
Анастасія
Аветисян

УДК 130.2

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ
ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО
ДОСВІДУ: погляд художника
(за творами Мориса Мерло-Понті)**

Морис Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) побудував послідовне філософське вчення, згідно з яким тіло (*le corps*) людини є не лише медіумом перцептивної інформації від світу до розуму (духу, *l'esprit*), де останній має привілеї конституювати навколишню предметність. Натомість, розвиваючи концепцію «розумного тіла», він стверджував, що тіло виявляється повновправним актором пізнання, а інтенційність характеризує не лише свідомість, але й тілесну включеність у світ загалом. Тіло з його кінестезою і моторикою обернене назовні, а бачення і зір визначають міру доступності для тіла інших тіл. Окрім як у своєму *opus magnum* «Феноменологія сприйняття» (1945) [Мерло-Понті, 2001], проблеми погляду і візуального досвіду Мерло-Понті системно розкриває у праці «Око і дух» (1961) [Мерло-Понті, 1992б], яку дослідники його творчості [Вальденфельс, 2006] вважають нарисом до незавершеного проекту, що отримав назву вже після смерті автора, «Видиме і невидиме» (1964) [Мерло-Понті, 2003]. Окрім них, Мерло-Понті звертається до теми бачення в есе «Сумніви Сезана» (1945) [Merleau-Ponty, 1966], «Кіно і нова психологія» [Мерло-Понті, 1992а] (прочитане як лекція 1945 року), «Непряма мова і голоси тиші» (1952) [Мерло-Понті, 2001] та в інших творах. Для французького філософа таке повернення до тієї самої теми не є випадковим. Навпаки, це скидається на сюжет-контра-

© А. АВЕТИСЯН,
2018

пункт, навколо якого він будує ритміку всього свого вчення. Врешті, для нього світ є тим, що ми бачимо, і водночас тим, що нам ще належить навчитися бачити [Мерло-Понти, 2006: с. 10], а зір він називає «дзеркалом та концентрацією всесвіту» [Merleau-Ponty, 1964: p. 17].

Для Мерло-Понті найбільш повно і насичено бачення реалізується в художньому досвіді: художник перетворює світ на живопис завдяки тому, що «віддає світові своє тіло» [Merleau-Ponty, 1964: p. 12]. Для філософа художній досвід — це передусім досвід бачення, де тіло позбавляється монополії об'єктивації інших тіл. Тіло глядача саме стає об'єктом для того, аби насправді побачити тіла навколо. Тіло бачить, але є і тим, на що дивляться. Саме цей, дещо містичний, але напрочуд чуттєвий акт Мерло-Понті ставить у центрі свого дослідження видимого, де головним героєм стає художник, який найкраще з усіх реалізує можливості своїх очей, або, як пише філософ, «практикує магічну теорію бачення» [Merleau-Ponty, 1964: p. 19]. Зрештою, лише живопис, за його словами, має право дивитися на речі без потреби їх оцінювати. З метою кращого розуміння виписаної Мерло-Понті специфіки художнього досвіду як особливої форми досвідчування візуального слід знати методологічний контекст, у якому працював філософ.

Методологічний контекст

Мерло-Понті відходить від Гусерлевої феноменологічної редукції, настанови винесення світу «за дужки», згідно з якою методологічно вивіреном кроком є не відштовхуватися від тези про існування об'єктивного світу, але відмежуватися (наскільки це можливо) від нього і зосередитися на тому, як світ предметностей представлений у свідомості [Гуссерль, 1999]. На думку ж Мерло-Понті, існує пряма суперечність між ідеєю, що свідомість конститує світ, та тим, наскільки далеким і невичерпним є для нас насправді об'єкт бачення: «між ним та нами є те латентне знання, що використовує наш погляд, якому ми безпідставно приписуємо виняткову можливість раціонального розвитку і який завжди залишається по цей бік нашого сприйняття» [Мерло-Понті, 2001: с. 276]. Таким чином, він наполягає на тому, що феноменологічний аналіз не має відмежовуватися від розгляду реального плану існування речей і що такий розгляд не обмежує можливостей свідомості, а навпаки, розширює їхнє поле. Отже, бачення є формою стосунку до світу, яка уможливорює його пізнаваність для нас.

Важливою знахідкою пізнього етапу творчості Гусерля для Мерло-Понті стало методологічне розведення допредикативного досвіду і предикативного судження. Аналіз пасивної синтези і допредикативного досвіду як форми підняв на поверхню одразу кілька важливих сюжетів, зрозуміти які можна через звернення до Гусерлевого вчення.

