

## МЕРЛО-ПОНТИ И СЛЕПОЕ ПЯТНО ЖИВОПИСИ

Л. ВИНЧИГУЭРРА\*

Рисуют рукой, на видимом, и рука подвешена ко взгляду...<sup>1</sup>У ока духа тоже есть свое слепое пятно<sup>2</sup>.

М. Мерло-Понти

## Немая живопись

По мнению Деррида, Мерло-Понти является сторонником «фотологической метафизики», утверждающей преимущество зрительного восприятия как симультанного действия на расстоянии<sup>3</sup>. По мнению других авторов, феноменология Мерло-Понти либо возрождает одну из форм созерцательного солипсизма<sup>4</sup>, либо, отдавая приоритет зрительному восприятию, не учитывает в должной мере роль осязания<sup>5</sup>. В самом деле, приводя слова молодого Беренсона<sup>6</sup> о том, что итальянская живопись вызывает чувство осязаемых вещей, Мерло-Понти решительно возражает: «Живопись ничего не вызывает, особенно же не вызывает ничего осязаемого. Ее действие состоит в другом, почти обратном: она дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым»<sup>7</sup>. Однако даже у Мерло-Понти, как некогда у Декарта, видение соотносится с осязанием как парадигмой чувственного. Видеть – значит обладать на расстоянии, но это расстояние не есть пустота. Видимое и осязаемое имеют своей общей основой проблематику плоти и хиазмы, где зрение и осязание соотносятся в недрах одной и той же рефлексивности тела-плоти. Глаз – частица плоти, а из этого следует, что глубокий интерес Мерло-Понти к живописи и современному искусству нужно толковать в ином смысле.

---

\* Лоренцо Винчигуэрра (Lorenzo Vinciguerra) – философ и художник. Окончил Школу изящных искусств в Милане, Высшую нормальную школу в Пизе. В настоящее время живет и работает во Франции, преподает в Реймском университете. Он – известный специалист по философии Спинозы, автор книги «Спиноза и знак. Генезис воображения» (Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination. – Paris: Vrin, 2005). На русском языке можно прочесть его обобщающую статью «Спинозистский ренессанс во Франции (1950 – 2000). Введение» (Логос. 2007. № 2 (59)). Л. Винчигуэрра был организатором и участником Международной конференции «Современность Спинозы» (2007), материалы которой опубликованы в журнале «История философии» (М.: ИФРАН. 2010. № 15). Другие области интересов: эпистемологические проблемы воображения; история семиотики от классической эпохи до наших дней; история эстетики, философия искусства и проблемы современного искусства. Л. Винчигуэрра был также соиздателем сборника работ, посвященных концепции М. Мерло-Понти (L'Œil et l'Esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie / L. Vinciguerra, F. Bourlez (éds.). – Reims: Epure, 2010).

Мало кто из философов так тонко понимал проблемы живописи, как Мерло-Понти. Ему не просто близка работа художника — он соучаствует, духовно причастен к ней. Из всех искусств именно живопись занимает привилегированное место в его размышлениях, потому что «наш мир — главным образом и по преимуществу зримый; не создать мира из запахов и звуков»<sup>8</sup>. В этом плане очевидно некоторое недоверие с его стороны к акту говорения и к тому, кто в него вовлечен, как это происходит с философом: «Философ говорит, но в этом его слабость, и слабость необъяснимая: он должен был бы молчать, впасть в немоту и встретиться в Бытии с философией, которая там уже создана. Все, напротив, происходит так, словно он хочет передать в словах некое существующее в нем молчание, которому он внимает. Все его “творчество” есть это абсурдное усилие. Он писал, чтобы выразить свой контакт с Бытием; но он не выразил и не мог бы его выразить, ибо это принадлежит молчанию»<sup>9</sup>. Стало быть, в каком-то смысле всякая речь — это противоречие (*un contre-dire*), хотя философия никогда не может полностью отказаться от своей задачи, которая, как говорил Гуссерль, состоит в том, чтобы привести безмолвный опыт к чистому выражению его собственного смысла<sup>10</sup>. Опыт художника, конечно, разыгрывается в молчании, и именно поэтому Мерло-Понти вновь вопрошает его.

