

МИХАИЛ МАЯЦКИЙ

Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство¹

Основатель феноменологии Эдмунд Гуссерль, немецкий или, скорее, немецкоязычный философ, уроженец Моравии², встретил XX век публикацией своих *Логических исследований*. Второй их том был целиком посвящен абстракции и различным ее теориям. Этот труд можно называть «пред-феноменологическим» лишь условно — только если знать, куда в ближайшем будущем поведет мыслителя его даймонион. Абстракция обсуждалась здесь в исключительно традиционной (если не схоластической) манере, а именно с точки зрения образования общих, или научных, понятий: *Begriffsbildung*. Как мышление дедуцирует, абстрагируя, определенные свойства предмета и возгоняет их до уровня понятия? Двенадцать лет спустя, в 1913 г., Гуссерль воспользовался тем, что тираж книги был раскуплен, чтобы переработать и пе-

¹ Переработанный доклад на конференции *Абстракция в искусстве: к определению понятия* (L'abstraction dans les arts: un concept à définir), (CRAL) EHESS/CNRS-UMR 8566, Париж, 6–7 июня 2006 г.

² Немец по языку и по месту последующей жизни и работы (от Халле до Фрайбурга-в-Брайзгау), Гуссерль, тем не менее, родился подданным Габсбургов, в г. Простейове (Prostějov, Probnitz), в 1859 г., т.е. в весьма напряженный момент в истории империи. Мечты об основании гигантской центрально-европейской федерации, включающей в себя Германию, еще кружили головы в Вене, но череда военных поражений (против Бурбонов, Сардинии и Пруссии) уже поставила на них крест. Это был и великий момент пробуждения чешского национального самосознания — и, соответственно, периодом последних попыток его задушить, в частности, запретом на изучение чешского языка в школе. Примечательно, что даже часть еврейского населения Моравии, около одной четверти, считала чешский родным (семья Гуссерлей относилась к другим трем четвертям). В Моравии же, в г. Оломоуце (Olomouc, Olmütz), Эдмунд учился — с большим трудом, не предвещавшим блестящего будущего, — в гимназии. Университет в Оломоуце после трех веков существования был упразднен в 1860 г., из-за чего (или благодаря чему) Эдмунд поехал учиться в Германию, в Лейпциг, а потом в Берлин.

реиздать ее. Если иметь в виду тотальную метаморфозу, произошедшую с европейским искусством между 1901 и 1913 годами, не приходится удивляться тому потрясению во взглядах на абстракцию, которое продиктовало внесенные коррективы. Эта переориентация вызвана, несомненно, начавшейся в искусстве эрой абстракции. Лично познакомиться с этим новшеством поклонник искусства Э. Гуссерль мог, посещая галереи, листая журналы по искусству и интересуясь, среди прочих, трудами своего чешского земляка Франтишека Купки (он был на 12 лет моложе Гуссерля и родился в соседней Богемии, в 200 километрах от родного городка Гуссерля). Начинается долгая история взаимодействия феноменологии и абстрактного искусства, нашедших друг в друге идеальных партнеров и конгениальных собеседников.

* * *

Да простят мне читатели это невинное упражнение в «virtual history»³ или, попросту говоря, шутку. Эдмунд Гуссерль был человеком, как говорится, образованным, но его любовь к искусству никогда и ни на миг не нарушила обета верности Бетховену, Дюреру, Рафаэлю, Тициану или Микеланджело. Ни о творчестве, ни даже о существовании Купки и всех других абстракционистов, он не имел, вероятно, никакого представления. Изменений он внес во 2-е издание вторых *Логических исследований*, и правда, немало, но ни одно из них не дает оснований усомниться в неколебимости классического вкуса их автора — не говоря уже о примысленной нами коренной переделке его взглядов на абстракцию, вдохновленной, якобы, абстрактной революцией в искусстве. Революцией, свидетелем которой он мог стать, — но не стал.

И все же финал нашей виртуальной истории парадоксальным образом совпадает с историей реальной: священный союз между феноменологией и абстрактным искусством действительно состоялся. Налицо загадка, которой мы и посвятим эти заметки: как получилось, что весьма непроницаемый для новых художественных веяний Гуссерль заложил основу для того, что через пол с небольшим века было объявлено царским путем для понимания современного искусства?

Встреча феноменологии с абстрактным искусством представлялась априори обреченной, и прежде всего со стороны художников, бойкотировавших академическую мысль. Вот как об этом писал Микель Дюфрен:

Художественная практика того времени⁴ мало сообщается с эстетической рефлексией; эстетики и истории [искусства] куда лучше знают Возрождение, чем

³ Ср.: N. Ferguson (ed.), *Virtual history: alternatives and counterfactuals*, 1998.

⁴ Имеется в виду, собственно, 1913-й год, но это можно отнести в большей или меньшей степени ко всему периоду от импрессионизма до второй мировой войны.

фовизм, кубизм, музыку Дебюсси, Стравинского или Шенберга. Осмыслением того, что делается *здесь-и-теперь* занимается лишь стихийная эстетика, непосредственное теоретизирование, иначе говоря, сами художники или их попутчики — Кандинский или Аполлинер, и больше в *Синем всаднике*, чем в *Журнале по эстетике и общему искусствоведению*⁵.

Художники мыслили сами, как могли, а если и обращались за помощью к философам, то чаще к Рудольфу Штайнеру, чем к Иммануилу Канту. Не только метафизика, но даже и эстетика мало привлекала художников-новаторов. Напомню, что, в отличие от сегодняшней эстетики, тогдашняя гордилась тем, что она не должна и не может ничего сказать о данной картине. То была эстетика ‘чистая’ (reine), чистая от всякой грязной эмпирии — прежде всего, от опыта искусства. Юная феноменология, кстати, вовсе и не пыталась отмежеваться от ‘риторики чистоты’, общей для всей немецкой идеологии и философии XIX и первой трети XX веков⁶. В рамках феноменологии перемена произойдет только с Хайдеггером, который попытается (в *Начале произведения искусства*) говорить, исходя из картины — с более, чем спорным успехом.

Но не все феноменологи гордились этой чистотой от опыта творчества и восприятия искусства (или, скажем, невежеством в нем). В 1916 г. молодой феноменолог и ученик Гуссерля обвинял современную эстетику в неспособности и нежелании занять определенную позицию в современных художественных вопросах и, в частности “по отношению к экспрессионизму и футуризму, современному прикладному искусству, к современной музыке, к Штефану Георге и движению *Харон*, к Ходлеру и японскому влиянию”⁷.

Препятствия для встречи с абстрактным искусством были со стороны феноменологии двоякой природы: одни касались искусства, другие — абстракции.

Каково было отношение к искусству самого Гуссерля? Это отношение было прежде всего безоговорочно миметическим и познавательным. Ничто не выдает у Гуссерля следов не-репрезентативистского, не-фигуративного, не-аналогического представления об искусстве. Утверждая это, мы пытаемся без особого комфорта усесться на двух стульях: разбирать теоретические позиции мыслителя и оценивать его индивидуальные склонности, которые мы вычитываем между строк его теоретических трудов (поскольку его жизнь в значительной мере к ним сводится). Когда Гуссерль приводит пример портрета и говорит, что портрет создает иллюзию присутствия человека в по-

⁵ M. Dufrenne, “L’esthétique en 1913”, 1971, p. 25.

⁶ M. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, 1991.

⁷ Это был Мориц Гайгер. Я цитирую по: N. Krenzlin, *Das Werk ‘rein für sich’. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, 1979, p. 34.