Структуру допредикативного досвіду Гусерль аналізує в одній зі своїх пізніх праць «Досвід і судження» [Гусерль, 2009]. У першому розділі першої частини «Загальні структури рецептивності» Гусерль говорить про те, що у

свідомості немає просто пасивних процесів. Те, що є розрізняваним для свідомості, контрастує з гомогенним тлом, «впадає у вічі», збуджує, зрештою афектує нас. Така нав'язливість, як її називає Гусерль, притаманна не лише візуальним об'єктам, але й аудіальним. Хоча нав'язливість може бути ознакою як перцепцій, так і внутрішніх процесів свідомості — думок і переживань, Гусерлеві передусім ідеться про чуттєві дані. Інтенсивність такої нав'язливості визначається мірою контрастності того, що афікує до його тла. Цей двобічний процес (ми розрізняємо того, кому нав'язується (Я), і те, що нав'язується) характеризує внутрішню напругу — предмет афікує Я, і Я піддається. У цей момент інтенційний об'єкт змінює статус із тла-для-Я на статус перед-Я. І лише тоді Я звертається до об'єкта. Усе, що відбувалося до цього, провокувалося об'єктом, який прагнув проявитися на горизонті для Я.

Таким чином, Гусерль промальовує механізм, за якого візуальний досвід (йому йдеться і про інші перцепції, але зокрема і про візуальне сприйняття) перестає бути актом повного домінування глядача. Об'єкт споглядання теж своєю мірою визначає цей процес. Він не даний пасивно, і око не звертається до нього випадково, або навпаки, незалежно й умисно. Візуальний об'єкт неначе запрошує глядача до специфічного контакту, і глядач приймає це запрошення.

Для Мерло-Понті ці міркування є необхідним феноменологічним ґрунтом для формування методології власного дослідження. Він погоджується, що в осередді мислення зору закладена «таємниця пасивності» (*un mystère de passivité*) [Merleau-Ponty, 1964: р. 33]. Ще раніше, у «Феноменології сприйняття», він уточнює ідею пасивності: «Те, що називають пасивністю, не є відтворенням нами якоїсь зовнішньої реальності <...> — це є оточенням, буттям у ситуації, до цього ми не існуємо, <...> воно (пасивне буття) є для нас конститутивним» [Мерло-Понті, 2001: с. 487]. Там само він говорить про допредикативну єдність видимого світу [Мерло-Понті, 2001: с.272], вказуючи, що «буття видимого є допредикативним буттям, стосовно якого поляризоване все наше існування» [Мерло-Понті, 2001: с. 374]. Поняття пасивності й допредикативності дають підстави говорити про відкритість тіла до афектування світом. Мотив «активності» об'єкта бачення пульсує у його міркуваннях про досвід бачення, художнього зокрема. У «Непрякій мові...» він пише про конститутивний аспект акту бачення, говорячи, що річ робить заклик до погляду для того, «аби те, що може бути, зустрілося із тим, що є» [Мерло-Понті, 2001: с. 64]. А пізніше, аналізуючи досвід художника, прямо говорить, що «ролі між художником і видимим неунікнено змінюються. Саме тому багато хто з художників говорять, що речі їх розглядають» [Merleau-Ponty, 1964: с. 18].

Отже, у розбудові феноменології сприйняття Мерло-Понті передусім відмовляється від заперечення природної настанови. Він вважає неможливим говорити про досвід і смисли, конституйовані в свідомості, у відриві від реального, тілесного досвіду світу. Однак він бере до уваги ідеї Гусерля, роз-

роблені ним у пізній період творчості. Йдеться, зокрема, про ідею перебігу допредикативного досвіду у формі пасивної синтези.