Однако «Око и дух» — текст чересчур краткий, чтобы быть простым, слишком насыщенный, чтобы быть прозрачным. Здесь переплетается множество тем, отчасти восходящих к предшествующим трудам (очерку «Сомнение Сезанна» из «Смысла и бессмыслицы», «Видимому и невидимому», «Знакам»), отчасти разработанных в «Заметках к лекциям»; возникают новые горизонты, порой едва обозначенные. Мерло-Понти возвращается к позднему творчеству художника из Экс-ан-Прованса именно для того, чтобы поискать в нем «выраженную в образах философию видения»<sup>11</sup>, причем он убежден, что всякая теория живописи есть метафизика<sup>12</sup>. По его словам, эту философию еще предстоит создать, но она будет связана с той философией, что вдохновляет художника в момент, когда его зрение соединяется с движением руки, от которого оно изначально неотделимо. В согласии с классическим смыслом термина «эстетика», речь, конечно, идет о теории ощущения; но это и нечто гораздо большее, так как здесь предполагается пересмотр феноменологического проекта, его страсти к началам и — в партнерстве с живописью — идеи «непрерывного рождения»<sup>13</sup>.

Мерло-Понти давно уже пришел к убеждению, что важнейшим уроком феноменологической редукции явилась невозможность полной редукции. Эту проблему Гуссерль пытался решить всю жизнь. Будь мы только духом, редукция не была бы столь проблематичной. Отныне уже недостаточно было депсихологизировать картезианское *epoché*, к чему стремился Гуссерль; следовало вернуть телу все то, что

ему причиталось и что не решались за ним признать. Коль скоро мы осознали, что рефлексия всегда зависит от той нерефлексивной жизни, какой является существование, что у нее есть своя исходная непреодолимая ситуация, постоянная и конечная, этой неустранимой частью становится тело. Конечно, имеется в виду не инертное тело, сведенное к выполнению механических функций, но тело-плоть, погруженное в видимое, рождающееся из чувственного. Это тело — уже не могила души, как утверждала философская традиция, но «ее природное пространство и матрица любого другого существующего пространства»<sup>14</sup>.

Значит, не случайно во время отдыха Мерло-Понти в Тулоне, на солнечном Юге Франции, его мысль движется наперекор «Размышлениям» Декарта, написанным в уединенной обстановке у камина. «Наша наука и наша философия — это два верных и неверных продолжения картезианства, два монстра, родившихся из его расчленения»<sup>15</sup>. Однако мишенью этой критики служит скорее не создатель «великого рационализма», а сам дух картезианства, породивший то, что Мерло-Понти называет «малым рационализмом»<sup>16</sup>, которым и обусловлено в конечном счете определенное видение мира, взгляд «сверху», свойственный духу, чье око было отделено от тела и мира. Глаз, находящийся одновременно повсюду и нигде, невольно унаследовавший то атопическое место, которое теология отвела Богу, высшее око, чистый всевидящий дух. Итак, речь идет о том, чтобы переместиться в это предшествующее и неустранимое «бытие-в-мире», вернуть к жизни то, что впало в бесчувственность вследствие сна сознания, наблюдающего за объективированными, атомизированными, обособленными, технизированными телами. Короче, речь идет о том, чтобы воплотить видение, вновь поместить его в плотское тело, беспокойное, захваченное врасплох в содержащей его плоти мира, из которой оно создано и которая его разрушит. Спонтанная редукция шизоидного сомнения Сезанна<sup>17</sup> окончательно ставит крест на «кабинетном сомнении» Декарта. Хитросплетениям опыта картезианской философии Мерло-Понти противопоставляет теперь мысль о воплощенном опыте, где особенно важны затененность, непрозрачность, потаенность, характерные для сферы чувственного. Это свойства тела, всей своей толщей неразрывно связанного с миром, в котором оно пребывает и который пребывает в нем. Здесь особым образом преломляются темы хайдеггеровской тревоги и гуссерлевского чуда из чудес<sup>18</sup>, находящие новый отклик в вопросе о *плоти мира*. Вернуться к самим вещам — значит, прежде всего, вернуться на землю, на почву опыта, состоящего в том, чтобы быть плотью.

