

УДК 141.33:131.121

DOI: 10.17072/2078-7898/2017-4-520-527

ВИЗУАЛЬНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ М. МЕРЛО-ПОНТИ*Реутов Антон Сергеевич**Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина*

В статье рассматриваются основные идеи и концепты Мориса Мерло-Понти, которые касаются анализа сущности визуального. Показана конституирующая роль телесности. Благодаря наличию тела, человек способен осознать себя и мир, в котором он находится. Тело и мир неразрывны, имеют одинаковую природу, и этим обусловлена возможность восприятия.

Далее говорится о том, как Мерло-Понти понимает процесс видения. Для философа важно зрение как таковое, зрение до мышления, зрение, которое уже является родом мышления. Такой тип зрения может быть схвачен только в определенных обстоятельствах. Во-первых, в ситуации, когда воспринимается не отдельная вещь, а весь горизонт видимого, целое «сцены». Во-вторых, необходимо заметить, что видящий и видимое всегда находятся на определенной дистанции, зрение субъективно, зависит и разворачивается относительно видящего.

Представлена реконструкция анализа живописи, которую проводил Мерло-Понти в своих работах. Особое внимание уделено роли художника. Живописец является носителем особого вида зрения, он видит мир по-другому, используя иные категории. Через художника становится явным процесс, когда мир полностью захватывает видящего.

Через анализ живописи нам открываются особые измерения видимого. Глубина показывает размещенность вещей относительно друг друга. Ее точка отсчета — глаз видящего. Цвет открывает материальность, тактильность поверхности, цвет всегда сопряжен с качеством вещи, которую он окрашивает. Линия или контур в рисунке делают явным скрытое ощущение несуществующей границы между вещами, которая возникает только в человеческом глазе. Эти и другие категории анализа художественного произведения открывают философу суть видения реального мира с другой стороны.

Автор стремится показать, как в работах Мерло-Понти раскрывается понимание видения, которое является свойством мира и является результатом определенного соположения видящего и видимого, человека и мира.

Ключевые слова: производство присутствия, визуальные исследования, значение, восприятие, герменевтика, феноменология.

VISUAL PHENOMENOLOGY OF M. MERLEAU-PONTY*Anton S. Reutov**Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University*

This article represents the review of the main ideas and concepts of Merleau-Ponty, which refer to the analysis of the visual essence. In the beginning of this article the constitutive role of physicality will be shown. Due to the presence of the body, man is able to understand oneself and the world one is located. The body and the world are indissoluble, have the same nature, this is due to the possibility of perception.

In the second part of the article the author shows how Merleau-Ponty understands the process of vision. For the philosopher ability to see itself is important, to see before thinking, to see, that is already a type of thinking. This type of seeing can be understood only in certain circumstances. Firstly, in a situation when one sees not a specific thing, but the entire visible horizon, the whole «scene». Secondly, it should be noted that «the seer» and «the seen» are always at a certain distance, vision is subjective and depends on «the seer».

Further, in the third part of the article the reconstruction of the analysis of the painting which was held by Merleau-Ponty in his works is presented. The author gives special attention to the role of the artist. Painter has

a special kind of view, he sees the world differently and in different categories. Through the perception of the artist, one can understand how the world can fully capture «the seer».

Through analysis of the painting, we open special measures of the visible world. The depth shows the arrangement of things relative to one another. Its anchor is a seeing eye. Color opens the materiality, palpability of surfaces, color is always paired with the quality of things, that it covers. The line or circuit on the painting make explicit the hidden sense of the non-existent border between things, which occurs only in the human eye. These and other categories of analysis of a work of art open to the philosopher the main sense of vision of the real world, on the other hand.

The author of the article aims to show how understanding of the seeing in the works of Merleau-Ponty is revealed, and that it is a characteristic of the world and is the result of a specific juxtaposition of «the seer» and «the seen», «the man» and «the world».

Keywords: production of presence, visual studies, meaning, perception, hermeneutics, phenomenology.