мещении, где мы находимся⁸, мы тут же оказываемся в нерешительности: следует ли принимать это высказывание за эстетическую нормативную позицию или же за признак невероятно тонкой душевной организации, непосредственности, простодушности индивида Эдмунда Гуссерля? Очевидно только, что и для индивида, и для теоретика искусство служит способом постижения мира. В своей миметической логике Гуссерль без смущения прибегает к метафоре зеркала. Одна часть мира, та, что включает в себя субъектов, наделенных душой [seelische Subjekte], будучи столь же телесной, что и другая, тем не менее «отражает» [bespiegelt] остальной мир. Она есть “живое, представляющее, познающее зеркало для остального, да и вообще для всего мира”⁹.

За пределами этого миметизма в гуссерлевской трактовке искусства, в частности, изобразительного, царит невероятная путаница, которую приходится назвать методичной. Известно, что Гуссерлю свойственна чрезвычайная разборчивость, точность в терминах. Он добивается эффективности своих различений с помощью богатой и сложной языковой стратегии, включающей большую свободу вариаций, обращение к различным лексикальным стратам — неологизмам, ученым терминам, греческим, латинским или ‘романским’, французским, терминам средневековой схоластики, заимствованиям из терминологии различных наук (особенно психологии, несмотря на анти-психологистскую направленность его философии). Но как дело доходит до изобразительного искусства, вся эта изощренность куда-то пропадает. Гуссерль с лихвой обходится одним словом, ‘образ’ [Bild] и его естественно-языковой синонимией. Возьмем для примера текст *Феноменология и теория познания*, рукопись 1917 г. (когда феноменология вот уже десять лет, как вошла в зрелый возраст)¹⁰. Имя ‘Bild’ здесь носят самые разные (и без труда различимые) вещи, а именно:

- a. графическое представление («физический реальный образ, висящая на стене вещь из холста»; он характеризуется как “собственно образ, «чувственно предстающий» пейзаж”, которому свойственно быть «чувственным представлением чего-то»;
- b. видимый аспект вещи;
- c. вещь как нечто видимое;
- d. то, что пережитое поставляет нашему сознанию;
- e. наконец, «образы в привычном смысле слова» [Bilder im gewöhnlichen Sinn]. К какому же смыслу мы должны быть привычны? Оказывается, что для Гуссерля «образ в привычном слове» это ментальная картинка предмета.

⁸ *Hua* XXIII 32.

⁹ *Hua* XXV 178.

¹⁰ “Phänomenologie und Erkenntnistheorie” (in *Hua* XXV), § 28.

Это смешение есть следствие определенной странной, но, может быть, объяснимой нечувствительности: для последовательного феноменолога (по крайней мере, в его гуссерлевском понимании) нет принципиального качественного различия между восприятием художественного произведения и восприятием физического объекта. И то, и другое может стать предметом восприятия, могут стать ноэмами актов одного типа. В конце своего приложения к *Логическим исследованиям* Гуссерль пишет:

Образования продуктивной фантазии, большинство объектов художественного представления в полотнах, статуях, стихах и пр., галлюцинаторные и иллюзорные объекты существуют лишь феноменально и интенционально, т. е. они, *собственно* говоря, вообще не существуют, а существуют только соответствующие им *феноменальные акты* <с их реальными и интенциональными содержаниями>. Совсем иначе обстоит дело с физическими феноменами, понятыми в смысле воспринятых содержаний. Воспринятые (пережитые) цветовые, гештальтовые и прочие содержания, которые мы получаем <в непрерывной смене> при восприятии «Елисейских полей» [Полей блаженных] Бёклина и которые, будучи одушевлены через актовый характер изображения, предстают сознанию как образные объекты, суть реальные составляющие этого сознания. И они существуют при этом вовсе не [лишь] феноменально и интенционально (как являющиеся и [лишь] мнимые содержания), а действительно. Конечно, не следует забывать, что *действительно* означает не столько *вне сознания*, сколько *не протомнимо*¹¹.

Такое объяснение ставит больше вопросов, чем дает ответов. Почему картина Бёклина взята как пример физического феномена? В чем разница между «объектами представления в полотнах» и раем, изображенным на картине Бёклина, разница, в силу которой первые не существуют, тогда как второй существует? Или же Гуссерль хотел сказать, что в каком-то смысле плод фантазии художника начинает существовать не раньше, чем будет написан? Смысл оказывается тогда слишком скудным.

¹¹ *Hua* XIX/2, 774–5. Эти рассуждения написаны в контексте полемики с Brentano. Картина Бёклина представляет собой идиллический пейзаж с дюжиной мифологических персонажей, среди которых кентавр. Она написана в 1878 г. и не сохранилась. Вопрос о ее приобретении государственным музеем в том же году вызвал протесты в Рейхстаге. Творчество Бёклина вообще вызывало самые противоречивые реакции: см. G. Magnaguagno & J. Steiner (Hg.), *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, 1998. Этот художник (умерший в 1901 г.) был последним по времени, который заслужил внимания Гуссерля. Кентавры относятся к любимым образам Гуссерля, обычно служа ему примером «беспредметных представлений» [gegenstandslose Vorstellung]: «в его лекциях 1904–05 годов они играют прямо-таки парадигматическую роль», D. Thiel, «Der Phänomenologe in der Galerie. Husserl und die Malerei», 1997, p. 66 и n. 9. Эту слабость к кентаврам можно толковать как один из указателей на гуссерлевскую тенденцию понимать фантазию как комбинирование реальных элементов.

В редких упоминаниях эстетических феноменов в работах Гуссерля его бесчувствие озадачивает. Картины используются для иллюстрации восприятия вообще — и не больше: “Картина есть образ только для сознания, конституирующего образы и которое как раз только и придает ‘значимость’ или ‘значение’ образа некому первичному, являющемуся ему сообразно с его восприятием объекту через его (в данном случае, основанную в восприятии) имагинативную апперцепцию”¹². Перевод с феноменологического: картина становится образом только для сознания, придающего ему значение образа. Разумеется, это можно сказать более или менее о любом объекте.

Представляется, что Гуссерль был серьезно обеспокоен проблемой оригинала, которая не могла не витать над рефлексией, основанной на откровенно миметических предпосылках. Так или иначе, чтобы скрыть (или умножить?) путаницу, Гуссерль систематически добавляет одно дополнительное звено в свой анализ ситуации созерцания картины: зритель рассматривает не картину, а ее репродукцию, например, открытку¹³. Конечно, это свидетельствует об определенной честности: созерцание картины, действительно, не то же самое, что рассматривание репродукции. Но трудно отделаться от вопроса о целях, которые преследовал Гуссерль, неоправданно усложняя анализ зрительского восприятия. Будучи, правда, прежде всего любителем музыки, Гуссерль должен был хоть раз в жизни посетить музей¹⁴

¹² *Hua* XIX/1 423.

¹³ Например: «передо мной лежит симпатичная маленькая рекламная картинка к “Шедрам”», *Hua* XXIII 153. Речь идет в данном случае о *Любви небесной и любви земной* Тициана.

¹⁴ Доказательств, правда, не хватает. Даром, что одна недавняя статья называется «Феноменолог в галерее» (это уже цитировавшийся Д. Тиль (Thiel, 1997), она предлагает лишь гипотезы. Например, в 1908–09 годах Гуссерль приезжал в Дрезден (чтобы навестить дочь) или заезжал в Дрезден по дороге из Праги в Гёттинген (хотя мы и не знаем, воспользовался ли он этим, чтобы зайти в Галерею). Д. Тиль размышляет, р. 73: “Можно задаться вопросом, посещал ли Гуссерль Галерею в этих обстоятельствах под принуждением или он хотел посмотреть знаменитую Галерею из глубокого интереса”. Чисто логически этот вопрос преждевремен, пока не доказано, что он вообще заходил в Галерею. Однако, разумеется, музеи существовали не только в Дрездене, но и в других городах, где жил Гуссерль. Не считая «маленьких» университетских городов, он жил или многократно бывал в Берлине, Вене, Гамбурге... Впрочем, гипотеза, что он мог *никогда не входить* в музей или галерею, была бы одновременно недостаточной и избыточной. Чтобы обосновать упрямую склонность к репродукциям, следовало бы предположить, что он *никогда не видел* ни одной настоящей картины, что было бы непомерной передержкой. Поэтому вопрос, который ставит себе Д. Тиль, на наш взгляд, бесполезен: задуматься следовало бы не о том, посещал ли индивид Гуссерль музеи из интереса или следуя социальному ритуалу, а о том, почему феноменолог Гуссерль избегал анализировать этот «эстетический» опыт (столкновение, как правило, стоя, с произведением искусства в музее или в частном доме), предпочитая ему разбор ситуации академической (разглядывание, сидя за столом, в кабинете, посредственной черно-белой репродукции).