Именно здесь Мерло-Понти встречается с опытом художника. Надо расположиться как можно ближе к нему! Это запоздалое преимущество, которым наделяется живопись, т.е. вымирающая культурная форма, могло бы показаться анахронизмом в сравнении с художе-

ственными опытами конца 1950-х гг. и всем тем, что за ними последовало. Художники пожелали смешать и перепутать жанры, заново оценить те искусства, которые традиция изящных искусств часто рассматривала как второстепенные. Однако Мерло-Понти размышляет не столько о манере письма, сколько о теле. «Живописец привносит свое тело», — пишет он, цитируя Валери. В самом деле: «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело»; именно это философ и хотел описать: «...тайный и неуловимо скоротечный генезис вещей в нашем теле»<sup>19</sup>.

Здесь-то и появляются квазирелигиозные термины: «таинство», «воплощение», «пресуществление» (transsubstantiation). Гуссерль, например в «Идеях-2», уже использовал теологический словарь. В работе «Око и дух» эти термины обозначают загадку, которая кроется в складке внутри рефлексивности чувственного, — загадку, состоящую в том, что тело есть одновременно осязаемое и осязающее, видимое и видящее. Хиазма — это место и связь пресуществления, превращения одной плоти в другую. Плоть мира становится моей в той впадине в недрах бытия, какой я являюсь. Таким образом, хиазма, свойственная телу, которое осязает себя осязающим, есть копия или дубликат хиазмы, соединяющей мир с той его частью, какую составляет мое тело. Это отношение — одновременно плотское и ритмическое: ощущающее тело является для тела ощущаемого тем же, чем является плоть мира для плоти собственного тела<sup>20</sup>. Они сделаны из одного материала, сотканы из одних нитей. Поэтому Мерло-Понти и замечает, что «художник — это человек, он сам есть Природа, фрагмент природы в природной сфере»<sup>21</sup>. Их связывает тайная нить: «...живописец, *каким бы он ни был* (а это «каким бы он ни был» охватывает человеческую историю от Ласко<sup>22</sup> до Сезанна и даже еще дальше. — Л. В.), *когда он занимается живописью*, практически осуществляет магическую теорию видения. Ему приходится вполне определенно допустить, что вещи проникают в него... дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах, — поскольку художник непрерывно сверяет с ними то, что ему *видится*» (Курсив мой. — Л. В.)<sup>23</sup>. «Я чувствую, что вещи смотрят на меня», — пишет он в «Видимом и невидимом»<sup>24</sup>. В рабочих заметках (сентябрь 1959 г.) он апеллирует к Максу Эрнсту: «...художник должен уяснить и показать то, что видит себя в нем»<sup>25</sup>. Душа именно потому есть в известном смысле все вещи, как говорил Аристотель<sup>26</sup>, что видящее тело всегда оказывается между ними, на скрещении их взглядов. Вот почему антропологическая проблема, столь тесно связанная с самой структурой человеческого тела становится неотделимой от космологической проблемы, включающей ее в себя. Мир объединяется (conspire) во мне. Во мне-плоти чудо воплощенного существования моего тела отсылает к существованию плоти «большого животного», каким был для Джордано Бруно весь универсум.

Хотя эстетика Мерло-Понти в каком-то смысле классична, поскольку вновь делает центральным вопрос об ощущении, она все же играет гораздо большую роль, чем ей обычно отводит философия. Отныне горизонт становится космологическим: «...зрение есть... сосредоточение вселенной»<sup>27</sup>. В «Феноменологии восприятия» читаем: «...существует некая логика мира, с которой полностью соотнобразуется мое тело»<sup>28</sup>. Для того чтобы обрести опыт, он должен быть целостным. В концепции позднего Мерло-Понти можно было бы усмотреть одну из форм пантеизма. Во всяком случае, здесь происходит инверсия перцептивного отношения, которую можно приближенно выразить формулировкой, заимствованной у молодого Спинозы: «...не мы видим или утверждаем нечто о мире, но мир показывает и являет себя в нас»<sup>29</sup>.

