

**МИСТЕЦТВО ТА БУТТЯ У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ МОРІСА МЕРЛО-ПОНТІ**

Національний медичний університет ім. О.О. Богомольця

**Анотація.** В статті розглянуто пізні твори М. Мерло-Понті з метою експлікації естетичних аспектів феноменологічної онтології філософа. Виявлено специфіку концепції Мерло-Понті у підході до образотворчості, що полягає в запереченні конститутивного ідеалізму, в акцентуванні ноєматичного аналізу в протилежність дослідженню ноєтичного акту. Розглянута позиція Мерло-Понті з питання генезису полісемії, проаналізована здійснена ним критика репрезентації в мистецтві, виявлено розуміння філософом онтологічної природи мистецтва. Автор наголошує естетичні аспекти генетичної феноменології Мерло-Понті, пов'язані з тематизацією перцептивного смислу і переходу від нього до мовного смислу.

**Ключові слова:** феномен, інтенційність, тілесність, інтерсуб'єктивність, буття, репрезентація, мистецтво, перцептивний смисл.

**Вступ**

Серед теоретичних набутоків, опанування яких останніми десятиліттями збагатили українську філософську думку, впливове місце належить феноменології. Разом з тим в естетичних розвідках феноменологічний метод має поки що повільний поступ. В українській естетиці висловлювалась думка про існування певних «загроз», спричинених «вторгненням» феноменологічних ідей у царину вивчення мистецтва, зокрема, наголошувалась небезпека позбавлення мистецького твору, розглянутого з позицій «чистої свідомості», його художньої специфіки [1, с. 30]. Проте постає питання: чи неусувна подібна загроза, ураховуючи, що «феноменологія не просто суттєво різнорідна», але й «існує багато феноменологій» [2]? Відомо, що до образотворчості із захопленням ставився Моріс Мерло-Понті. Російська дослідниця І. Вдовіна відзначала, що саме в аналітиці творів мистецтва його феноменологічний підхід найочевидніше проявляв свою плідність, фактично дорівнюючи естетиці [3, с. 78-79]. Зазначимо, що в пострадянській філософській думці ефективного опанування естетики Мерло-Понті і дотепер не відбулось. Натомість в американській і європейській філософії мистецтва його ідеї є вельми впливовими і широко застосовуваними в естетичних дослідженнях.

**Аналіз досліджень і публікацій**

Ідеям Мерло-Понті у царині філософських проблем мови, зокрема, мови художньої, присвячена робота D.R.Koukal [4]. Феноменологію французького філософа як метод мистецтвознавства розглядала Амелія Джонс [5]. Близькість позицій Мерло-Понті та пізнього Р.Барта щодо мистецтва була предметом уваги Маргерит Іверсен [6]. Французький феноменолог Жан Люк Маріон використав запропоновану Мерло-Понті опозицію видимого / невидимого в аналізі семантичних форм у живописі («Перехрестя видимого», 1996, російською мовою – 2010). «Загадку видимого» у мистецтві досліджували німецькі мистецтвознавці М.Імдаль та Г.Бьом [7, с. 104-105]. «Баченню невидимого» у творчості В.Кандінського присвятив розвідку Мішель Анрі (1988) [7, с. 70, 133]. Естетична значущість ідей французького філософа наголошувалась Б.Вальденфельсом, М.Дюфреном, Г.Шпігельбергом [8; 9; 10].

В пострадянському естетичному дискурсі зацікавлення ідеями французького феноменолога має фрагментарний характер, що відзначала І.Вдовіна [3, с. 13]. Визнання важливого місця його філософії

у загальному контексті феноменологічного руху, яким позначені праці сучасних українських науковців (С. Кошарного, В. Кебуладзе, А. Богачова, Є. Бистрицького), супроводжується поміркованою увагою до естетичних аспектів спадщини Мерло-Понті, представленою короткими посиланнями в оглядових працях Л. Левчук [11, с. 404], А.Залужної, К. Ірдиненко або в розвідках проблемного спрямування, зокрема, М. Ямпольського («Крізь тьмяне скло. 20 глав про невизначеність», 2010). Показово, що в «Семантичній філософії мистецтва» Є.Басіна (2012) розділ феноменологічної естетики не містить посилань на Мерло-Понті, як і відома колективна монографія російських науковців «Феноменологія мистецтва» (1993). Докладніше розглянуто естетичні аспекти філософії Мерло-Понті в працях К. Долгова («Філософія та естетика Мерло-Понті», 1975), І. Духан («Мерло-Понті та Сезанн: до становлення феноменології видимого», 2010), окремий огляд його феноменології художньої творчості та мовного досвіду надає І. Вдовіна [3]. Проблематиці філософії мови у Мерло-Понті приділив увагу Ф. Бацевич («Філософія мови», 2010), проте не тематизуючи питання художньої мови. В українських феноменологічних розвідках мистецтва (О. Барановської, Є.Соболевської) ідеї французького філософа актуалізації не зазнали. Увага науковців зосереджена переважно на його концепціях тілесності та суб'єктивності, у яких антропологічні мотиви виступають у контексті з естетичними. Осмислення їх відбувалось в працях українських науковців О.Гомілко, А.Іванчука, російських дослідників В.Подороги, Є.Ажимова, В.Кошелевої, В.Стрелкова, В.Молчанова, Г.Соловйової. З метою узгодження класичної та не-класичної естетики деякі аспекти концепції тілесності та інтерсуб'єктивності Мерло-Понті використовувала І.Нікітіна [12, с.22-23, 256-258, 264-266]. Отже, аналітичних спроб вітчизняних науковців, в яких філософія Мерло-Понті розглядалася б як настанова до розбудови сучасної естетичної теорії або філософії мистецтва, дотепер не було.