или во всяком случае видеть оригинал картины (например, у частного лица). Почему не обратиться к этому ‘переживанию’? Каким феноменологическим интересом обладает рассматривание фотографии Мадонны Рафаэля¹⁵ и «имение в виду» «подлинной» Мадонны, если не ‘прагматический’ интерес: избежать неизбежного — для миметической перспективы — вопроса о «оригинальной» Мадонне — матери Иисуса или ее ‘образе’ как галлюцинаторном объекте в сознании художника¹⁶?

Гуссерль знает, однако, что в искусстве не все может свестись к мимезису. Он прибегает к разделению: миметизм (т. е. искусство, послушно выполняющее то, что он называет «аналогизирующей функцией») будет рассматриваться как случай «нормальный», а то, что от миметизма отклоняется, будет в свою очередь разнесено по двум рубрикам: знака, или символа (мы его здесь не рассматриваем), и фантазии. Гуссерль уточняет, что о фантазиях художника, о его «продуктивной фантазии» [produktive Phantasie]¹⁷ можно говорить только в той мере, в какой картина удаляется от аналогизирующей функции. “Продуктивная фантазия — это фантазия, творящая произвольно, именно так, как преимущественно творит художник”¹⁸. Другими словами, всякое отклонение от ‘аналогизирующей функции’ рассматривается Гуссерлем как произвольное. Здесь он противоречит не только самому современному (и далеко не только современному) искусству, но и усилиям современных ему художников помыслить искусство как «строгую науку», способной изгнать любой произвол.

Искусство, как мы уже сказали, есть для Гуссерля определенный способ познания мира: “в картине мы смотрим на вещь”, или “в картине мы смотрим на сюжет”¹⁹, или еще: картина указывает “через себя насквозь”²⁰, иначе говоря, образ позволяет лучше понять изображенную вещь или смысл (который, применительно к картинам, Гуссерль отождествляет с ... их названиями²¹). Поэтому всё, что в искусстве входит в рамки когнитивные, всё, что помогает познанию, — соответствует норме в искусстве, или «нормально», а всё, что замутняет об-

¹⁵ *Hua* XXIII 26.

¹⁶ Нельзя исключать и той возможности, что феноменологически копия и в целом ситуация репродукции представляет больший интерес, чем восприятие ‘оригинала’. По крайней мере, Гуссерль описывает этот род объектов как «физические образы более высокой ступени (образы образов)» [Physische Bilder höherer Stufe (Bilder der Bilder)], *Hua* XXIII 205 (текст, правда, ранний, 1898 г.).

¹⁷ *Hua* XXIII 2, 3. Это подготовительные бумаги к курсу 1904–05 годов, глава «Фантазия и образное сознание» [Phantasie und Bildbewußtsein], в которой он занимается феноменологией фантазий [die Phänomenologie der Phantasien], *ibid.* 1.

¹⁸ *Hua* XXIII 3.

¹⁹ “im Bilde schaut man die Sache an”; “im Bild schauen wir das Sujet”, *Hua* XXIII 36.

²⁰ “durch sich selbst hindurch”, *Hua* XXIII 34.

²¹ Что, естественно, таит очередные ловушки; см. разбор одной из них у D. Thiel, “Der Phänomenologie in der Galerie. Husserl und die Malerei”, 1997, p. 88.

раз, является аномальным. Если художник думает о *манере*, например, об “эстетически самой прекрасной”²² манере передать свой предмет, сама эта его дума автоматически становится препятствием к познанию объекта. А, значит, это случай ненормальный. “Этот случай, естественно, не является нормальным [nicht der Normalfall]. Фантазируя, мы живем в сфантазированных событиях; способ [das *Wie*] внутреннего образного представления выпадает из области наших естественных интересов”²³.

За неимением эстетики (в смысле, близком к философии искусства, а не ‘трансцендентальной эстетики’, которая занимает немалое место в его работах), можно говорить лишь о *взглядах* Гуссерля на искусство и приходится характеризовать их как весьма жесткие. По его мнению, если обратиться к тем же 2-м *Логическим исследованиям*, посвященным абстракции:

Общие понятия [...], конечно, не представишь в виде образов. Абсурдным является даже желать рисовать звуки или цветом передавать запахи и вообще одни содержания передавать через разнородные; было бы абсурдом в квадрате пытаться представить по своей сути нечувственное чувственно²⁴.

Но еще и в 1913 году (дата, одно произнесение которой заставляет чаще биться сердце любого историка искусства) Гуссерль убежден, что цвета невозможно мыслить без протяженности²⁵.

Излишне добавлять, что гуссерлевы размышления об искусстве находятся в полной противофазе с тем, что делается и мыслится в искусстве и теоретических поисках самых дерзких из его современников. Удивляться приходится, скорее, совпадениям, которые могли между ними возникнуть. Вот, например, Гуссерль противопоставляет искусство простому иллюзионизму. Тут не возразишь, но симптоматичен вообще сам факт, что это сравнение заслужило его замечания:

Без образа нет и изобразительного искусства. И образ должен *ясно* отличаться от действительности, т. е. чисто интуитивно, без дополнительной помощи косвенных мыслей. [...] Эстетическая иллюзия [Schein] — это не обман чувств, не удовольствие от того, что ты глупо попался, или от грубого противоречия между действительностью и иллюзией, при котором то иллюзия выдает себя за действительность, то, наоборот, действительность — за иллюзию, и действительность и иллюзия вместе играют в прятки; это — крайняя противоположность эстетическому наслаждению, которое основывается на спокойном и ясном сознании образности [das friedliche und klare Bildlichkeitsbewusstsein]. Эстетические эффекты не суть балаганные эффекты [Jahrmarktseffekte]²⁶

²² [ästhetisch schönste], *Hua* XXIII 38.

²³ *Hua* XXIII 38.

²⁴ *LU* II, § 40, S. 217–8.

²⁵ “... wie Farben nicht denkbar sind ohne Ausbreitung”, *Ideen*, *Hua* III,1108 [96].

²⁶ *Hua* XXIII 41.

Здесь заметна, кстати, и эволюция по сравнению с иллюзией присутствия, создаваемой портретом (см. выше). И вообще нельзя сказать, что взгляды Гуссерля на искусство не претерпели никаких изменений. Напротив, он приходит даже к некоторого рода раскаянию: “Раньше я полагал, что к сущности изобразительного искусства относится представлять в образе, и это представление я понимал как копирование. Но при ближайшем рассмотрении это неверно”²⁷. Возникает, однако, вопрос, является ли такой пересмотр (в 1918 г.) своих позиций смягчающим или, наоборот, отягчающим обстоятельством для оценки несвоевременной наивности зарождающейся феноменологии.