### Иконичность

«Око и дух» читается как антитеза не только «Размышлениям», но и «Диоптрике». Речь идет о деконструкции (предпринятой уже в «Феноменологии восприятия») интеллектуалистской и эмпиристской концепции пространства как идеализированной субстанции «вне всякой точки зрения, свободной от всякой потаенности, лишенной какой бы то ни было глубины и настоящей плотности»<sup>30</sup>. По мнению Мерло-Понти, эта концепция стремилась упразднить загадку видения, не постигнув ее. Быть может, в еще большей мере «Око и дух» — это вопрошание об изменении парадигмы западного изобразительного искусства, предпринятом современной живописью, о ее усилении избавиться от иллюзионизма. Эта проблематика вызывала у Мерло-Понти гораздо больший интерес, чем в тот же период у Фуко; свидетельство тому — его интерес к работе Эрвина Пановски «Перспектива как символическая форма» («Die Perspektive als symbolische Form»).

В размышлениях Мерло-Понти по-новому ставится проблема подобия и глубины, которая классическое видение сводило к простой иллюзии третьего измерения: «...сущее, обладающее двумя измерениями и заставляющее меня увидеть третье, — пишет он, — представляет собой... сквозную сущность, дыру (un être troué)»<sup>31</sup>. Эта дыра — оконная рама художников Ренессанса, отверстие самого obscura и глазного яблока, ставшие тем глазком объектива фотоаппарата, через который, как мы думаем, мы видим внешний мир, располагаемый исходя из внутреннего мира, тогда как в результате *теория* видения заслонила собой опыт видения. Эта дыра — еще и то место, куда стремится ускользнуть загадка видимого, о которой — вопреки или, быть может, благодаря этому — не перестает вопрошать практика художника. Ведь мир никогда не бывает дан ему как простая репрезентация. Его видение не сводится ко взгляду вовне, отношению к миру предметов. Живопись несводима к иллюзии обманчивого сходства, тем более к оптической иллюзии.

То, что живопись призвана вновь открыть в своих глубинах, о чем современное искусство свидетельствует как о возврате к истокам — это ее иконическое бытие, или, как еще говорит Мерло-Понти, — автофигуративность. Разбирая концепцию видения, изложенную в «Диоптрике», он восклицает: «Больше уже не существует никакой особой силы изображений (*des icônes*)»<sup>32</sup>. В самом деле, икона не является ре-презентацией; иначе говоря, она не презентует вторично. Икона по природе своей показуша (*monstrative*). Показывая, она делает зримой, воплощает вещь благодаря реальному, а не иллюзорному *подобию*. В византийской традиции, следы которой мы находим у представителей русского авангарда (так, известно, что у Малевича «Черный квадрат» был выставлен на манер иконы в верхнем углу комнаты), икона создается не для того чтобы изображать божественное, но чтобы свидетельствовать о нем и сохранять его присутствие. Не художник видит, не мы видим картину, но, наоборот, картина дает возможность видеть, «делает зримым», как говорил Пауль Клее, которым восхищался поздний Мерло-Понти. Мы видим в соответствии с ней. Благодаря живописи мы можем вновь научиться видеть, можем постичь, что означает видение. Вот почему другое имя загадки пресуществления — это подобие, т.е. то в мире, что преобразуется в живопись, иначе говоря — сама его зримость. Первичным здесь является вопрос об автофигуративности: именно вокруг него велись в 1950-е гг. оживленные дебаты между сторонниками фигуративного искусства и приверженцами абстрактного искусства.

