особого рода философию видимого, парадигму мышления на «краю бытия», становящегося из незримого зримым.

Эссе «Око и дух», посвященное взаимопроникновению видимого и мысли, написано одновременно с работой над «Видимым и невидимым» и является его коррелятом. Почему дело живописи становится важнейшим свидетельствованием о хиазме, сплетении видимого и мыслимого? Искусство, прежде всего живопись, прямо черпают из первоначального, дикого, нетронутого бытия⁷², живопись наделена уникальной способностью запечатлеть мировую плоть. В живописи есть нечто *фундаментальное* для мышления и всей культуры⁷³. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело»⁷⁴. Далее в эссе Мерло-Понти развивает этот тезис, часто обращаясь к аналитике произведений Сезанна. Живопись наделяется исключительной способностью к преодолению границы между нами и миром, посредством почти мистических взаимообращений. Именно в живописи вещи смотрят на нас, а мы на них. И все же, почему именно живопись как искусство видимого выделяется Мерло-Понти среди всей системы культурных кодов

⁷⁰ Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne. P. 13.

⁷¹ Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с франц. А.В. Густыря. М.: Искусство. 1992. С. 41.

⁷² Там же. С. 11–12.

⁷³ Там же. С. 13.

⁷⁴ Там же. С. 13.

как наиболее существенный коррелят феноменологии становления и видимого? Если попытаться реконструировать основной смысл сказанного философом, то живопись приближается к раскрытию подвижного становящегося многоголосия изначального бытия, открывая и собирая воедино образы мировой плоти. Искусство видимого или же близкая видимому литература (в частности, столь излюбленная философом проза М. Пруста) дает синтетический образ плоти мира в ее движении, сохраняя флюиды тончайших нюансов чувствования мира. Живопись делает видимым многообразие пространств и темпов мира, только здесь сопрягаются рефлексия, становление и длительность. «Видение оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия»⁷⁵.

В поздних штудиях Мерло-Понти мы находим пример исключительного доверия к видимому как свидетельству изначального бытия, входящего в нас. Искусство видимого — живой идеал философского мышления и вызов философской рефлексии. Новаторство Мерло-Понти — в претворении новой феноменологии видимого в процессе переосмысления гуссерлевского проекта феноменологии. В своих поздних сочинениях философ, вновь перечитывая Бергсона, стремится сделать философскую рефлексия динамичной и корреспондирующей многомерной темпоральности мира. Если в «классическом» феноменологическом эпохé мир замирает там, где начинает свое действие рефлексующее сознание, то усилие Мерло-Понти направлено на построение модели действующей рефлексии, открытой и со-темпоральной видимому.

«Собственно видимое <...> — это поверхность неисчерпаемой глубины»⁷⁶. Видимое структурно и онтологически неисчерпаемо, именно в видимом конституируется интенциональный «контакт» субъективности и мира, внутреннего и внешнего. Видимое — квинтэссенция всей совокупности телесного опыта, и в унисон ренессансным авторам, Мерло-Понти говорит об универсальной всеобъемлющей силе глаза и зрения, способного распознать сущности мира, видеть запахи и прочее: «...если ты ска-

⁷⁵ Там же. С. 54.

⁷⁶ *Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P. 186.*

жешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки <...> то на это следует ответ, что глаз, как господин над чувствами, выполняет свой долг, когда он препятствует путаным и лживым не наукам, а рассуждениям <...> Разве ты не видишь, что глаз обнимает красоту всего мира?»⁷⁷ «Я повторяю, что первое — это глаз»⁷⁸. Л.Б. Альберти отрицает для живописца возможность смысла вне видимого: «Что же касается вещей, которые мы не можем видеть, никто не будет отрицать, что они никакого отношения к живописи не имеют. Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо»⁷⁹. Мерло-Понти порой говорит языком ренессансных апологий видимого — значимо то, что видимо — глаза и взгляда в искусстве живописи. Именно живопись до философской рефлексии дает возможность миру органично раскрыться в ландшафте нашего сознания. «Мир живописца — это видимый мир, в нем нет ничего, кроме видимого, это почти мир помешанного, поскольку он полностью закончен и целен, будучи лишь частичным»⁸⁰.

Одна из задач искусства мысли — мыслить и видеть вместе с *Другим*, не редуцируя собственное видение, но насыщая его смыслами *Другого*. В позднем философском творчестве Мерло-Понти — глубинный след перформанса встречи с Сезанном. Подобно тому как сквозь живопись Сезанна мир «смотрит на нас», так и мысль Мерло-Понти проясняет и открывает нам мир его живописи. Оригинальный стиль философствования Мерло-Понти пластично обогатился живописным умо-зрением мастера, многие идеи философа — «плоть мира», «хиазма», «дикое бытие» — обрели свое лицо именно в этом живом и становящимся все более интенсивным постижении, оставшемся незаконченным, оборвавшимся внезапно со смертью философа.