Предметом исследований современной культуры, которая характеризуется как визуальная [1, с. 213], является осмысление визуальных практик и визуальной коммуникации как принципиально иного способа восприятия мира. Наряду с философско-культурным анализом большого количества визуальных артефактов актуальной проблемой визуальных исследований является поиск их оснований. В этом направлении современные исследователи все чаще обращаются к феноменологии: в англо- и немецкоязычных текстах это Джеймс Элкинс, Кит Мокси, Готфрид Бем, из отечественных авторов можно особо отметить Илью Инишева, Ольгу Петровскую. В этом контексте анализ идей ключевых авторов феноменологии XX в. является одной из основных задач исследователей визуального [2, с. 196]. На этом пути есть две трудности. Во-первых, феноменология не ставила своей целью создание систем визуальности, рефлексия взгляда и видения, которые мы находим у некоторых авторов, — это лишь средство, используемое ими для построения своей философии; во-вторых, — это следствие первой проблемы: важные и необходимые идеи и концепты достаточно проблематично отделить от системы феноменологической онтологии.

С учетом важности попыток «классических» феноменологов осмыслить визуальность, разбор их текстов имеет большую ценность как для самой дисциплины визуальных исследований, так и для современной феноменологии.

В настоящей статье автор ставит своей задачей разобрать философские концепты философии Мориса Мерло-Понти: онтологические и антропологические, которые обращаются к визуальному опыту для объяснения устройства бытия, и эстетико-медиаальные, внимание которых направлено на «таинство» художественного творения. Автор выделяет тезисы, которые получили развитие в работах современных исследователей визуаль-

ного, и обосновывает этим пригодность и потенциал феноменологии для развития визуальных исследований.

Телесность видимого

В представлении Мерло-Понти феноменология — это не только философия, которая определяет и изучает сущности; в первую очередь, это философия, которая мыслит эти сущности в их экзистенции, ставит под вопрос бытие, данное в наличном мире, который, в свою очередь, до всякой рефлексии «уже тут» [3, с. 5] — субъект и мир согласно феноменологической традиции мыслятся как единая структура.

Философ пытается найти контакт с этим миром, не разъединяя мир и того, кто его воспринимает. На пути к миру до рефлексии, до всякого знания о нем, которое пыталась дать классическая картезианская философия, под вопрос ставится восприятие как таковое и воспринятое без его анализа разумом. Этим восприятием мы открываем мир и себя в нем. В восприятии и в наших ощущениях необходимо сместить фокус внимания с рефлексии данных наших чувств, на которые обращала внимание классическая философия, на акт «быть воспринимающим», который и открывает дорефлексивные феномены. Конститутивными в этом отношении для Мерло-Понти являются зрительное и тактильное восприятия. Они действуют сообразно одним и тем же законам, дают материал для описания бытия-в-мире и в жестком переплетении друг с другом представляют единственный путь к феноменам, с которыми мы только и имеем дело и на основе которых может строиться философия.

Факт моего восприятия обусловлен фактичностью моего тела. Этот момент раскрывается в центральном понятии системы видения Мерло-Понти — понятии «хиазма». Этим словом философ обозначает переплетение, скрещивание, которое делает возможным видение. Сплетение

проявляет себя во многих аспектах: это сплетение субъекта и объекта, сущности и существования, видимого и видящего. Хиазма относится к сущностной черте бытия-в-мире.

Хиазма образуется нашим телом, которое является одновременно видимым и видящим (способным ощущать и быть ощущаемым). Этот принципиальный факт обуславливает возможность ощущать мир, он представляет предуготовленную связь мира и человека, благодаря которой мы можем чувствовать мир во всей его полноте и вещи со всеми их признаками.