Как бы то ни было, подобие — не результат игры произвольных знаков, которые, как говорит Декарт о гравюрах, являются образом при том условии, что они *не похожи* на то, что изображают<sup>33</sup>. Так, цвета, пятна и очертания «Горы Сент-Виктуар» не являются внешними ей, они не соединяются часть за частью, *partes extra partes*, не составляют некую упорядоченность. Напротив, именно подобие и есть сама побудительная сила восприятия, т.е. сама глубина, которая является не третьим измерением, проистекающим из иллюзорной игры двух первых, но первичным, исходным и, стало быть, магическим опытом живописи<sup>34</sup>. Значит, для Мерло-Понти видение не уподобляется прочтению, дешифровке, декодированию мыслью текстовых знаков, начерченных на слепом теле. Подобие, свойственное иконе, транс-субстанциально, потому что она обладает способностью переносить нечто из субстанции мира в субстанцию живописи. В этом смысле «Око и дух» содержит подлинную археологию живописи, по-своему отражающую дискуссии, которые велись вокруг открытия пещеры Ласко. Первый ее *слой* составляет иконичность. Вот почему другое имя загадки пресуществления — именно подобие, которое икона концентрирует в себе как первичный феномен превращения мира в живопись, понятый как «зримость во второй степени». Мерло-Понти называет

это «плотской сущностью». Живопись не находится в мире, как вещь, но представляет собой именно то, что позволяет миру проявляться: «У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю. Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия, и я вижу, скорее, не ее, но сообразно ей, или с ее участием»<sup>35</sup>.

### Цвет и рисунок

Видеть *сообразно* или *с участием* — значит, прежде всего, видеть благодаря силе цвета, которую Декарт свел к простой окраске, к вторичному, не заслуживающему внимания свойству мира, выполненного в черно-белых тонах. Однако пристрастие Мерло-Понти к цвету, его оттенкам, текстуре, материальности, степеням прозрачности и планам — не в ущерб рисунку, который традиция часто противопоставляла цвету. Мерло-Понти не хочет ввязываться в старый спор между венецианцами и флорентийцами, между приверженцами Делакруа и сторонниками Энгра. У цвета и рисунка имеются общие истоки: «Усилия современной живописи и состояли не столько в том, чтобы выбрать между линией и цветом или даже между изображением вещей и созданием знаков, сколько в умножении... систем эквивалентов»<sup>36</sup>. В линии для Мерло-Понти важна ее конституирующая власть, то, что она является порождающей осью пространства, следом движения, ее манера активно растягиваться, змеиться. Линия не есть уже, как в классической геометрии, появление некоего сущего на пустом фоне: «Как и в современных неклассических геометриях, она стала сжатием, расслоением, модуляцией изначальной пространственности»<sup>37</sup>. Фигуративна она или нет — это не главное. Вот цитата из Бергсона в заметках к лекциям 1959 — 1961 гг.: «Впрочем, эта линия может не быть ни одной из видимых линий изображения. Она — и не здесь, и не там, но именно она дает ключ ко всему». Конечно! Впрочем, *существуют ли* линии? Их начертание не единственно. «Объективные» линии нельзя передать через линии. — Тем более это касается тех, что изображаются при помощи многих линий или же линий, прерванных и продолженных вновь»<sup>38</sup>. Здесь важно то, что линия не является простой имитацией вещей, но участвует в том движении, конституирующем видение, без которого ее не существовало бы. То, чему нас учит Сезанн, можно обнаружить, сквозь время и пространство, и у других художников (Леонардо да Винчи, Делоне, Клее, Джакометти, Эрнста, Моора, Родена, Матисса, Мишо). Как полагает Мерло-Понти, художники всегда знали, что означает «видеть»: «Видение — это не один из модусов мышления или наличного бытия “для себя”: это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое “я” завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода

вовне... Это означает в конечном итоге, что видимое имеет невидимую, в строгом смысле слова, подоплеку, которую делает наличной, показывает, как показывается отсутствие»<sup>39</sup>.