**Постановка завдання**

Пропонована стаття має за мету експлікувати переваги та можливості феноменологічної концепції Мерло-Понті як основи естетичних досліджень. Підстави до того дають його пізні твори, присвячені мистецтву («Око і дух», І-й розділ збірки «Знаки» – «Непряма мова і голоси мовчазності»), а також ті, що містять імплікації зазначеного питання (окремі

нариси з книги «Знаки», «Видиме та невидиме, «Робочі записи») [13;14;15;16]. Звернення до них вимагає деяких попередніх зауважень. Узагальнюючи погляди, що склались серед дослідників феноменології Мерло-Понті стосовно незавершеності його пізніх філософських шукань, слід визнати небезпеку помилок, які можуть чекати на коментатора даних творів [3, с. 41]. Проте наголосимо, що ми не беремо на себе сміливість коментування або інтерпретації онтологічного проекту філософа, вважаючи за можливе і необхідне зосередитись на локальній конкретній задачі. Тематизовані ним питання образотворчості були «інкрустовані» в онтологію, а проблема буття тісно сплетена із семантичними та антропологічними об'єктами, що вимагає насамперед «співчутливого вивчення» пізніх творів філософа, до якого закликав Г.Шпігельберг, з метою виокремлення з їх загального контексту низки естетичних позицій, корисних для сучасної теорії мистецтва. Таке завдання, на нашу думку, відповідає духу «практичної феноменології» Мерло-Понті [10, с. 577, 568].

### **I. Специфіка трансцендентальної споруди у феноменології Мерло-Понті та її роль у визначенні статусу художнього твору**

Як учень і послідовник Е.Гуссерля Мерло-Понті відзначав «незавершеність феноменології та її непередбачуваний рух», можливість якого вбачав в тому «неосяжному», що залишилось після Гуссерля, проте «веде в якомусь іншому напрямку». Власну версію феноменологічної теорії він розбудовував, намагаючись відшукати «ще не осмисленого нами Гуссерля» і водночас полемізуючи з тими позиціями вчителя, яких не поділяв [14, с. 183, 95]. Його настанова до ревізії онтології та до перегляду понять суб'єкта і об'єкта супроводжувалась викриттям фізикалізму ідеалізацій Декарта, аргументацією необхідності відмовитись від механічного пояснення сприйняття як репродукції. За Мерло-Понті, «світ», якому відкривається сприйняття, як двозначне поле об'єктів і далей не є «об'єктом», але він так само «чинить спротив тому, аби його віднесли до числа «фактів свідомості» або «духовних актів» [15, с. 37]. Критичне ставлення до рефлексивної філософії, що «трансформує світ на ноєму», підміняє його «помисленим буттям», заклик «відкинути міфи Wesensschau» (споглядання сутностей) має на увазі ейдетичну редукцію Гуссерля, адже «в нас немає жодної гарантії, що *будь-який* досвід може бути виражений в сутнісних інваріантах» [15, с. 67, 71-72, 169].

Мерло-Понті виходить із визнання Гуссерлем суперечливого характеру редукції, з його констатації існування «дотеоретичного конститування», і виокремлює проблему переходу від неосмисленого до осмисленого як ключове питання феноменології: існують «своєрідні види буття», які для людини завжди «вже конституційовані» завдяки латентній (діючій) інтенційності, «більш давньої, ніж інтенційність людських актів». На виявлення такого «сирого» буття і спрямована нова онтологія Мерло-Понті: «Необхідно, аби для нас існували ці види буття, які ще не включені в єдине Буття за допомогою... діяльності свідомості, значення, яким свідомість, діючи спонтанно, не надає змістів...». Через

нетематизованість зазначеної галузі у філософії «залишається лише задаватися питанням про зразки «дотеоретичного конститування» [14, с. 185, 189]. У ролі таких «зразків» в його новій онтології і виступатиме живопис, мета і заслуга якого, як і філософії, полягає у завоюванні сирого, або дикого буття, що стає доступним через перцептивний зв'язок із світом [15, с. 151, 60]. План нової онтології, запропонований в «Робочих записках», передбачає рефлексію образотворчості як царини, що експлікує специфіку сирого буття [16, с. 244].