Этот факт фундирован другой важнейшей хиазмой — сплетением тела и мира. Только с помощью тела нас окружает мир, благодаря ему нам даны феномены. Воспринимаемость мира телом обусловлена тем, что оба они являются единой плотью (в других переводах — тканью). Это проблематичное понятие в системе Мерло-Понти не имеет четкого определения, не имела такого понятия и предыдущая философия. Плоть мира (и тела) не является какой-либо материей, духом или субстанцией, которая могла бы обнаружить единство тела и мира, скорее это текстура, которая одинаково присуща видимому миру и видимому телу, характеристика всех видимых (ощущаемых) вещей. Видящее тело, возникшее в центре мира, является не какой-то другой автономной сущностью, помещенной в мир, и способ бытия в мире которой необходимо еще помыслить; тело — это «складка» плоти мира, имеющаяся в мире изначально. Человек своим появлением буквально разрывает плоть мира, одновременно создавая его видимость. «Соединение, связь, словом — коммуникация, происходит через разрыв» [4, с. 48].

Мы можем схватить эту объединяющую плоть в анализе нашего восприятия. В системе Мерло-Понти оно раскрывается на трех уровнях или модулах: восприятие качеств вещей, пассивное ощущение тела, ощущение ощущения. Первый уровень — восприятие качеств вещей, пленки, набрасываемой на бытие нашим взглядом. Это качество, которое мы воспринимаем, не равно тому, что мы называем восприятием. Мерло-Понти сравнивает такой взгляд, который видит свойства с позицией любопытствующего или наблюдающего. Эта позиция не дает понять всю полноту взгляда, скрывая его за самим взглядом, которым мы пытаемся понять, «что же я, собственно, вижу» [3, с. 291]. Такая позиция неестественна и не встречается в дорефлексивном отношении к миру.

Второй уровень — ощущение изначальной предрасположенности мира и воспринимающего, которое раскрывается в состоянии осязаемости и видимости мира. Это «пассивное ощущение» не принадлежит ни объекту, ни субъекту видения, но образуется на их стыке, она анонимна и говорит нам о единстве «природы» тела и мира, их расположенности относительно друг друга, и является предпосылкой любого восприятия.

Третий уровень — когда мы касаемся своей руки или видим свое тело. Здесь обнаруживается хиазма видимого и видящего, в этом акте субъект спускается до уровня вещи. Но мы не воспринимаем себя как любую вещь в мире. Однако мы не чувствуем слияния меня видящего и меня видимого, они разделены этим сплетением. Я видящий всегда «чуть дальше», чем та часть меня, которую я могу увидеть или видит другой. Тело дает масштаб мира, «Nullpunkt всех измерений мира» [5, с. 328].

Наряду с этой тройкой структурой видимого существует невидимое. Эта сторона вещей занимает в феноменологической картине мира французского философа важное место. Невидимое не может определяться как другое возможное видимое, которое в данный момент я не воспринимаю, или видимое для другого. Невидимое всегда находится «тут», не являясь при этом объектом. Невидимое — «чистая трансцендентность без онтической маски» [5, с. 308]. Невидимое для Мерло-Понти не является чем-то добавленным к видимому, что объективно отсутствует или присутствует в другом месте. Сама видимость содержит невидимость, фундируется ей. «Смысл является невидимым, составляет каркас, который является *Nichturpräsentierbare*, таким, который невозможно репрезентировать» [5, с. 293].

Теперь нужно возвратиться к разговору о видах ощущений и их конститутивном по отношению к «Я» характере. Наложение видимого и осязаемого миров друг на друга представляет в философии Мерло-Понти своеобразный вид хиазмы. Автор говорит о взаимном расположении результатов этих ощущений и что по сути осязаемое и видимое есть одно и то же, так как каждое из этих чувств творится телом, занимающим место в пространстве, что относит его к осязанию, и глазам, как части тела — к зрению. Наличие двух конституирующих наше бытие чувств в их нераздельности и неслитности говорит нам, что, задаваясь вопросам о визуальном восприятии, мы всегда должны оборачиваться и к тактильному опыту. Кроме того, нельзя говорить о голом зрении. Если

бы воспринимающий полностью стал своими глазами и не мог иметь никакого другого отношения к миру, кроме как зрительного, то исчезло бы тело и сам воспринимающий, полностью растворившись в видимом.