### **Слепое пятно**

Это отсутствие предполагает известную негативность: «У ока духа тоже есть свое слепое пятно», ибо «всякое сущее являет себя на расстоянии», пишет Мерло-Понти<sup>40</sup>. Метафизика прозрачности верит в совпадение вещей и слов, сущностей и значений. Это вера в мир, данный и созерцаемый «сверху», извне мира, в некоем не-месте (*non-lieu*), являющемся также и местом небытия. Но такова же ситуация в практике живописи. Это Мерло-Понти почувствовал очень хорошо. Здесь он тоже близок к опыту, особенно к работе художников. Между рукой, которая чертит линии, накладывает цвет, и глазом, который видит, тоже имеется слепое пятно, необходимое для существования дистанции и открытости. То, чего касается рука, что она охватывает и очерчивает в контакте с материей, нельзя увидеть в тот самый момент, когда это происходит. В сердцевине видимого существует невидимое: не-видимое (*in-visible*). Это слепое пятно есть не что иное, как сам акт рисования, являющийся условием того, чтобы вещь была увидена. Стало быть, речь идет о признании того, что работа художника исходит осуществляется вне сферы, доступной взгляду. Известно, что Матисс рисовал с завязанными глазами, сосредоточившись на проводимой линии. Примечательно, что Ласко — это пещера, т.е. место, расположенное под землей, во мраке. Таков парадокс: для того чтобы видеть, нужно вначале осязать и быть осязаемым, но в силу запрета, присущего самой структуре тела и мира, глазу дано видеть то, что осязается лишь после того, как прекращается прикосновение. Если видеть значит осязать на расстоянии, столь же верно, что мы всегда видим только на расстоянии, т.е. после того, как отделились, отделились от изображения. Представим себе ритмичное движение туда-сюда, которое совершает тело художника перед его полотном. В тот момент, когда он перестает рисовать, отводит руку от поверхности полотна, делает шаг назад, чтобы, оказавшись в отдалении, посмотреть на то, что он сделал, он не может это увидеть. Он должен даже отказаться видеть. Это значит, что осязание и видение нельзя совместить. Они взаимосвязаны, поддерживают друг друга, но их различие и постепенное взаимное согласование крайне важны для работы художника. Между ними существует разрыв, внутренне свойственная им негативность; они перекрывают друг друга, что вызвано эффектом складки тела, уклоняющегося от взгляда. В этой слепой точке выражается сама толща, непрозрачность плоти мира.

Рабочая заметка к «Видимому и невидимому» может прояснить последнее рассуждение о живописи, содержащееся в «Оке и духе».

Невидимое сводится в ней к негативности, свойственной осязанию: «Негативность, присущая осязанию (я не должен ее преуменьшать: именно из-за нее тело не является эмпирическим фактом, имеет онтологическое значение), неосязаемость осязания, незримость видения, бессознательность сознания (его центральный *punctum caecum*<sup>41</sup>, та слепота, которая делает его сознанием, т.е. косвенным и перевернутым схватыванием всех вещей), – это другая сторона или изнанка (или другая размерность) чувственного Бытия»<sup>42</sup>. Словом, у чувственного Бытия есть толща, она-то и создает его глубину, которую Мерло-Понти называет первым измерением этого Бытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Merleau-Ponty M. Notes des cours au Collège de France 1958 – 1959. – Paris: Gallimard, 1996. – P. 52.

<sup>2</sup> Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. – Paris: Gallimard, 1964. – P. 55.

<sup>3</sup> См.: Derrida J. Le toucher. Jean-Luc Nancy. – Paris: Galilée, 2000. Cap. IX ; см. также: Derrida J. La mythologie blanche // Marges de la philosophie. – Paris: Minuit, 1972. – P. 247 – 324.

<sup>4</sup> Irigaray L. Ethique de la différence sexuelle. – Paris: Minuit, 1984. – P. 163.

<sup>5</sup> Dastur F. Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty. – Versanne: Encre Marine, 2001. – P. 97; ср. Alloa E. Exorbitances. La folie de la vision chez le dernier Merleau-Ponty // L. Vinciguerra, F. Bourlez (ed.). L'Œil et l'Esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie. – Reims: Epure. – P. 81 – 94.