Констатація невіршеності Гуссерлем проблеми буття привела Мерло-Понті до реформи суб'єктивності. Розглянувши набутки «філософів суб'єктивності ... від Монтеня до Канта і після нього», феноменолог прийшов до висновку, що вони не стільки «відкрили» суб'єктивність, скільки «кожний по своєму» сконструювали те, що тепер «можливо, належить переробити» [14, с. 175]. Головним для нього було питання про співвідношення рефлексивного і дорефлексивного cogito. Філософ і тут виходив із позицій вчителя: показовим є його аналіз концепції інтерсуб'єктивності та Гуссерлеве визначення тілесності як «суб'єктивного об'єкту», «речі, що відчуває», тіла, що здійснює «щось схоже на рефлексію» [14, с. 190-192], що в наступному дозволить Мерло-Понті міркувати про живопис як про «рефлексивність чуттєвого» [13, с. 23]. Зазначене, на його думку, дає підстави «до онтологічної реабілітації того, що відчувають» [14, с. 191].

В основу такої реабілітації він покладає тематизацію тілесності, яка належить порядку світу і є його невід'ємною складовою: «...моє тіло створено із тієї ж плоті, що й світ (це сприйняте)»; «тіло, відчуваючи само себе, відчуває світ». Через такий прямий контакт «все, що я знаходжу «в собі», – це завжди посилення до первинної актуальної присутності» [16, с. 328; 15, с. 172, 97]. Застосування поняття плоті (що включає в себе не лише людську тілесність, а й плоть світу і може поширюватись, за зауваженням Б.Вальденфельса, на розуміння буття, речі, іншого, ідеї, мови, історії, часу) дозволяє Мерло-Понті наголосити специфічну двоїстість тілесності, яка водночас належить порядку «об'єкта» і порядку «суб'єкта», долає їх межі і утворює «третій вимір» («проміж світами»), по той бік від картезіанських розмежувань свідомості і речі [15, с. 46, 199]. Мерло-Понті визначає дух як інший бік тіла, плоть – як «елемент буття», як «відчутне у подвійному смислі того, що відчувають, й того, що відчуває». Тіло є водночас «видимим» й «тим, що бачить» – «тіло духа й дух тіла і хізма між ними» – відношення обертання, недоступне для редукції [16, с. 340, 318]. Специфіка чуттєвого досвіду, зокрема, досвіду естетичного, експлікована в аналітиці тілесності як «двоїстість без дуалізму, збіг із собою всередині не – збігу» [8, с. 386].

За таких умов зовсім іншого вигляду набуває діюча інтенційність, яка «перестає бути властивістю свідомості, її настанов і «актів», аби стати інтенційним життям», відкритістю світу, перебуванням з ним «обличчям до обличчя» [16, с.249, 285]. Для характеристики інтенційного життя «суттєвим є те, що рефлексується в русі», те, що «пов'язує між собою

різні моменти мого досвіду, різні аспекти речі та поєднує їх разом». Така інтенційність «не є ані діяльністю духовного суб'єкта, ані чистими залежностями об'єкта, вона є переходом, який я здійснюю в якості тілесного суб'єкта від однієї фази руху до іншої...» [16, с.341; 14, с.191]. Таким чином, феноменологія Мерло-Понті експлікує дотеоретичний шар цілісності, який передусім ідеалізаціям та об'єктиваціям і в якому останні мають лише відносні права. Тим вона суттєво відрізняється від ідеалістичної концепції Гуссерля, замкненої на теоретичний розум, яка робить залежним смисл від деміургійної діяльності свідомості, діяльності, що, за зауваженням М.Дюфрена, «сама себе заперечує, адже ...регресивний аналіз, що породжує цю теорію, нерідко завершується руйнацією об'єкту...» [9].

Ознаки такої руйнації присутні у працях деяких пострадянських естетиків, що у спробах феноменологічного визначення мистецького твору схильні розчленовувати його на «ірреальну» образну складову та додатковий «всього лише матеріальний аналог», статус якого незрозумілий [12, с. 324-325]. Якщо виходити з позицій Мерло-Понті, образотворчий твір є не лише смисловою єдністю, як про те говорять феноменологічні, семантичні, текстологічні теорії, а й «тілом духу і духом тіла», яскравим зразком художньої плоти з її «двоїстістю без дуалізму», яка, за умов застосування до неї редукції у версії Гуссерля, з легкістю елімінується. Риторичним виглядає питання, чи варто приймати можливість руйнації об'єкту, коли ним виступає твір мистецтва. У зазначеному контексті доцільно згадати етично загострену тезу А.Данто про «філософське безправ'я мистецтва», його залежність від конститутивної та інтерпретуючої діяльності теоретика (філософа, естетика, художнього критика, мистецтвознавця), що передбачає відповідальне ставлення до здійснення такої теоретичної практики.