Но вместе с тем не должно быть сомнений, что зрительное восприятие доминирует над тактильным контактом с миром, дополняет его. Опыт слепых, обретших способность видеть, анализируемый Мерло-Понти, свидетельствует об этом. Ощущения людей, впервые обретших зрение после операции, описывают абсолютно новый, полученный для них способ восприятия пространства и целостности формы. Ощупывая рукой предмет, слепой воспринимает части предметов подобно раздробленным объектам [3, с. 286]. Целое предмета, а также, что еще важнее, горизонт зримого могут быть даны только посредством зрения.

Учитывая вышесказанное, необходимо помнить об исключительном значении, которое придает Мерло-Понти в своей философии понятию «видимое». Эта категория является ключом к пониманию природы человека и мира. Видение не просто дает нам опыт: в первый раз пережив акт видения, мы имеем особенный уровень восприятия, который уже не может быть закрыт для нас и относительно которого будет определяться весь остальной опыт.

Акт видения

Перейдем теперь к тому, что доступно человеку в его взгляде. Во-первых, мы видим не отдельные объекты; мы всегда являемся свидетелями некоторого зрелища, которое нельзя мыслить как простую сумму вещей. Нам сразу дана сцена мира, и в анализе зрения мы должны прийти не к мозаичному его восприятию, в котором глаз прикован к предмету, а к системе конфигурации вещей, где каждая занимает свое место. Соединение и объединение в группы заложены в нашей способности воспринимать. Когда мы принимаем во внимание целостную картину зрелища, взаимосвязанность фактов обуславливает проживание, временность восприятия. Зрительное восприятие у Мерло-Понти континуально, для того чтобы схватить видимое поле, необходимо прожить его. Философ поясняет этот момент через восприятие фильма, смысл каждой сцены которого, зависит от других, и само существо фильма раскрывается только из-за временной структуры фильма. Пространственная артикуляция — у картины. Если же визуальный опыт разбивается на отдельные объекты, то мы уходим от собственно восприятия

к его анализу; вместе с этим теряется и фигура воспринимающего.

Мерло-Понти спорит с классической психологией и картезианской философией, которые считали зрительные образы результатом совместной работы зрения и мышления. Он отвергает нейтральность чувственных восприятий и наличие широкого спектра их интерпретаций. Видение необходимо понимать двояко: во-первых, как «мышление зрения», во-вторых, как акт видения. Первое, поскольку оно занимает в системе французского феноменолога особое место, так как это процесс осознания себя в мире, и других, выходящих из этого факта категорий. Второе является ключом к пониманию природы видения и видимого. Кроме того, Мерло-Понти отказывается от троякой структуры видения: вещь — рисунок (как калька вещи) — образ (как ментальный рисунок, пребывающий в памяти). Сообразно такой структуре существует как бы два мира вещей: один наличный, другой персональный, а актом видения устанавливается двойная связь между вещами первого и образами второго, с их синхронизацией в самом акте. Зрение уже род мышления, первое неотделимо от второго. В рамках восприятия (видения) мы никогда не мыслим объект, как и не мыслим себя мыслящими этот объект. Мы всегда находимся в тесном переплетении с видимым посредством нашего тела.

В этом заключается еще одна важная мысль, получившая развитие в современных визуальных исследованиях — уход от парадигмы толкования знаков к восприятию присутствия объекта. Этот тезис будет развит Китом Мокси как соотношение презентации и репрезентации — двум полярным подходам работы изображений, то есть семиотический и несемиотический концепции образа и изображения [6, р. 52]. В работах Ханса-Ульриха Гумбрехта практике толкования — «практике опознавания и/или присвоения значений» — противопоставляется «производство присутствия как “эффекта осязаемости”», создаваемое средствами коммуникации, зависящее от пространственных движений большей или меньшей близости и большей или меньшей интенсивности [7, с. 15–19].