Незважаючи на оригінальність вчення і відхід від базових настанов трансцендентальної феноменології, в жодному разі не можна сказати, що теорія Мерло-Понті лишалась на маргіналіях сучасного йому дискурсу. Варто згадати іншого представника французького крила феноменології, якого поруч із Мерло-Понті називають одним з головних розробників феноменологічної естетики, Мікеля Дюфрена (*Mikel Dufrenne*, 1910–1995) [Дюфренн, 2007]. 1953 року, через вісім років після виходу друком «Феноменології сприйняття» Мерло-Понті, Дюфрен видає фундаментальну працю-двотомник «Феноменологія естетичного досвіду» (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*) [Dufrenne, 1973]. Одним з головних понять естетики Дюфрена є поняття *a priori* — додосвідного знання, яке говорить про наявність першопочаткового зв'язку об'єкта і суб'єкта естетичного переживання у природі. У такий спосіб він намагається розмити жорсткі межі між суб'єктом і об'єктом, де перший перебуває в активному досвідному модусі, а другий є лише предметом суб'єктного переживання. Дюфрен пише: апіорі у найширшому сенсі означає, що речі з нами розмовляють [Дюфренн, 2007]. Людина як глядач і реципієнт естетичного переживання є афектованою, апіорі об'єкта запрошує її до розмови. Дюфрен так само, як і Мерло-Понті, відмовляється від тиску трансцендентального суб'єкта та антинатуралістичної настанови, говорячи, що буття-у-світі є базовою умовою розуміння природи нашого досвіду. Мерло-Понті говорить, що «це не помічалось раніше лише тому, що осягання свідомістю видимого світу було ускладнене упередженнями об'єктивного мислення». Таке упередження діє, «редуючи всі феномени, які засвідчують єдність суб'єкта та світу, й заміщуючи їх ясною ідеєю об'єкта як речі-в-собі та суб'єкта як чистої свідомості» [Мерло-Понті, 2001: с. 372].

І Мерло-Понті, і Дюфрен вважають естетичне переживання найнаситенішою формою перцептивного досвіду, а значить і найбільш показовою для дослідження. Теорії Мерло-Понті і Дюфрена цікаво розглядати у парі ще й тому, що вони аналізують естетичний досвід з різних боків. Якщо Дюфрен зосереджується на досвіді глядача, то Мерло-Понті — на досвіді художника.

Розрив з картезіанським вченням: змінені геометрія у просторі зображення

Розкриваючи свою позицію, Мерло-Понті постійно полемізує з умовним співрозмовником, запобігаючи закидам невидимого опонента. Крім уже описаної критики Гусерлевого вчення, у цьому ключі важливою є транстекстуальна полеміка Мерло-Понті з Рене Декартом. У картезіанській думці бачення розумілося лише як інструмент, що до того ж був вельми недосконалим. І хоча Декарт радів з можливості розширити зорові здатності людини за допомоги, наприклад, зорових труб, його

погляд на цю тему був сповнений скепсису. Він аналізує фізичний бік бачення і роботу ока: закони розповсюдження світла, відображення і заломлення, і нарікає на те, що навіть знаючи, як вони працюють, ми не можемо довіряти власним очам. Працею, яка увібрала головні моменти Декартової теорії візуальності, є «Діоптрика» [Декарт, 1953]. На думку Мерло-Понті, Декартове вчення є золотим стандартом метафізичної теорії живопису, яку сам феноменолог вважає далекою від самої ідеї художнього твору. Проте роздуми Декарта становлять потужний методологічний трамплін для критики, від якого відштовхується у розробці власного вчення Мерло-Понті.

Передусім Декарт строго розводить ролі тіла і душі, де тіло є лише технічним приладдям душі, зверненої до світу відчуттів. І здатність відчувати належить саме душі, адже коли вона «відволікається», знаходиться у стані медитації чи екстазу, тіло не здатне самостійно приймати та оцінювати впливи зовнішніх об'єктів. А втім, наші органи сприйняття є головними трансляторами предметностей, що нас оточують, і Декарта, нарівні з умоглядними аспектами цих процесів, цікавить фізіологічний бік відображення інформації про світ для *cogito*. Окрім реальних об'єктів, наші очі здатні розпізнавати їхні зображення. Цьому сприяють шість якостей зображення: світло, колір, положення, відстань, розмір і форма [Декарт, 1953: с. 110]. Ледь не єдиним прикладом художньої роботи, який наводить Декарт у «Діоптриці», є офорти. Його зацікавлює в них те, що вони зберігають форму предметів, або принаймні містять достатні для визначення такої форми знаки. Вони дають достатнє уявлення про предмет через його оболонку. Разом із тим зображення є не точним відтворенням відповідних предметів, в іншому випадку ми не могли б визначити різницю між предметом і зображенням. Відтак зображення лише в певних подробицях уподібнюють предмет. І назагал, навмисні викривлення лише сприяють «впізнаванню» зображеного предмета. Іншими словами, на думку Декарта, у багатьох випадках задля того, щоб отримати найбільш досконале зображення і краще подати предмет, потрібно, щоб зображення відмовилося від прямого наслідування якостей цього предмета.