⁷⁷ Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М. 1934. С. 67, 77

⁷⁸ *Piero della Francesca*. De prospectiva pingendi. Firenci. 1942. P. 64.

⁷⁹ *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т. 2. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 1937. С. 27.

⁸⁰ *Merleau-Ponty M.* Le visible et l'invisible. P. 19.

Библиография

- Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия // Морис Мерло-Понти / Пер. с франц. Д. Калугина, Л. Карягина, А. Маркова, А. Шестакова, под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Ювента, Наука. 1999.
- Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / Пер. с франц. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов. 2006.
- Мерло-Понти М.* Знаки / Пер. с франц., коммент. и послесл. И.С. Вдовиной. М.: Искусство. 2001.
- Мерло-Понти М.* Око и дух / Пер. с франц. А.В. Густыря. М.: Искусство. 1992.
- Merleau-Ponty M.* Le doute de Cézanne // Fontaine. 1945. Vol. 8. № 47 (décembre) / repr.: *Merleau-Ponty M.* Sens et non-sens. Paris: Gallimard. 1996. P. 13–33.
- Merleau-Ponty M.* Le langage indirect et les voix du silence // *Merleau-Ponty M.* Signes. P. : Gallimard. NRF. 1960. P 49–104.
- Merleau-Ponty M.* Le visible et l'invisible. P.: Gallimard. 1964.
- Merleau-Ponty M.* Notes des cours au collège de France, 1958–1959 et 1960–1961. Paris: Gallimard. 1996.
- Бражникова Я.Г.* Первичный опыт бытия и феномен исторического времени в философии М. Мерло-Понти / Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. М. 2004.
- Вдовина И.С.* Феноменология и эстетика Мориса Мерло-Понти // *Мерло-Понти М.* Знаки. М.: Искусство. 2001. С. 421–429.
- Духан И.Н.* Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX в. Минск: Издательство Белгосуниверситета. 2010.
- Духан И.Н.* *Perspectiva artificialis*, антиперспективизм и время // Культура, эпоха и стиль: классическое искусство Запада / Сборник статей. Государственный институт искусствознания РАН. М. 2010. С. 368–400.
- Матурана У., Варела Ф.* Древо познания: биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс–Традиция. 2001.
- Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / сост. и вступ. статья Н.В. Яворской. М.: Искусство. 1972.
- Alquié F.* Une philosophie de l'ambiguïté: l'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty // Fontaine. 1947. № 11. P. 47–70.
- Bois Y.-A. and Krauss R.* Cézanne: Words and Deeds // October. 1998. Vol. 84 (Spring). P. 31–43.

- Brion-Guerry L.* Cézanne et l'expression de l'espace. Paris : A. Michel. 1995.
- Cezanne in Perspective / Judith Weschler, ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1975
- Damisch H.* The Origin of Perspective. Cambridge (Mass.): MIT Press. 1995.
- Denis M.* Nouvelles théories (sur l'art moderne, sur l'art sacré). Paris: Rouart et Watelin. 1921.
- Jay M.* Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought. Berkeley: Univ. of California Press. 1993.
- Leconte P.* La perception: Cézanne chez Merleau-Ponty [Электронный ресурс] // Philopsis : Revue numérique / <http://www.philopsis.fr> . / Дата доступа: 6.04.2005.
- Létourneau P.* Le Phénomène de l'expression artistique: une reconstruction à partir des thèses de Maurice Merleau-Ponty. Québec : Éditions Nota bene. 2005.
- Merleau-Ponty Aesthetics Reader Ed. by G.A. Johnson, M.B. Smith. Evanston: Northwestern University. 1993.
- Novotny F.* Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Vienna and Munich: Verlag von Anton Schroll. 1938 (1972).
- Panofsky E.* Die Perspektive als Symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–25. Leipzig/Berlin. 1927. S. 258–330.
- The Primacy of Perception / ed. J. Edie. Evanston: Northwestern University Press. 1964.
- Toadvine Th.* Contradiction, expression and chiasm: the development of intersubjectivity in Maurice Merleau-Ponty / Ph. D. Dissertation. Ann Arbor: University of Memfis. 1996.
- Toadvine Th.* The art of doubting: Merleau-Ponty and Cezanne // Philosophy Today. 1997. Vol. 41. P. 545–553.
- Toadvine Th.* Naturalizing phenomenology // Philosophy Today. 1999. Vol. 43. P. 124–131.
- Wiskus J.* Beneath Platonism: Temporality and the Musical Idea According to Merleau-Ponty // Philosophy Today. 2007. Vol. 51. P. 161–165.