Мерло-Понти также подтверждает, что такая позиция в анализе визуального опыта должна быть подвергнута критике. Он отдает предпочтение «теории формы», согласно которой знак не отделяется от значения, увиденное не отделяется от результата его анализа. В его примере с неодинаково освещенными тарелками, которые мы восприни-

маем одинаково белыми, на первый план выходит не работа интеллекта, позволяющая сделать вывод о цвете предметов, а полнота визуальной картины, в которую заключены не только анализируемые предметы, но и источники их освещения. Или известный пример с кубом. По мнению Декарта, невидимые грани куба достраиваются нашим интеллектом и в результате мы получаем именно эту фигуру. Согласно феноменологической мысли — куб всегда нам дан в своей очевидности. Все предметы, даже не видимые здесь и сейчас, мы обнаруживаем не посредством памяти или каких-либо суждений, но в их присутствии [8]. Здесь обнаруживается одна из фундаментальных способностей зрения: конституировать мир, приводя его в согласованную систему. Благодаря этому, например, покой и движение воспринимаются также не согласно объективному порядку вещей мира, а согласно тому месту, которое мы занимаем телом и фиксируем его глазами. Мы как бы зацепляем объект своим взором, разворачивая в нашей с ним связи остальное пространство.

Видимое всегда находится от видящего на некоторой дистанции. Это пространство является еще одним конститутивом видения, средством коммуникации. Это обусловлено тем, что и тело, и мир имеют свою толщину, посредством ее мы «превращаем себя в мир, а вещи — в плоть». Тело объединяет нас с вещами. Сложно провести границу между миром и телом.

Анализ живописи

Все, что было сказано выше, относится скорее к онтологии Мерло-Понти. Кроме аналитики бытия-в-мире, опыт видимости был найден философом в художественном творчестве. Как и многие современные исследователи визуального мира, например, Джеймс Элкинс или Томас Митчелл, Мерло-Понти в понимании природы видения обращается к современной ему живописи — преимущественно к импрессионизму и постимпрессионизму, и к фигуре художника как носителю особого типа взгляда на мир. Точнее сказать, взгляд художника обнаруживает конститутивные особенности зрения, в отличие от обычного человека, у которого эти последние скрыты. Художник оттачивает свое мастерство владения зрением, видит в мире то, что не видит обычный человек. Зрение художника имеет особенность — посредством живописи он собирает вещи из отдельных феноменов: света, тени, цвета. В расположении на двумерном пространстве холста цветовых пятен (именно они являются главными инстру-

ментами импрессионистов) как неопределенных сгустков пространства, в отличие от фигур и форм классической живописи, раскрывается секрет мгновенного собирания объекта, генезиса целого в нашем взгляде.

Мерло-Понти, озвучивает слова художника Андре Маршана: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне» [9, с. 22]. Это ощущения художника, имеющего настолько нежное, восприимчивое к внешнему зрению, показывает, что мир — не застывшее поле вещей, а активное, вторгающееся в наш взор зрелище. Следом философ разбирает понятие вдохновения, которое является (в)дыханием Бытия. Для художника это непрерывное рождение его самости — он «отдает свое тело бытию» для того, чтобы последнее раскрылось посредством творчества. Для понимания сути видения понятие «вдохновение» — это сущностная черта, отражающая активность визуального поля, его действие на видящего.