Про штучне викривлення форм і ліній при зображенні зовнішнього об'єкта говорить і Мерло-Понті, але розуміє його завдання ширше. Дешифруючи художні інтенції свого улюбленого художника Поля Сезана, філософ говорить, що порушення перспективи і форм предметів на картинах Сезана є свідомим кроком до наближення природного способу бачення цих предметів.

Декартові властиве сутнісно інакше розуміння зображувального акту, ніж те, яке пропонує Мерло-Понті. Для Декарта існує принциповий розрив між річчю і її зображенням, де останнє є лише механічно відтвореним знаком-вказівкою. Воно оформлене так, аби безпомилково відсилати нас до його референта — речі, але не більше. Ми розуміємо, на що нам вказує офорт, але таке зображення не містить речі, не є тілом цієї речі, а є лише на-

бором реалізованих технік зображення, які неunikнено викривляють реальний вигляд зображеної речі. Викривлення є однією з функцій зображення, яке декларує розрив і неподібність між об'єктом реального світу та живописним образом [Декарт, 1953: с. 95–96]. Проте Мерло-Понті вважає викривлення кроком живопису назустріч реальному світові, як він представлений у людському досвіді.

За словами Мерло-Понті, непідготовленому глядачеві роботи Поля Сезана здаються навмисним спотворенням природних форм і кольорів. Дивитися на такі картини незручно і незатишно, і глядач, перевіривши погляд на твори інших митців, відчуває полегшення. Проте для Мерло-Понті живопис Сезана є сприятливим для антропологічних розвідок саме тому, що він відмовляється від усталених законів зображення на користь суперечливості роботи людського ока.

Мерло-Понті також звертається до Декарта, аналізуючи спосіб передачі просторовості у живопису. Для Декарта взірцем побудови перспективи в цьому сенсі є роботи митців доби Ренесансу. Мерло-Понті на це відповідає, що простір Декарта — це простір ідеалізований, поданий у зрозумілому і зручному для вимірювань вигляді, який можна описати через межі трьох осей. Утім, простір не має трьох вимірів, він існує у вигляді поліморфної єдності, яке дає можливість накладання метрик, але не виражений повністю у жодній з них. Мерло-Понті погоджується, що Декарт мав рацію, виокремлюючи, вивільняючи простір. Але те, що він уявляв його поза жодною точкою зору, позбавленим таємничості глибини, було помилковим. І лінійна перспектива не є універсальною всеохопною технікою передачі ліній і пропорцій простору. Не існує такої техніки, яка була би здатна охопити і врахувати всі його аспекти, а спроби за допомоги геометричного проектування вивести простір «як він є» на полотні приречені до деформацій немистецького гатунку [Мерло-Понті, 1992б].

Становлення нової теорії бачення

Мерло-Понті переконаний, що неможливо розглядати простір як об'єкт, що лежить перед нами і до якого ми не належимо. Ми маємо розглядати його як такий, відлік якого ведеться від нас як нульової точки. Ми не розглядаємо його ззовні, з точки зору зовнішнього охоплення. Навпаки, ми бачимо його зсередини, і він цілком нас в себе включає. Врешті, він знаходиться навколо нас, а не перед нами. Живопис, у свою чергу, не може набути універсальних засобів вираження, не перетворюючись на сукупність технічних прийомів. Обман зору не спрацьовує, а символічна форма діє завжди разом з усім контекстом твору [Мерло-Понті, 1992б].

Перспектива в живому сприйнятті не тотожна ані геометричній, ані фотографічній перспективі. В живому досвіді близькі предмети здаються меншими, натомість віддалені — більшими, ніж на фотографії. Мерло-Понті наводить приклад з досвіду перегляду кіно: на екрані поїзд, що