Гуссерлю в целом с трудом дается осмысление творчества нового, того, что называется на языке феноменологии «активный синтез/генезис». Сила его метода заключается в де(кон)струкции уже приобретенных знаний и в идеации, где феноменологический метод применяется к уже имеющимся, наличным, уже созданным сущностям. Поучительно, в какой степени Гуссерль беспомощен сказать что-то содержательное по поводу *активного* синтеза (или генезиса), даже в § 38 *Картезианских медитаций*, который, однако, озаглавлен «Aktive und passive Genesis». Он рассматривает процесс творчества как созерцание художником своих фантазий с помощью внутреннего ока [inneres Schauen]. Увидев, художник затем их точно копирует в своем произведении; останавливаясь на этой прозаической фазе Гуссерль считает излишним.

Рассмотрим теперь, как обстоит дело с абстракцией.

Этот термин, кажется, не играет существенной роли в гуссерлевской мысли. За исключением 2-х *Логических исследований*, Гуссерль использует термины *Abstraktion* и *abstrahieren* редко и не в качестве технических. Понятие абстракции не занимает существенного места и в трудах учеников Гуссерля, как верных, так и изменников²⁸.

Гуссерль, конечно, употребляет термин ‘*Abstraktion*’ там, где он критикует психологические теории абстракции²⁹. Он прибегает также к этому термину, чтобы показать, что феноменологическая редукция — это все что угодно, только не абстракция. «Голая абстракция» [eine bloße Abstraktion] изолирует характеристики некоторого одного рода, подобно тому, как механика может абстрагироваться от каких-то оптических обстоятельств или физика — от психологии³⁰. Гуссерль жалуется на смысловую неразбериху в дискуссиях об абстракции: некоторые

²⁷ “Ich habe früher gemeint, dass es zum Wesen der bildenden Kunst gehöre, im Bild darzustellen, und habe dieses Darstellen als Abbilden verstanden. Aber näher besehen ist das nicht richtig”, *Hua* XXIII 514.

²⁸ На такой вывод наводит, по крайней мере, отсутствие статьи ‘абстракция’ в недавнем *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. von H. Vetter, K. Ebner & U. Kadi, Hamburg: Felix Meiner 2004, насчитывающем, однако, более 700 страниц.

²⁹ Они “разрастаются за счет придуманных феноменов и психологических анализов, которые никакими анализами не являются”, *Ideen* III,1 48 [41].

³⁰ *Ideen* III,1 108 [95].

склонны путать абстракцию в только что упомянутом смысле (т. е. операцию, изолирующую некоторые черты, находящиеся на одном плане) с абстракцией как созданием некоторой общности, понятия. Обвиняет он в этом Локка и психологов³¹.

Заметим, что ни тот, ни другой смысл не совпадают с тем, в котором употребляли понятие абстракции современные ему художники. При всех немалых отличиях между ними³², у всех у них этот термин так или иначе подчеркивал важность формальных моментов произведения, обращение к творческому, конструктивному аспекту искусства, в отличие от перцептивного; иначе говоря, к собственно произведению, а не к объекту (предмету, сюжету, теме, смыслу и т. п.)³³. Такое понимание практически противоположно и традиционно философскому (и психологическому), и гуссерлевскому.

После этого очерка взаимной *непредрасположенности* феноменологии и абстрактного искусства трудно не удивиться беззаветности их запоздалого любовного слияния: через несколько десятилетий после беспомощных суждений Гуссерля об искусстве, его наследники делают из феноменологии идеальное средство для осмысления искусства вообще и особенно современного искусства, которое становится ее излюбленным предметом. Союз абстрактного искусства и феноменологии, пусть и заключенный с некоторым опозданием, кажется полным. «Я бы сказала, — пишет Элиан Эскубас, — что «зрение» в живописи как оно осуществляется абстрактной живописью имеет не физико-физиологическую природу, а является зрением «феноменологическим»: т. е. зрением, которое видит «феномен»³⁴. Она же, на этот раз по поводу кубистской живописи: «Для нас речь здесь идет не о том, чтобы отыскать «анalogии», навеянные «духом времени», но, скорее, чтобы обнаружить *сущностное* совпадение: одна и та же, *по сути*, задача осуществлена в феноменологии и в кубистской живописи, или, скорее: кубистская живопись является «феноменологической»³⁵. Тот же мотив «феноменология и современное искусство — близнецы-братья» пронизывает книгу Дж. Сапонаро

³¹ *LU II*, §40 и вся глава 6.

³² Они разобраны в хронологическом порядке в G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*, 2003.

³³ При желании и некоторой решимости применить интерпретативное насилие можно найти смысл, приближающийся к этому, в гуссерлевском подчеркивании *актового* характера абстракции. Но и в этом случае речь идет у Гуссерля об акте различения некоторого абстрактного содержания, с целью затем возвести его в полноценный объект представления и, в конечном итоге, понятия. См. *LU II*, § 41, p. 219.

³⁴ É. Escoubas, “L'abstraction picturale: approche esthétique et phénoménologique”, 2004, p. 165.

³⁵ É. Escoubas, “L'épochè picturale: Braque et Picasso”, (1991) 189–90. См. также J. Hintikka, “Concept as Vision: On the Problem of Representation in Modern Art and in Modern Philosophy” [1974] 1975; H. R. Sepp, “Der Kubismus als phänomenologisches Problem”, 1995.

Гуссерль – Кандинский. *Закат природы в феноменологии и живописи начала XX века*³⁶. Можно, наконец, упомянуть современный ренессанс немецкой феноменологии искусства³⁷. Она была вдохновлена, скорее, Хайдеггером, чем его учителем (что справедливо даже для непосредственных учеников Гуссерля, которым выпало заниматься «региональными» исследованиями в области эстетики), но еще более мощный импульс придало ей эстетическое измерение *французской* феноменологии.

Кстати, есть над чем подумать теоретикам и историкам «культурного трансфера»: не может не поразить, какие радикальные метаморфозы приобретает «содержание», стоит ему пересечь государственную границу, пройти через волшебный кристалл перевода и призму акклиматизации! Потрясает, как феноменология, чей реакционный консерватизм не был секретом уже для Э. Трёльча и Т. Адорно³⁸, смогла обрести неведомый у себя на родине революционный дух, едва достигнув другого берега Рейна. Естественно, что плодов «позитивной роли» культурной колонизации затем смогла вкусить и метрополия³⁹. Как эстетический ретроград Э. Гуссерль, смог вдохновить столь плодотворные подходы к искусству, которыми отмечена мысль Жан-Поля Сартра, Мориса Мерло-Понти, Мишеля Анри, Анри Мальдинэ, а также Микеля Дюфрена, Жака Таминьо, Жан-Франсуа Лиотара, Элиан Эскубас, Франсуазы Дастур, Жан-Люка Мариона, Мишеля Хаара, Даниэля Джовананджели...?⁴⁰

В своем интервью для книги *Хайдеггер во Франции* (еще один яркий пример трансфера-перерождения) Жак Деррида упоминает колоссальное невежество или, точнее, «бескультурность» [inculture] Мартина Хайдеггера в области искусства, особенно современного. Когда известный германист Беда Аллеман впервые поделился с Деррида своим суждением на эту тему, тот был сначала возмущен, но затем постепенно был вынужден признать его правоту⁴¹.

Художественная бескультурность Хайдеггера, особенно смущающая, если учесть степень его влияния именно на теорию искусства, застав-

³⁶ G. Saponaro, *Husserl – Kandinsky. Leclissi della natura nella fenomenologia e nella pittura del primo novecento*, 2001.

³⁷ Gottfried Boehm, Iris Därmann, Ferdinand Fellmann, Christoph Jamme, Norbert Krenzlin, Käte Meyer-Drawe, Günther Pöltner, Hans Rainer Sepp, Bernhard Waldenfels; порядок – алфавитный.

³⁸ Th. W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, [1938] 1990, p. 203, со ссылкой на E. Troeltsch, *Der Historizismus und seine Probleme*, 1922, p. 597ff.