Этот факт наталкивает нас на сущностную черту процесса видения — тотальность этого акта. Мы видим только тогда, когда погружены в этот процесс, а не в сосредоточенности на видении. Мерло-Понти, рассуждая о процессе видения, говорит, что зрение осуществляется в какой-то гармонии между взглядом и вещами, которые он обнаруживает. И далее: «невозможно сказать, кто всем управляет: взгляд или вещи» [5, с. 193]. Но из установленной выше структуры видимого мира и нашего бытия в нем, из невозможности не ощущать, можно заключить, что видимое владеет взглядом. Мир вещей захватывает глаза точно так же, как мир идей захватывает язык. Процесс видения может осуществиться только в обоюдной открытости двух составляющих, а видимое, то есть наличное, феноменальное бытие, может стать самим собой только посредством видящего: «...вещи выражают во мне свое наличное бытие» [9, с. 16]. Зрение — это мышление в теле, которое побуждается к этому акту каким-либо поводом. В этом насильственность зрения, так как оно отягощено объектом своего действия и может совершаться в данный момент только по поводу него и ничего другого.

Живопись, как и взгляд художника, делает видимым то, что обычному взгляду не дано. Живопись для Мерло-Понти метафизична. Картина открывает нам свои измерения, которые, в свою очередь, проясняют нам процесс видения мира: глубину, цвет, линию.

Глубина бросается в глаза на картине, по сути двухмерной, но легко изображающей перспективу видимого мира. Глубина, во-первых, обеспечивает видимость видимого. Так как по природе своей вещи не располагаются одна позади другой, и этот факт объясняется лишь наличием меня в середине мира. Человек, открывающий глаза — точка отсчета видимого, которое образуется вокруг него подобно сфере. Причем здесь действует одно ограничение, а именно антропологическое. Мы видим лишь узкую полоску видимого, которую могут ухватить наши глаза — одностороннюю перспективу. Видимое всегда имеет вектор, идущий из наших глаз, но мы не можем обозревать целый мир с высоты, подобно богу.

Глубина, обычно именуемая третьим измерением, для Мерло-Понти является первым, обуславливающим первые два. И длина, и ширина, и форма вещи, которую они образуют, создаются только в зависимости от расстояния, на котором от нас находится вещь. Далее, уходя от физикалистских объективных понятий, философ мыслит глубину даже не как измерение пространства, а как некую «глобальную размещенность» [9, с. 41] — систему координат, в котором дано место вещи без абстрактных геометрических понятий.

Но глубину нельзя отождествлять с простой перспективой изображения — это более сложное, экзистенциально-антропологическое понятие. Анализируя живопись Сезанна и используемые художником изобразительные средства, Мерло-Понти приводит пример изображенной посуды на полотнах, которые при четко изображенной перспективе являлись бы эллипсами, но они искажены. Сезанн намеренно вносит деформации, чтобы показать отличие зрения художника, которое является гипертрофированным зрением обычного человека, и зрения фотографического глаза — «в реальности мы видим форму, которая колеблется на грани эллипса, но не есть эллипс» [10].

Цвет — еще одно «измерение», на которое живопись обращает свое пристальное внимание. Цвет понимается как текстура, материальность, представляющая нечто сущее. Цвет — это не просто качество вещей, он соотносится с самой вещью (синий моря или красный крови). Мерло-Понти приводит пример красного, который не просто красный, а обязательно какой-либо, выраженный в конкретной вещи: от красного платья до знамени 1917 г. Это подводит к мысли, что цвет, как и все бытие, не дан нам голым, безликим, тотальным, как говорит философ — никаким [5, с. 192], но представляет собой совокупность отношений различных видимых горизонтов и объемов. В «Фено-

менологии восприятия» Мерло-Понти анализирует результаты психологических исследований пациентов (преимущественно с поражениями мозжечка и лобных долей мозга) [3, с. 268], которые имели отличное от нормального восприятие цветов.

Цвет для них больше чем цвет, и вместе с этим качеством вещи им сообщаются дополнительные «чувственные свойства»: моторная реакция, слуховой аффект, влияние на общее состояние исследуемого. На данном примере Мерло-Понти высказывает гипотезу, которая пройдет связующей нитью сквозь все его работы, что субъект ощущения не «мыслитель», который постоянно анализирует воспринимаемую им информацию, а находящийся в особом отношении со средой. В объектах (которые, собственно, и не объекты, как нечто отделенное) воспринимающий находит принцип своего актуального существования.