наближається, набагато швидше зростає в розмірах, ніж справжній поїзд за тих самих умов. Стверджувати, що коло, яке ми роздивляємося збоку, з необхідністю постає для нас як еліпс, означає підмінити реальне сприйняття схемою того, що ми мали би бачити, якби ми були інструментами фотографування. В реальності ми бачимо форму, яка більш-менш нагадує еліпс, але справжнім еліпсом не є. Мерло-Понті наводить приклад. Письмовий стіл на портреті Гюстава Жефруа розширюється до низу картини, що суперечить законам побудування перспективи в живопису, і в решті стіл видається занадто довгим. Проте таке спотворення продиктоване способом, в який наше око опановує поверхню столу. Послідовні зображення, які воно (око) сприймає, знаходяться під різними кутами зору, тому вся поверхня вигинається. При перенесенні цих викривлень на полотно вони застигають. Зупиняється спонтанний рух, в якому предмети накладаються одне на одного і прагнуть до правильної, геометричної перспективи. Іншими словами, Сезан зображає не те, як предмети мають бути явлені зорові, а справжню динаміку у грі нашого бачення. Саме тому Мерло-Понті вважає, що бачення, яке пропонує Сезан, це реалізм іншого порядку, де у пейзажі зображено природу, до якої додано людину [Мерло-Понті, 2014].

Чому саме таке ставлення Сезана до зображуваних ним речей і його загальний підхід до побудови композицій вражають Мерло-Понті? Тому, що це, на його думку, було спробою подолати суб'єкт-об'єктну розірваність картезіанського штибу. Сам контакт суб'єкта і об'єкта візуального досвіду є важливішим за розподіл ролей, і його актори, беручи у ньому участь, конституюють не лише одне одного, але і самих себе. Мерло-Понті критикує науковий підхід до природи і речей саме тому, що вона дистанціюється від них, начебто ставлячи себе в упривілейовану позицію. Втім, на думку Мерло-Понті, таким чином вона позбавляється можливості дійсного досвідного пізнання. Натомість мистецтво у цьому досягло в цій справі недоступного для науки успіху. Саме тому він бачить перспективи філософії в її наближенні до мистецтва, яке, на відміну від науки, занурене у реальне життя [Мерло-Понті, 19926].

У системі методологічних координат Декарта живопис посідає скромне місце одного з різновидів мислення, яке повністю визначається привілеями інтелекту. Вже те, що він говорить про живопис лише побіжно, а як живописний приклад наводить офорт, дозволяє Мерло-Понті дійти висновку, що художню діяльність Картезій в жодному разі не розглядає як дещо таке, що сприяє визначенню нашого підходу до буття в цілому. На думку феноменолога, таке ставлення Декарта до живопису є результатом того, що він виносить за межі розгляду художнього твору не лише глибину як неодмінний стан простору, а й колір. Останній є для нього лише прикрасою, забавкою, а це зводить всю дію художнього образу для нього до проектування дійсного простору [Мерло-Понті, 19926].

Декартове тлумачення живопису, за словами Мерло-Понті, зводиться до розуміння картини як тексту, запропонованого нам для прочитання, що не містить жодної таємничої гри між тим, хто бачить, і тим, на що дивляться [Мерло-Понти, 1992б]. За такого розуміння, живопис є лише особливою технікою, яка надає нашим очам проєкцію, що показує нам, як виглядає предмет за його відсутності, а головне, що «змушує нас бачити щось просторове там, де простору немає» [Мерло-Понти, 1992б: с.29]. Картина — це пласка річ, яка штучно подає нам те, що ми побачили б за наявності розташованих на різній глибині «речей». Втім, хоча картина для Декарта прагне відобразити простір у його тривимірності, вона позбавлена глибини.

Глибина, колір і лінія є, за визнанням самого Мерло-Понті, головними інструментами живописця. Глибина містить у собі певну парадоксальність, продиктовану обмеженнями нашої антропологічної природи. Ми бачимо речі згідно з мірою їх віддаленості від нас, ми неначе викладаємо фронтальний план речей перед нами. І водночас ми у певному сенсі самі є річчю цього світу, тому глибина є для нас не просто одним з вимірів, а першим з них. Тобто простір не є проєкцією нашого мислення, а глибина не є умовою даності речей. Мерло-Понті уточнює: «Те, що я називаю глибиною, або є нічим, або позначає мою приналежність до необмеженого буття, і насамперед до простору поза всіма поглядами» [Merleau-Ponty, 1964: с. 28].