³⁹ Случай феноменологии вовсе не уникален. Достаточно вспомнить «французского Ницше», «французского», а потом «американского Бахтина» и, наконец, «американского Деррида».

⁴⁰ Этот (по определению неполный) список объединяет тех, кто размышлял об искусстве феноменологически, с теми, кто, скорее, исследовал гуссерлеву или феноменологическую эстетику.

⁴¹ D. Janicaud, *Heidegger en France. II. Entretien*, 2001, II, p. 103–4.

ляет задуматься о том, что, возможно, некоторое невежество не только неизбежно, но и необходимо для человека и, может, *особенно*, для философа. Разве определенное невежество не составляет столь же неотъемлемую часть философского дара, как другие его умения, знания, способности? Хайдеггер плохо знал греческий (по мнению некоторых филологов), не разобрался в феноменологии (согласно Гуссерлю), не понял теологии (с точки зрения теологов), был отсталым в научной и технической областях (по всеобщему мнению). То же и больше можно сказать и о невежестве Гуссерля (за исключением, вероятно, научной сферы). Он занимает свое, несомненно, достойное место в анфиладе «философов, от Платона до Хайдеггера, ничего не понимавших в живописи», если полагаться на жестокое мнение Мишеля Анри⁴²; анфиладе, которая, надо полагать, прервалась на Деррида и самом Анри. И все же импульс, который придал Гуссерль не только философской и эстетической мысли, но и, несомненно, самому искусству, столь колоссален, что мы вправе предположить, что это невежество или, скорее, эта пугающая нечувствительность была, вероятно, необходимым условием определенной философской работы, которая оказалась и оказывается — пусть во многих и существенных отношениях весьма проблематичной, но вместе с тем и — необыкновенно плодотворной.

Я попробую поразмышлять теперь о других, более общих факторах, поспособствовавших встрече — казавшейся изначально невероятной — между феноменологией и абстрактным искусством.

Прежде всего, феноменология — это философия, не похожая на другие. В начале Гуссерль собирался создать метод, который был бы применим (и затем применялся бы его учениками) к разным ‘регионам’. Но сам он беспрестанно перестраивал и переосмыслял свой метод и к тому же довольно радикально. Этим он подал плохой пример ученикам, лучшие из которых, вместо того, чтобы его применять, стали подвергать его сомнению и решительной переделке. В результате (не по идее, а на практике; не в принципе, а на деле) феноменология превратилась во вполне особое философское предприятие, которое вместо того, чтобы осуществлять, как планировал его создатель, бесконечную серию применений феноменологического метода, стало своим собственным перманентным пересмотром, критикой, а также «непониманием», «искажением» (ср., в частности, Гуссерль о своих учениках). Поэтому самые независимые из учеников Гуссерля извлекли и удержали из гуссерлева открытия то, что считали наиболее продуктивным и полезным, и позволили себе в лучшем случае опровергнуть, а то и просто выкинуть остальное, а в особенности то, что, по их мнению, только мешало самому плодотворному и интересному. Оперативная мощь феноменологии зависит, по сути, от способности читателя (ученика, подмастерья) вовремя развязаться с изучением метода (а для этого достаточно рано понять,

⁴² M. Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, [1988] 2005, p. 11.

что феноменологическая догма крайне противоречива, что ей присущ характер (само)подавляющий, (само)тормозящий, если не сказать (само)кастрирующий, что она раздавлена своим собственным весом и задыхается под бременем непомерного и непрозрачного технического аппарата, myriad subtilis тавтологий и ad hoc-конструкций), уловить из него несколько освободительных принципов и сохранить энергию и охоту к собственному опыту, практическому и/или теоретическому.

Некоторые из непосредственных учеников Гуссерля послушно применяли его метод к 'региону' искусства. При всех отличиях между ними, Вальдемар Конрад (уже с 1908 г.), Оскар Бекер, Мориц Гайгер, Вернер Цигенфус, Фриц Кауфман, Ойген Финк или Роман Ингарден (больше применительно к литературе, но не только), хотя и пошли от трансцендентальной феноменологии «навстречу искусству», но остановились на подороге, заняв позиции довольно нормативные и уж во всяком случае не давая сбить себя с толку никаким «событийным» художественным опытом. Чтобы феноменология «бросилась» в искусство, чтобы она дала искусству вести себя, нужно было ждать послевоенного Хайдеггера (с робким началом в 1935–36 годах, в *Начале произведения искусства*) и Мерло-Понти (статья “Сомнение Сезанна”, 1946).

Родившись из мечты стать «строгой наукой», феноменология фактически представляет собой весьма свободную и очень нестрогую совокупность различных подходов, объединенных весьма узким пучком общих принципов. Среди них, как мы знаем, самым плодотворным, например, для французской феноменологии оказалась интенциональность. Для феноменологии же искусства главным принципом стала критика 'естественной установки', понятой или интерпретированной ею как критика миметизма или репрезентации. И в этом она — к счастью — пошла далеко за рамки, которые ей предписал Гуссерль.

Близким к нему и, главное, легко понятным для людей искусства, был принцип, а точнее, лозунг *учиться смотреть*. Конечно, художники не ждали феноменологов, чтобы пригласить современников в «школу взгляда»: манифесты, статьи той эпохи изобилуют вариантами этой формулы⁴³. Независимо от искусства (или охваченная тем же «духом времени»⁴⁴) феноменология также часто формулирует либо свой метод, либо результат его применения в терминах обучения зрению.

⁴³ “Мы должны обнаружить собственные глаза”, А. Endell, “Formenschönheit und dekorative Kunst”, 1898, p. 75. Или Василий Кандинский около 1904 года: “...ибо я хочю обзавестись новыми глазами и пытаюсь с помощью этих новых глаз коснуться тех струн человеческого сердца, что почти никогда еще не были разбужены образами”. Я благодарю Надежду Подземскую за эту цитату.

⁴⁴ Существует и свидетельство самого Гуссерля об относительном сходстве зрения эстетического и зрения феноменологического, которое не отменяет принципиальных различий. Это его знаменитое письмо Г. фон Хофманшталю: “Феноменологическое созерцание, таким образом, тесно родственно с эстетическим созерцанием в «чистом» искусстве; только, конечно, это не созерцание с целью эстети-

Причиной тому, несомненно, то эйдетическое измерение, которое Гуссерль унаследовал от философской традиции, в частности, платоновской. Цель феноменологии — научить(ся) видеть идеи и понять сущность подобного «зрения»⁴⁵. Феноменология ставит себе задачей «увидеть видение»⁴⁶ или же «предоставить слово чисто созерцательному оку»⁴⁷. Последующие феноменологи также видели в феноменологии школу зрения. Хайдеггер считал, что Гуссерль (наряду с Лютером, Аристотелем и Киркегором) оказал на него решающее влияние как раз тем, что “вставил мне [новые] глаза”⁴⁸. Ханс-Георг Гадамер в сходных выражениях высказался о впечатлении, которое на него произвел в свою очередь Хайдеггер: “Это открыло мне глаза. Да, это открывало глаза”⁴⁹. То же самое у французов: “Подлинная философия заключается в том, чтобы научиться видеть мир”⁵⁰. Гуссерль воспевается “прежде всего, как изобретатель *взгляда нового типа*”⁵¹. Согласно Франсуазе Дастюр, феноменологическая школа взгляда состоит в том, чтобы просто-видеть [voir-simplement], что, конечно, вовсе не просто, поскольку “речь идет, напротив, о том, чтобы *упражнять* взгляд и научить его строго придерживаться того, что является, не заходя по ту сторону, без трансцендирующего стремления за кулисы вещи-в-себе”, другими словами, о том, чтобы практиковать *intuitio sine comprehensio*⁵².