<sup>6</sup> Бернард Беренсон (1865 – 1959) – американский историк искусства и художественный критик (прим. пер.).

<sup>7</sup> Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века / пер. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1995. – С. 225.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. – P. 115.

<sup>9</sup> Ibid. – P. 166.

<sup>10</sup> Ibid. – P. 171.

<sup>11</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 227.

<sup>12</sup> См. там же. – С. 231.

<sup>13</sup> Имеется в виду высказывание Мерло-Понти: «Можно сказать, что видение художника – это своего рода непрерывное рождение» (Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 227. – Прим. пер.).

<sup>14</sup> Там же. – С. 236.

<sup>15</sup> Там же. – С. 238.

<sup>16</sup> Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – С. 168.

<sup>17</sup> Ср.: Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne // Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. – Paris: Gallimard, 1966. – P. 13 – 33. Первая публикация: Fontaine, déc. 1945. T. VIII. № 47. – P. 80 – 100.

<sup>18</sup> «Чудом из чудес» Гуссерль называл чистое эго и чистое сознание (См.: Husserl E. Ideen III // Нua. Bd. V. Der Haag, 1953. – S. 75. – Прим. пер.).

<sup>19</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 220, 226.

<sup>20</sup> См.: Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. Notes de travail. – P. 317.

<sup>21</sup> Merleau-Ponty M. Notes de cours 1959 – 1961. – Paris: Gallimard, 1996. – P. 58, note a.

<sup>22</sup> Ласко – пещера во Франции, в районе Перигор, где сохранилось множество наскальных изображений эпохи позднего палеолита. – *Прим. пер.*

<sup>23</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 225.

<sup>24</sup> Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. – P. 183.

<sup>25</sup> Merleau-Ponty M. Notes de cours 1959 – 1961. – P. 261.

<sup>26</sup> Аристотель. О душе. 431b 20.

<sup>27</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 225.

<sup>28</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Наука; Ювента, 1999. – С. 418.

<sup>29</sup> Spinoza B. Korte Verhandelng. Partie II. Chap. XVI.

<sup>30</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 234.

<sup>31</sup> Там же. – С. 233 (Перевод несколько изменен).

<sup>32</sup> Там же. – С. 230.

<sup>33</sup> См.: Merleau-Ponty M. Notes des cours 1959 – 1961. – P. 178.

<sup>34</sup> Глубина есть первичный «опыт обратимости измерений, некой глобальной “размещенности”, в которой разом даны все измерения и по отношению к которой высота, ширина и расстояние оказываются абстракциями. Опыт объемности, который мы выражаем одним словом, говоря, что вещь находится *там*» (Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 241).

<sup>35</sup> Там же. – С. 223.

<sup>36</sup> Там же. – С. 243.

<sup>37</sup> Там же. – С. 246.

<sup>38</sup> Merleau-Ponty M. Notes de cours 1959 – 1961. – P. 51. (Мерло-Понти цитирует здесь работу Бергсона «Жизнь и творчество Равессона». Русский перевод см. в издании: Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 204. Перевод немного изменен. – *Прим. пер.*)

<sup>39</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – С. 248 – 249.

<sup>40</sup> Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. – P. 55, 169.

<sup>41</sup> Слепая точка (*l'am.*).

<sup>42</sup> Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. Notes de travail. – P. 308 – 309.

### Аннотация

Статья посвящена поздней концепции М. Мерло-Понти. По мнению автора, интерпретация бытия и чувственного опыта, предложенная философом в этот период, хорошо согласуется с реальной художественной практикой.

**Ключевые слова:** М. Мерло-Понти, плоть мира, феноменология восприятия, живопись.

### Summary

The article is devoted to the examination of late concept by M. Merleau-Ponty. According to the author, the interpretation of being and sensory experience, proposed by the philosopher in this period, is in good agreement with the actual artistic practice.

**Keywords:** M. Merleau-Ponty, flesh of world, phenomenology of perception, painting.

*Перевод с французского И.И. Блауберг*