Поруч із Сезаном серед важливих для нього митців Мерло-Понті називає Пауля Клеє, який, на його думку, спромігся вивести особливо поетичну лінію. Прихильники імпресіонізму розуміли лінію як імітацію видимого, найпростіший і дещо вульгарний спосіб вказівки на предмет, тому прагнули відмовитись від лінії на користь кольору. Проте Клеє говорить про необхідні пробудження лінії і її конститутивної сили, яка оприявнює предмети, є нарисом генези речей. З лінії все пророщується. Вона не обмежує, не заковує предмет, навпаки, вона є вираженням сили предмета, який спромігся проявитися в усій своїй глибині та однозначності. Клеє зображує подієвість лінії, лінію в її становленні лінією. Мерло-Понті говорить, що Клеє був першим, хто дозволив «мріяти лінію» (*laissé rêver une ligne*) [Merleau-Ponty, 1964: р. 44]. І хоча Клеє, за словами феноменолога, віддавав належне кольору, його симфонією постала для Мерло-Понті творчість Сезана.

Живопис Сезана надихнув Мерло-Понті визначити колір як те, що дає змогу передати «справжню щільність світу». За його словами, світ у кольорі є масою речей без пробілів, надлишкових проміжків, яку силовими лініями пронизують рухливі перспективи, контури, прямі і криві. Колір і лінія дають змогу передати текстуру і вібрації мерехтливого простору, де саме кольору відведено провідну роль. Через колір Сезан волів передати глибину, оксамитовість, м'якість і жорсткість предметів, почасти й їхній запах, адже аранжування кольорів вможливує уявлення первісної цілісності відчуттів. Фрагментарність тут означала б недостовірність. Саме тому Сезан проводив більше ста живописних сеансів за написанням картини, адже кожен штрих

має задовольняти нескінченній кількості умов. Назва роботи — «Сумнів Сезана» — це не вказівка на деталі біографії, це спосіб передати подорожі його тіла між світом та картиною, з нескінченним уточнюванням побаченого [Мерло-Понти, 2014].

Живопис не дає остаточних відповідей, він не може бути завершений. Натомість це є особлива форма бачення, яку практикують люди, здатні до віддавання свого тіла світові заради того, щоби його побачити.

Висновки

Міркування про живопис, його силу та обмеження, про спосіб даності світу митцеві і відкритості митця до світу в жодному разі не є певного роду ліричним відступом у вченні Мерло-Понті. Погляд художника має особливу здатність до синкретики, що реалізується у техніці не лише руки і пензля, а й ока. Тому Мерло-Понті розглядає художній досвід як найвиразнішу форму досвідчування світу, а значить таку, яка дає змогу ясніше прояснити структури сприйняття взагалі.

На початку свого есе «Око і дух» Мерло-Понті говорить, що тіло є водночас і тим, хто відчуває, і тим, що відчувають. Це твердження не є трюїзмом — навпаки, воно є предметом поглибленого аналізу. Коли ми торкаємося правою рукою лівої руки, права рука є суб'єктом сприйняття, а ліва — його об'єктом. Те саме відбувається, коли ми чуємо власний голос, де ми є і подразником сенсорів, і тим, хто його переживає. Складність тут полягає в тому, що ми не можемо схопити момент, у якому ми були б одночасно і тим, і тим. Ми можемо з великою спритністю переключатися між ними, але ніколи — схопити їх водночас. Це є джерелом надзвичайно важливого розриву, який у нарисах до «Видимого і невидимого» Мерло-Понті розкриває у понятті хіазму. Народжуючись із неможливості, хіазм не є прикрою вадою. Навпаки, хіазм є можливістю зворотного бачення і торкання тіла до інших тіл. Саме він дає змогу розрізнити того, хто дивиться, і те, на що дивляться, перетворюючи односторонній акт сприйняття на взаємність. Він викриває те, що відчуття нашого тіла існують переплетеними одне з одним і в плідному сусідстві з іншими тілами. Зрештою, розрив уможливорює зв'язок, можливості до сприйняття взагалі, які врешті сплітаються у плоть світу (*chair du monde*) [Merleau-Ponty, 1979].

Живописець розуміє креативну потенцію цього хіазмічного розриву і намагається з ним працювати, щоразу щільніше стягуючи шов між світом і своїм тілом. У цьому сенсі, робота художника не може бути завершеною, так само як і не може бути зупиненою. Художник практикує зір, відточує техніку свого ока, повертається до полотна, покращуючи дескриптивну повноту своєї картини в узгодженості зі своїм оком.