Другим фактором является тот внутренний конфликт, который разгрызается в среде самой феноменологии вокруг понятия восприятия. Восприятие, с одной стороны, занимает центральное и основное место, но, с другой, оно есть лишь один из бесчисленных способов взаимодействия между субъектом и объектом (или между актом и нозмой). Подобно абстрактному искусству, феноменология подступает к феномену (своему центральному понятию), сперва избавляясь от естественной установки, стягивая данные восприятия на субъекта, затем высвобождая их от субъекта, чтобы в конечном итоге прийти к феномену как ви-

ческого наслаждения, а для того, чтобы опять-таки исследовать, конституировать научные утверждения некоторой новой (философской) сферы”, E. Husserl, Brief an H. von Hofmansthal, den 12.I.1907, in: C. Friedrich, B. Reifenberg (Hg.), *Sprache und Politik*, 1968.

⁴⁵ “Цель этого исследования состоит в том, чтобы научиться — на некотором типе, скажем, представленном идеей «красного», — видеть идеи и уяснить себе сущность такого «видения», Husserl, *LU*, I. Bd, p. XV.

⁴⁶ “das Schauen zum Schauen bringen”, *Hua* II 54 (это *Die Idee der Phänomenologie*, 1907).

⁴⁷ “rein dem schauenden Auge das Wort zu lassen”, *ibid.*, p. 62. Si cela n’a pas été un *bon mot*, cela aurait pu être un programme vertigineux d’une grammaire ou d’une rhétorique visuelle, libre de toute grammaire verbale ou discursive.

⁴⁸ M. Heidegger, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität* [1923] 1988, p. 5.

⁴⁹ H.-G. Gadamer, *Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau*, 1977, p. 213.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. xvi.

⁵¹ J. Greisch, “Les yeux de Husserl en France. Les tentatives de refondation de la phénoménologie dans la deuxième moitié du XX^e siècle”, 2002, p. 47.

⁵² F. Dastur, “Husserl et la neutralité de l’art”, 1991, p. 20.

димой «вещи», но «видимой никем», вещи чистой, абсолютной⁵³. Здесь феноменологическая школа взгляда приближается к определенному духу художественного эксперимента: если отодвинуть в сторону неподражаемую серьезность основателя феноменологии, от феноменологии нам останется потенциально бесконечная серия редуций и идеаций, или, проще говоря, оптических упражнений нарастающей сложности, имеющих целью — и, во всяком случае, результатом — бесконечное расширение возможностей творчества и опыта.

Еще один момент возможного сходства состоит в риторике схватывания-понимания вещи самой по себе. Часто к знаменитой феноменологической формуле “Zu den Sachen selbst!”⁵⁴ высказывают претензии в том смысле, что ее можно понять как призыв обратиться к окружающим нас вещам⁵⁵. Но для художника или эстетика соблазнительна как раз сама двусмысленность этой формулы. «Sache» в этом лозунге — это, конечно, не вот этот стул или это дерево, а — феномен. Но поскольку он доступен только ценой сверхчеловеческих усилий и испытаний, изнурительной умственной аскезы, результат которой отнюдь не гарантирован, то для художника или для того, кто хочет пофилософствовать об искусстве, достаточно будет и скромной и посильной человеку задачи — достичь какого-то иного видения (более подлинного, более верного, более интимного, более необычного — не важно) этого стула или этого дерева или, напротив, любой «анормальной фантазии» (я цитирую Гуссерля, если помните). Призыв к возвращению или обращению «к самим вещам» может быть понят как приглашение к конкретному — риторика обычная для теоретизирования так называемого абстрактного искусства.

Я позволю себе в заключение замечание о «ложных друзьях» нашего парадоксального феноменолого-абстракционистского союза. Кажется ясным, что, учитывая предысторию вопроса, любые возможные сходства и сближения между феноменологией и абстрактным искусством не могут быть ни полными, ни точными. Речь может идти в лучшем случае о переключке или взаимном отклике или, в герменевтических терминах, о «плодотворном непонимании». Толкать же наших партнеров к полному отождествлению, как это делают особо восторженные натуры, означает лишь идти на поводу у «ложных друзей». Я приведу один пример — тезис «любое искусство абстрактно», под разными версиями которого подписалось немало и ху-

⁵³ p. ex. *Hua* II, 44–5.

⁵⁴ “die Grundforderung eines Rückganges auf die «Sachen selbst»”, *Hua* III, *Ideen...* § 19, p. 42 [35].

⁵⁵ Формула “может ввести в заблуждение (например, когда ее сближают с наивным реализмом и тем самым порывают с неокантианским критицизмом и его эпистемологической одержимостью)”, J. Greisch, “Les yeux de Husserl en France. Les tentatives de refondation de la phénoménologie dans la deuxième moitié du XX^e siècle”, (2002) 47.

дожников, и феноменологов искусства. Я считаю, они говорят о разном, и эта разница примечательна. Под пером Кандинского этот тезис полемичен. Это — и защитное слово в пользу открытого им абстрактного искусства, и ретроспективный взгляд на художественное творчество других времен и мест. У него он означает, что всякое искусство, абстрактное или нет, *поскольку оно искусство*, всегда использует формальные приемы, структурно обнаженные именно в абстрактном искусстве, но вовсе не являющиеся его исключительной прерогативой. Техника, которая захотела бы избежать этого использования формальных операций, уже в силу этого не является (или больше не является) искусством. Иначе говоря, абстрактное искусство — *тоже* искусство и, может быть, *более* искусство, чем искусство фигуративное или миметическое, которое относится к своему образу работы неосознанно.

А как у феноменологов? Напомню, что для Гуссерля всякое (нормальное) искусство миметично. Теперь оценим проделанный феноменологией путь и развитую ей паррицидальную энергию. Сегодня во Франции тезис «любое искусство абстрактно» является частью всякого размышления об искусстве. Мерло-Понти объявил, что «всякая живопись празднует загадку видимого»⁵⁶. Или в другом месте: «Всякая живопись живописует рождение вещей, приход видимого к себе»⁵⁷. Сам Мерло-Понти, по словам М. Хаара, пытался «определить *универсальную сущность* живописи»⁵⁸. Анри Мальдинэ заканчивает изложение «ложной дилеммы живописи: абстракция или реальность» такой максимой: «Абстракция — это не аксиома одного лишь современного искусства. Это

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, p. 29. Еще более категорически он объясняет, что такое «любое» в выражении «любое искусство»: «В какой бы цивилизации, из каких верований, из каких мотивов она бы ни родилась, какими бы церемониями она бы себя ни окружала и даже, казалось, посвящая себя чему-то совсем иному, от [наскальных изображений] Ласко до наших дней, чистая или нечистая, фигуративная или нет, живопись празднует всегда одну загадку — загадку видимости [visibilité]», p. 26.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, p. 69. Это лишь довольно точный парафраз положения из *Творческой исповеди* Пауля Клее: «Искусство не передает видимое, но делает видимым», P. Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften Zur form- Und Gestaltungslehre*, [1956] 1964, p. 76. Эту фразу выписал в своих конспектах книги Хайдеггер; см. Seubold, «Heideggers nachgelassene Klee-Notizen», 1993, p. 8. Хайдеггер — не в пример своему учителю внимательный к мысли художников — переписал этот гениальный пассаж и дальше: «Раньше [в искусстве] изображались вещи, которые можно было встретить на земле, на которые люди охотно смотрели или которые охотно бы увидели. Теперь релятивность видимых вещей стала очевидной и выразилась в том убеждении, что видимое, по сравнению со всей совокупностью содержащегося в мире, есть лишь изолированный пример, и что другие [, невидимые,] истины находятся в скрытом большинстве. Вещи предстают в расширенном и многообразном смысле, часто противореча вчерашнему рациональному опыту. Теперь требуется придать сущность случайному», *ibid.*, p. 78–9.

⁵⁸ M. Haara, «Peinture, perception, affectivité», 1992, p. 102.