Следующий элемент живописи — линия. Для философа важны исчезновение линии в импрессионизме, и ее появление и переосмысление в работах художников авангарда и постимпрессионизма.

Линия, которая была неотъемлемой частью произведений классической живописи, в импрессионизме исчезает. Художники изображают вещь лишь цветовым пятном. На стыке таких вещей-пятен мы видим границу, которая артикулирована уже не линией, как чем-то привнесенным и строго определенным извне, не имеющимся в реальности контуром предмета, а соположенностью изображаемых предметов. «Импрессионизм желал ухватить в живописи самый способ, каким предметы поражают наше зрение и атакуют наши чувства. Он запечатлял их в атмосфере, где они открыты мгновенному восприятию, без законченных контуров, связанными друг с другом светом и воздухом» [10]. Импрессионисты сосредоточили свое внимание на отсутствии линии в реальности, на отсутствии контура вещи, заполняемой ее же сущностью. Линия не является наличным бытием. Такое развитие событий в живописи и ее рефлексии сместили внимание в художественном изображении с изображения предмета на собственно предмет.

Новое значение линии Мерло-Понти открывает в творчестве излюбленных художников — Поля Сезанна, Пауля Клее и Анри Матисса, которые не хотели отказываться от импрессионистской эстетики, берущей за образец природу, но искали путь к объекту, который импрессионизм утратил. Эту концепцию линии философ прослеживает еще от Леонардо да Винчи. Она представляет собой уход от линии как «вещи в себе», которая обозначает лишь контур, границу объекта. Теперь линия освобождается, становится видна ее конститутивная

сила в «нарушении равновесия, внесенное в безразличие белой бумаги» [9, с. 48]. Такая линия не прекращается, а образует пространственность на живописном полотне. «Начало прочерченной черты устанавливает определенный способ быть или делаться линией, “линиться”» [9, с. 46]. Линия стала сжатием, расслоением, модуляцией пространственности [9, с. 48].

Важно еще отметить, что линия, как контур, возникает только благодаря человеческому глазу, на границе вещей, по ту сторону вещи, выделенной на фоне всего остального. Мерло-Понти сравнивает открытие такой линии с открытием изображения движения в неклассической живописи. В отличие от старых художников, современные изображают не застывший момент какого-либо движения, а парадоксальное положение тела, которое мы никогда не увидим в реальности, но вместе с тем которое презентует нам временность движения.

Стоит упомянуть еще один факт: почему и у Мерло-Понти, и у современных авторов в анализе визуального опыта предметы искусства занимают столь важную позицию. Природа смотрения на произведения искусства иная. Картина представляет собой видимое второго порядка или икону первого. Зритель не видит картину как вещь.

Итак, что сделал для визуальных исследований Мерло-Понти. Во-первых, он определяет видимость — фундаментальную характеристику мира — не как субъект-объектное взаимодействие, а как специфическую характеристику материи (тела и мира), которая обуславливает возможность видеть и возможность быть видимым.

Визуальная культура инициирует размышления о слепоте, невидимом, незамеченном [11, р. 170] — практически все современные авторы обращают на это свое внимание. Мерло-Понти также интересуется опытом невидимого — того, что не доступно опыту глаза.

Оно — ключ к неметафизической трактовке человеческого опыта, а она — к структуре, «плоти» мира. Этот тезис получил развитие у исследователей визуального и у медиафилософов — для того чтобы создать несемиотическое понимание образа, необходимо принять во внимание его носитель. Особенно ярко это выражено в теории коммуникации Маршалла Маклюэна фразой «средство коммуникации есть сообщение» [12, с. 10].