Мерло-Понті пропонує розуміння тіла і художніх полотен як виразників його вплетеності в тканину світу, засадовою для якої є нескінченна у своїй довершеності практика роздивляння. Ці міркування закладають можли-

вість говорити про образи і зображення без необхідності редукування їхньої значущості до слова; з його вчення бере початок візуальний дискурс у його сучасній формі. Іншими словами, Мерло-Понті відкрив нову історію бачення, яке, за всіх своїх обмежень, вперше відкриває нам глибину причетності нашого тіла до світу навколо нас.

ДЖЕРЕЛА

- Вальденфельс, Б. (2003). Ключевая роль тела в феноменологии Мориса Мерло-Понти. В: Мерло-Понти, М. *Видимое и невидимое* (с. 379–399). Минск: Логвинов.
- Гусерль, Е. (2009). *Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки* / Пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002.
- Гуссерль, Э. (1999). *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*, т. 1, пер. с нем. А.В. Михайлова. Москва: ДИК.
- Декарт, Р. (1953). Диоптрика. В: *Рассуждение о методе с приложениями. Диоптрика, Метеоры, Геометрия* (с. 69–90). Москва: АН СССР.
- Дюфренн, М. (2007). Эстетика и философия. В: *Хрестоматия. Эстетика и теория искусства XX века* (с. 151–161), ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. Москва: Прогресс.
- Кебуладзе, В. (2012). *Феноменология досвіду*. Київ: Дух і Літера.
- Мерло-Понти, М. (2006) *Видимое и невидимое*, пер. з франц. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов.
- Мерло-Понти, М. (1992). *Кино и новая психология*, пер. с франц. М. Ямпольского. Отримано з: <http://www.psychology.ru.library.00038.shtml>.
- Мерло-Понти, М. (2001). Косвенный язык и голоса безмолвия. В: *Знаки* (с. 44–94). Москва: Искусство.
- Мерло-Понти, М. (1992). *Око и дух*, пер. с франц. А. Густыря. Москва: Искусство.
- Мерло-Понти, М. (2014). Сомнения Сезанна. В: *(Пост)Феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами* (с. 102–118), сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. Москва: Академический проект, Гаудеамус.
- Мерло-Понти, М. (2003). *Видимое и невидимое: З робочими нотатками*, пер. з франц. Є. Марічева. Київ: Видавничий дім «КМ Академія».
- Мерло-Понти, М. (2001). *Феноменология сприйняття*, пер. з франц., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури.
- Петровская, Е. (2010). Лекция 2. Морис Мерло-Понти. В: *Теория образа* (с. 42–67). Москва: РГГУ.
- Ямпольская, А. (2014). От пассивности к аффективности. В: *(Пост)Феноменология: новая феноменология во Франции и за её пределами* (с. 229–240), сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. Москва: Академический проект, Гаудеамус.
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. trans. ed. S. Casey. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézaire. In: *Sens et Non-sens* (15–44). Paris: Les Éditions Nagel. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.sens_et_non_sens.sens_et_non_sens.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.oeil_et_esprit.oeil_et_esprit.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Le Visible et l'Invisible. Notes de travail*. sous la direction de C. Lefort. Paris: Gallimard. Retrieved from: [https://monoskop.org.images.c.c6.Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf](https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf).