жизненный акт Искусства. Она представляет собой ту способность обращения внутрь и преодоления зрительного плана, без которого нет искусства. [...] Абстракция — это просто другое слово для ‘творчества’⁵⁹. Или у Мишеля Анри: “... понять принципы абстрактной живописи — значит понять любую живопись вообще, поскольку абстрактная живопись есть основа понимания живописи вообще, ибо *всякая живопись абстрактна*”⁶⁰. Элиан Эскубас также находит в абстрактном искусстве ключ к пониманию искусства вообще:

Свойством абстрактной живописи является предъявить перед нами эту фундаментальную задачу живописи, любой живописи, даже фигуративной. Абстрактная живопись лишь осуществляет незавершимую задачу любой живописи, заключающуюся в том, чтобы «дать взгляду»; это упражнение взгляда⁶¹.

Таким образом, абстрактное искусство показывает истину (или сущность) *любого* искусства.

Прошли времена, когда философия хранила перед произведением искусства высокомерное или же скромное молчание. Теперь философия (и феноменология как ее радикализация) спешит открыть рот, чтобы ее молчание не приняли за смущенный знак непонимания, и тезис об абстрактности всякого искусства здесь оказывается как нельзя кстати. В абстрактном искусстве феноменология нашла тот мнимый общий знаменатель, благодаря которому она может по-прежнему не вникать в числители. Феноменология со слишком большой легкостью начинает фразу «*Любое искусство...*», которую никакой уважающий себя искусствовед или художник не возьмется продолжить.

Post-scriptum

Слишком поздно, чтобы учесть ее в работе, я познакомился с книгой Марии Мануэлы Сараива о воображении в гуссерлевской феноменологии⁶², перспектива которой очень близка к моей. Позволю себе несколько пространных цитат:

“... *случай фикции, собственно творческого воображения очень мало прояснен у Гуссерля. Он редко говорит об этом. То, что он в целом рассматривает как воображение или свободное воображение, есть [...] акт, очень близкий к воспоминанию, и в конечном итоге к восприятию: пассивный синтез*”⁶³. “Он очень мало рассматривает воображение в разрезе его изобретательного или творческого аспекта, [...]”

⁵⁹ H. Maldiney, “Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité”, [1953] 1994, p. 18, 19.

⁶⁰ M. Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, [1988] 2005, p. 13–4.

⁶¹ É. Escoubas, “L'abstraction picturale: approche esthétique et phénoménologique”, 2004, p. 166.

⁶² M. Saraiva, *Imagination selon Husserl*, 1970.

⁶³ *Ibid.*, p. 165.

он обсуждает эстетический опыт, ставя себя на место зрителя и никогда не творящего художника.⁶⁴

В введении к книге автор упрекает М. Дюффрена за то, что по поводу воображения он ссылается на Сартра, а не на Гуссерля.

Еще более знаменательно, что Дюффрен разбирает феноменологически ориентированные доктрины – Романа Ингардена, Сартра, Шлёцера и Конрад, – среди которых, однако, не находится место Гуссерлю. Но Гуссерль обращается в своих трудах к феноменологическому статусу эстетического сознания и хотя он это делает лишь походя, он дает исходные ориентиры, которые следовало бы указать и которые было бы полезно знать⁶⁵.

Однако в своей книге исследовательница показывает неспособность выполнить намеченное; или, скорее: она, сама того не желая, показывает причины, по которым Дюффрен предпочел опереться на Сартра, а не на Гуссерля:

Напомним прежде всего, что Гуссерль никогда не помышлял развить феноменологию эстетического опыта, как это сделали Р. Ингарден, М. Дюффрен и другие. Его замечания на эту тему, не более чем случайны, поспешны, кратки, и мы не считаем, что они были результатом зрелого и глубокого размышления. Было бы поэтому несправедливо желать подвергнуть эти немногочисленные элементы суровой критике; такая критика была бы оправдана только по отношению к труду, претендующему на систематический и исчерпывающий характер. [...] Кстати, представители феноменологического направления в эстетике черпают вдохновение не только и даже не столько в том, что можно было бы назвать эстетическими идеями Гуссерля. Они руководствуются прежде всего общими принципами гуссерлевской феноменологии. Это, конечно, не исключает роли того или иного наброска эстетического анализа, который можно найти в сочинениях Гуссерля. Сказанное нами об эстетическом сознании можно так или иначе применить к воображению в традиционном смысле слова⁶⁶.

Автор пытается смягчить собственную критику и сказать, что Гуссерль говорит об искусстве и эстетике *мало*. Я не считаю преступным добавить, что он говорит о них *плохо*. Заслуга последующих поколений феноменологов искусства будет от этого только весомее.

Библиография

- Husserl, Edmund, *Aufsätze und Vorträge (1911–1921)*, Hua XXV, M. Nijhoff 1987.
– *Logische Untersuchungen*, Hua XIX/1.
– *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I, Hua III.

⁶⁴ Ibid., p. 259.

⁶⁵ Ibid., p. X.

⁶⁶ Ibid., p. 259–60.

- *Philosophie als strenge Wissenschaft*, Hua XXV.
- *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass, 1898–1925, Hg. von E. Marbach, Hua XXIII, 1980.
- Brief an H. von Hofmansthal, den 12.I.1907, in: C. Friedrich, B. Reifenberg (Hg.), *Sprache und Politik*, Heidelberg: Lambert Schneider 1968. [trad. fr. *La part de l'œil* 7 (1991)]

Adorno, Theodor W., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Suhrkamp [1938] 1990.

Becker, Oskar, “Die Stellung des Ästhetischen im Geistesleben”, Probevortrag, 1922.

Boehm, Gottfried, “Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne”, *Philos. Jb* 97 (1990).

Brion-Guerry, Liliane (éd.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, 3 vol., Klincksieck 1971–73.

Aux origines de l'abstraction, Paris: Musée d'Orsay 2003.

Cheetham, Mark, A., *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge UP 1991.

Conrad, Waldemar, “Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie”, *Zf. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss.* 3 (1908), 4 (1909).

Dastur, Françoise, “Husserl et la neutralité de l'art”, *La part de l'œil* 7 (1991).

Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Hg. v. A. Hüneke, Leipzig: Reclam 1991.

Dufrenne, Mikel, “L'esthétique en 1913”, in Brion-Guerry, éd., vol. 1 (1971).

– *Esthétique et philosophie*, 3 t., Klincksieck 1967–81.

– *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF 1953.

Dzierski, Hans-Martin, *Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei*, Ostfeldern: Tertium 1995.

Endell, August, “Formenschönheit und dekorative Kunst”, I, « Die Freude an der Form », *Dekorative Kunst* 1898, Bd. I.

Escoubas, Éliane, “L'abstraction picturale: approche esthétique et phénoménologique”, in *Art et savoir, de la connaissance à la connivence*, Université d'été de l'Université de Lille I, L'Harmattan, 2004.

– “La question de l'oeuvre d'art: Merleau-Ponty et Heidegger”, in M. Richir, É. Tassin (éds), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.

– “L'épochè picturale: Braque et Picasso”, *La part de l'Œil* 7 (1991).

– éd., *Phénoménologie et esthétique*. Préface par É. Escoubas. La Versanne, Encre Marine, 1998.

Escoubas, É., Waldenfels, B., éds/Hg., *Phénoménologie française et phénoménologie allemande*, L'Harmattan 2000.

Fellmann, Ferdinand, *Phänomenologie und Expressionismus*, Fr.i.Br.: Karl Alber 1982.

Ferguson, Niall (ed.), *Virtual history: alternatives and counterfactuals*, Ldn e.a.: Papermac 1998.