Все вышесказанное становится еще более осмысленным в контексте визуального поворота — методологического и философско-научного сдвига, смены парадигмы в гуманитарных науках, который показал исчерпание лингвистическим

поворотом самого себя, несоответствие практике основных гносеологических принципов, используемых учеными в анализе артефактов культуры. Эти принципы соответствуют текстуальной, семиотической парадигме. Если же ставить своей целью дальнейшее погружение в сущность визуальной культуры, то необходим новый метод, который может быть найден в феноменологии.

Список литературы

1. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. № 1(85). С. 212–249.
2. Инишев И.Н. Феноменология как теория образа // Логос. 2010. № 5(78). С. 196–204.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. 312 с.
4. Петровская Е. Теория образа. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2010. 283 с.
5. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск, 2005. 400 с.
6. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. 2008. Vol. 7, iss.2. P. 131–146. DOI: 10.1177/1470412908091934.
7. Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
8. Мерло-Понти М. Кино и новая психология восприятия. URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 09.12.2016).
9. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.
10. Мерло-Понти М. Сомнение Сезанна. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения: 09.12.2016).
11. Mitchell W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. 2002. Vol. 1, iss. 2. P. 165–181. DOI: 10.1177/147041290200100202.
12. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский, 2003. 464 с.

Получено 17.02.2017

References

1. Bal' M. Vizual'nyi essentsializm i ob'ekt vizual'nykh issledovaniy [Visual essentialism and the object of visual culture]. Logos [Logos]. 2012, no. 1(85), pp. 212–249. (In Russian).
2. Inishev I.N. Fenomenologiya kak teoriya obraza [Phenomenology as a Theory of Image]. Logos [Logos]. 2010, no. 5(78), pp. 196–204. (In Russian).
3. Merleau-Ponty M. Fenomenologiya vospriyatiya [Phenomenology of Perception]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1999, 312 p. (In Russian).

4. Petrovskaya E. *Teoriya obraza* [Theory of Image]. Moscow, RSUH Publ., 2010, 283 p. (In Russian).
 5. Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe* [The Visible and the Invisible]. Minsk, 2005, 400 p. (In Russian).
 6. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*. 2008, vol. 7, iss. 2, pp. 131–146. DOI: 10.1177/1470412908091934. (In English).
 7. Gumbrecht H.-U. *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhetsya peredat' znachenie* [Production of Presence: what meaning cannot convey]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2006, 184 p. (In Russian).
 8. Merleau-Ponty M. *Kino i novaya psikhologiya vospriyatiya* [Cinema and the New Psychology]. Available at: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (accessed 09.12.2016). (In Russian).
 9. Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [Eye and Mind]. Moscow, Iskustvo Publ., 1992, 63 p. (In Russian).
 10. Merleau-Ponty M. *Somnenie Sezanna* [Cézanne's Doubt]. Available at: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (accessed: 09.12.2016). (In Russian).
 11. Mitchell W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. 2002, vol. 1, iss. 2, pp. 165–181. DOI: 10.1177/147041290200100202. (In English).
 12. Maklyuen G.M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Zhukovskiy Publ., 2003, 464 p. (In Russian).
- The date of the manuscript receipt 17.02.2017

Об авторе

Реутов Антон Сергеевич

аспирант кафедры философии
и общественных наук

Нижегородский государственный педагогический
университет им. Козьмы Минина,
603950, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1;
e-mail: anton.s.reutov@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5283-1082

About the author

Reutov Anton Sergeevich

Ph.D. Student of the Department of Philosophy
and Social Sciences

Kozma Minin Nizhny Novgorod
State Pedagogical University,
1, Ulyanov str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia;
e-mail: anton.s.reutov@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5283-1082

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Реутов А.С. Визуальная феноменология М. Мерло-Понти // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2017. Вып. 4. С. 520–527. DOI: 10.17072/2078-7898/2017-4-520-527

Please cite this article in English as:

Reutov A.S. Visual phenomenology of M. Merleau-Ponty // Perm University Herald. Series «Philosophy. Psychology. Sociology». 2017. Iss. 4. P. 520–527. DOI: 10.17072/2078-7898/2017-4-520-527