Статтю одержано 04.02.2018

REFERENCES

- Descartes R. (1953). Dioptrics. [In Russian] In: *Discourse on the Method with annexes Dioptrics, Meteors, Optics* (69-190). Moscow: AS USSR. [= Декарт 1953]
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. trans. ed. S. Casey. Evanston: Northwestern University Press.
- Dufrenne, M. (2007). Aesthetics and Philosophy. [In Russian] In: *The Compilation. Aesthetics and Art Theory of XX century* (151-161), eds. Khrenov N., Migunov A. Moscow: Progress [= Дюфренн 2007]
- Husserl, E. (1999). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Book I*. [In Russian] Moscow: DIK. [= Гуссерль 1999]
- Husserl, E. (2009). *Experience and Judgment: Investigations in A Genealogy of Logic*. [In Ukrainian] Київ, РРС-2002. [= Гуссерль 2009]
- Kebuladze, V. (2012). Phenomenology of the experience. [In Ukrainian] Kyiv: Dukh I litera. [= Кебуладзе 2012]
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.oeil_et_esprit.oeil_et_esprit.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézanne. In: *Sens et Non-sens* (15-44). Paris: Les Éditions Nagel. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.sens_et_non_sens.sens_et_non_sens.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Le Visible et l'Invisible. Notes de travail*, sous la direction de C. Lefort. Paris: Gallimard. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and Mind*. [In Russian] Moscow: Iskusstvo [= Мерло-Понти 1992]
- Merleau-Ponty, M. (1992). The Film and the New Psychology. [In Russian] Retrieved from: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> [= Мерло-Понти 1992]
- Merleau-Ponty, M. (2001). Indirect Language and the Voices of Silence. [In Russian] In: *The Signs* (44-94). Moscow: Iskusstvo. [= Мерло-Понти 2001]
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phenomenology of Perception*. [In Ukrainian] Kyiv: Ukrainian Center of the Spiritual Culture [= Мерло-Понти 2001]
- Merleau-Ponty, M. (2003). *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. [In Ukrainian] Kyiv: Publishing House "KM Academy". [= Мерло-Понти 2003]
- Merleau-Ponty, M. (2006). *The Visible and the Invisible*. [In Russian] Minsk: Logvinov. [= Мерло-Понти 2006]
- Merleau-Ponty, M. (2014). Cézanne's Doubt [In Russian] In: *(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and beyond* (229-240), eds. Sholokhov S., Yampolskaya A. Moscow: Academical Project, Gaudeamus. [= Мерло-Понти 2014]
- Petrovskaya, E. (2010). Lecture 2. Maurice Merleau-Ponty. [In Russian] In: *Theory of the Image* (42-67). Moscow: RSHU [= Петровская 2010]
- Waldenfels, B. (2006). The Central Role of the Body in Merleau-Ponty's Phenomenology. [In Russian] In: Maurice Merleau-Ponty *The Visible and the Invisible*, (379-399). Minsk: Logvinov [= Вальденфельс 2006]
- Yampolskaya, A. (2014). From the Passivity to the Affectivity. [In Russian] In: *(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and beyond*, (229-240), eds. Sholokhov, S., Yampolskaya, A. Moscow: Academical Project, Gaudeamus. [= Ямпольская 2014]

Received 04.02.2018

Анастасія Аветисян

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ДОСВІДУ:
ПОГЛЯД ХУДОЖНИКА (ЗА ТВОРАМИ МОРИСА МЕРЛО-ПОНТІ)**

Метою статті є висвітлення особливостей візуального досвіду в проекті феноменології сприйняття Мориса Мерло-Понті. Досліджено вплив учень Декарта і Гусерля на формування теорії бачення Мерло-Понті. Разом із тим виявлено межі цього впливу через аналіз методологічного розриву теорії Мерло-Понті із, відповідно, картезіанським вченням про свідомість та трансцендентальною феноменологією. Проаналізовано роль тіла у візуальному досвіді та особливості погляду художника в цьому контексті через словник, запропонований Мерло-Понті. Встановлено, що специфіка візуального досвіду, як його випишує французький феноменолог, нерозривно пов'язана з його теорією тілесності, яка передбачає, що для феноменологічного дослідження тіло і його відчуття є не менш цінними об'єктами, ніж акти свідомості. Така методологічна настанова надає теоретичну можливість розвитку візуальної теорії в її сучасній формі.

Ключові слова: тіло, бачення, візуальний досвід, буття-у-світі, художник

Anastasiia Avetysian

**PHENOMENOLOGICAL STUDY OF VISUAL EXPERIENCE: THE SIGHT
OF THE ARTIST (ON THE WORKS OF MAURICE MERLEAU-PONTY)**

The article aims to discuss the peculiarities of visual experience in the Merleau-Ponty's phenomenology of perception. Besides, the article outlines the influence of Husserl's and Descartes's works on the formation of Merleau-Ponty's vision theory. The paper also examines the limits of this influence and how Merleau-Ponty's theory challenges the fundamental principles of the Cartesian and Husserlian doctrines. Furthermore, there is analyzed the role of the body in visual experience and, given the context, it also considers the specificities of the artist's eye. The author concludes that visual experience in its particularity inextricably links with Merleau-Ponty's theory of corporeality, which presupposes that for the phenomenological investigation, the body and its senses are as valuable as acts of consciousness. Such approach developed by Merleau-Ponty has become a methodological ground for the visual theory as an independent field of research.

Keywords: the body, the sight, visual experience, being-in-the-world, the artist

Аветисян, Анастасія — аспірантка III року навчання кафедри теоретичної і практичної філософії філософського факультету Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Avetysian, Anastasiia — graduate student of the Theoretical and Practical Philosophy department of the Taras Shevchenko National University of Kyiv.