Fiedler, Konrad, *Schriften zur Kunst*, hg. von H. Konnerth, 2 Bde, Mü.: Piper 1913. [trad. fr.: *Essais sur l'art*, par D. Wiczorek, Besançon: Éd. de l'Imprimeur 2002 ;

- Sur l'origine de l'activité artistique*, par I. Parvu e.a., P: Éd. ENS rue d'Ulm 2003].
- Fink, Eugen, "Vergegenwärtigung und Bild" [1930], in Id., *Studien zur Phänomenologie (1930–9)*, La Haye: Nijhoff 1966.
- Frantisek Kupka, 1871–1957, *ou l'invention d'une abstraction*, P: Musée de l'art moderne de la ville de Paris.
- Gadamer, Hans-Georg, *Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau*, Fr.a.M.: Klostermann 1977.
- Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton UP 2002.
- Geiger, Moritz, "Phänomenologische Ästhetik", in Id., *Zugänge zur Ästhetik*, Lpz 1928 = in Id., *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer Materialien Wertästhetik*, Mü.: Fink 1976.
- *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Halle: Max Niemeyer 1913.
- [Compte-rendu du] Ziegenfuß (1927) [1932], in Id., *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer Materialien Wertästhetik*, Mü.: Fink 1976.
- Giovannangeli, Daniel, "Husserl, l'art et le phénomène", *La part de l'Œil* 7 (1991), repris dans *La passion de l'origine*, Galilée 1995.
- Greisch, Jean, "Les yeux de Husserl en France. Les tentatives de refondation de la phénoménologie dans la deuxième moitié du XXe siècle", in P. Dupond, L. Cournarie (éds), *Phénoménologie: un siècle de philosophie*, Ellipses 2002.
- Haar, Michel, "Peinture, perception, affectivité", in M. Richir, É. Tassin (éds), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble: Jérôme Millon 1992.
- Habasque, Guy, "Cubisme et phénoménologie", *Revue d'esthétique* 2 (1949).
- Heidegger, Martin, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität* [1923], GA 63, Fr.a.M.: Klostermann 1988.
- Henry, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, François Bourin [1988], Quadrige/PUF 2005.
- Hintikka, Jaakko, "Concept as Vision: On the Problem of Representation in Modern Art and in Modern Philosophy" [1974], in Id., *The Intentions of Intensionality and Other New Models for Modalities*, Reidel: Dordrecht 1975.
- Ingarder, Roman, "Über die sogenannte abstrakte Malerei" [1958], in: Id., *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tü.: Niemeyer 1969.
- Jamme, Christoph, "«Malerei der Blindheit». Phänomenologische Philosophie und Malerei", in G. Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*, Peter Lang 2000.
- Janicaud, Dominique, *Heidegger en France. II. Entretiens*, Albin Michel 2001.
- Kandinsky, Vasilij, "Farbensparche", Ms., circa 1904.
- Kaufmann, Fritz, "Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen" (diss. auprès de Husserl [1924], in: Kaufmann (1960).
- *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Stutt.: Kohlhammer 1960.
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken. Schriften Zur form– Und Gestaltungslehre*, Basel/Stutt.: Benno Schwabe & Co.[1956] 21964.
- Kojève, A., "Les peintures concrètes de Kandinsky" [1936], *Revue de métaphysique et de morale* 90, 2 (1985) 149–71. Version abrégée: *XXe siècle* 27 (1966).
- Kovtun, Euguénij, "Une troisième voie dans la non-objectivité" [Tretij put' v bespredmetnosti], *Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915–1932*, Bern: Bentelli ; Moscou: Galart 1993.

- Krenzlin, Norbert, *Das Werk 'rein für sich'. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, Bln: Akademie-Verlag 1979.
- Kupka, František, "Sous un arbre, qui n'a jamais été taillé" [1913], in: *Vers des temps nouveaux. Kupka, œuvres graphiques 1894–1912*, Éditions de la Réunion des musées nationaux 2002 [1ère éd.: K. E. Schmidt [Kupka], *Meister der Farbe*, Leipzig 1913].
- Libera, Alain de, *L'art des généralités. Théories de l'abstraction*, Aubier 1999.
- Magnaguagno, G., Steiner, J., Hg., *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Bern: Bentelli 1998.
- Maldiney, Henri, "Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité" [1953], in Id., *Regard Parole Espace*, L'Age d'Homme 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne" [1944], in Id., *Sens et Non-Sens*, Nagel 1948.
- *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard 1964.
- *Phénoménologie de la perception*, Gallimard 1945.
- Orth, Ernst Wolfgang, "Beschreibung in der Phänomenologie Husserls", *Phän. Forsch.* 24–25 (1991).
- Patočka, Jan, "Zu R. Ingarden Ontologie des malerischen Kunstwerkes", in Id., *Kunst und Zeit*, Stutt.: Klett 1987.
- Paulhan, Frédéric, *Les puissances de l'abstraction*, Gallimard 1928.
- Pöltner, Günther (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*, Peter Lang 2000.
- Roque, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*, Gallimard 2003.
- Roskill, Mark, *Klee, Kandinsky and the Thought of Their Time*, U of Illinois P.: 1996.
- Saponaro, Giuseppe, *Husserl – Kandinsky. Leclissi della natura nella fenomenologia e nella pittura del primo novecento*, Roma: Bibliosofica 2001.
- Saraiva, Maria Manuela, *L'imagination selon Husserl*, La Haye: M. Nijhoff 1970.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imagination*, PUF 1936.
- *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard 1940.
- Scaramuzza, Gabriele, Schuhmann, Karl, "Ein Husserlmanuskript über Ästhetik", *Husserl-Studies* 7 (1990).
- Sepp, Hans Rainer, "Bild und Sorge. Fritz Kaufmanns 'phänomen-geschichtliche' Analyse des ästhetischen Bildbewußtseins", *Phän. Forschungen* 30 (1996).
- "Der Kubismus als phänomenologisches Problem", in E. G. Valdés, R. Zimmerling (Hg.), *Facetten der Wahrheit*, Fs. Meinolf Wewel, Fr./Mü.: Karl Alber 1995.
- "Die Annäherungen an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei nach 1900", in H. R. Sepp (Hg.), *Edmund Husserl und die phänomenologische Bewegung. Zeugnisse im Text und Bild*, Fr./Mü.: Karl Alber 1988.
- "Kandinsky, Husserl, Zen", *La part de l'œil* 7 (1991).
- Seubold, Günter, "Heideggers nachgelassene Klee-Notizen", *Heidegger Studies* 9 (1993).
- Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite (précédé d'une histoire de la peinture abstraite)*, F. Hazan 1957.
- Stelzer, Otto, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*, Mü.: Piper 1964.

- Taminiaux, Jacques, "Heidegger et la phénoménologie de la perception", *Études d'anthropologie philosophique* 2 (1984).
- "Le dépassement heideggerien de l'esthétique et l'héritage de Hegel", in: *Distanz und Nähe (Fs. W. Biemel)*, Wü.: Königshausen-Neumann 1983 ; = in Taminiaux 1977.
- *Le regard et l'Excédent*, La Haye: M. Nijhoff 1977.
- *Recoupements*, Bruxelles: Ousia 1982.
- *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Belin 2005.
- Thiel, Detlef, "Der Phänomenologe in der Galerie. Husserl und die Malerei", *Phän. Forsch.* NF 2, 1. Hb (1997).
- Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910–20*, Ldn: Tate Gallery 1980.
- Waldenfels, Bernhard, "Ordnungen des Sichtbaren", in G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild ?* Mü.: W. Fink 1995.
- Weiss, Peg, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton UP: 1979.
- Wiesing, Lambert, "Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre", *Phän. Forsch.* 30 (1996).
- Ziegenfuß, Werner, *Die Phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen kritisch dargestellt*, Diss. bei Max Dessoir & Heinrich Maier, Bln: Uni-Verlag R. Noske 1927.