Концепція Мерло-Понті дозволяє уникнути подібних ускладнень, оскільки в його руках «феноменологічна редукція стає засобом заперечення конститутивного або феноменологічного ідеалізму», виявляється позбавленою статусу абсолютної цінності («великий урок редукції полягає в неможливості повної редукції») [10, с. 546]. Отже, «онтологічна реабілітація того, що відчувають», в решті решт, передбачає і реабілітацію буття мистецького твору, що є важливим з урахуванням поширення у деяких естетичних працях тези, що має феноменологічне підґрунтя, проте є некоректною й уразливою у своєму надмірному радикалізмі, – тези про художній твір, що нібито утворюється й починає існувати лише у свідомості тих, хто його сприймає і «не існує поза переживанням його як мистецького твору» [17, с. 8; 18, с. 284].

Ситуація інтерсуб'єктивності у тлумаченні Мерло-Понті, навпаки, передбачає і підтверджує статус твору. Уявімо, що в нашому естетичному досвіді стався ноетичний акт, який привів до конститування інтенційного предмету (мистецького твору), у спілкуванні ми поділились описом одержаного феномену з іншим, проте чи задовольнить його найреальніша дескрипція? Якщо йдеться про мистецький твір, остаточною метою подібного опису може бути лише спонукальна порада: «Іди і дивись (аби також

пережити)!». Останнє передбачає можливість долучитись до тієї «художньої плоти», що стала джерелом переживання / розуміння, і вже потім блукати і губитись в ній, «як в німбах Буття» і бачити «скоріш, не її, але згідно з нею, або за її участю» [13, с. 17].

## II. Феномен мистецтва в естетиці Мерло-Понті

Зазначимо деякі позиції концепції Мерло-Понті, принципові для розуміння мистецтва. «Розбіжності між змістом та формою ...виявились заплутаними, як тільки порушилися межі між тілом та духом», – писав філософ. І справді, «якщо в моєму тілі розрізнення між суб'єктом і об'єктом (отже, і між ноєзисом і ноєюмою) стає заплутаним, то так само заплутаним воно стає і в речі, що є полюсом операцій мого тіла, точкою, в якій завершується його досвід...», особливо якщо такою одухотвореною «рідчю» виступає твір мистецтва [14, с.268, 191]. Подібна ситуація сталась в образотворчості на межі XIX-XX століть, коли загальна криза репрезентації привела до відходу багатьох митців від міметичних принципів творчості. Діалектика форми та змісту, проголошена Гегелем, була доповнена в гуманітарному дискурсі XX століття категорією смислу. Проте в працях сучасних українських, російських фахівців семантична проблематика мистецтва все ще перебуває на периферії уваги, на відміну від американської та європейської естетики. Російські науковці інколи взагалі намагаються усунути поняття «смисл» із обговорення образотворчості [12, с.425, 312-315], в українській естетиці «зміст» та «смисл» вживаються як синоніми [11]. Отже, ця проблема вимагає теоретичної роботи з узгодження понять класичної та некласичної естетики, потрібність і значущість якої відзначала Л.Левчук [17, с.15]. Основою її може бути феноменологічний підхід, одним із завдань якого є аналіз ноєматичних змістів.

Щодо специфіки феноменології Мерло-Понті М.Дюфрен писав про наголос, що був зроблений філософом на ноєматичному аналізі у протилежність дослідженню ноетичного акту, яке домінувало у концепції Гуссерля [9]. Г.Шпігельберг висловився радикальніше: «Здається, що сама дистинкція між ноетичним і ноєматичним більше не має для нього сенсу» [10, с.574]. Структура феномену, як його розумів Мерло-Понті, виявилась іншою, складнішою за пропонувану Гуссерлем: по-перше, феномен передбачає інтенцію відкритості на світ та іншого; по-друге, він включає діяльність вираження. «Світоцентрична» настанова філософії Мерло-Понті відрізняє його від Гуссерлевої зосередженості на суб'єкті, що має наслідки і для мистецтва: якщо метод Гуссерля був задіяний рецептивною естетикою, орієнтованою на вивчення ноетичного акту, підхід Мерло-Понті передбачає увагу до смислової стихії твору у її втіленні в художній плоти. У феноменологічних аналізах живопису, здійснених філософом, відчутність Іншого («Сезанна», «Матісса», «Клеє», художника як такого) нагадує про те, що інтенційне життя в мистецтві складне за будовою і починається не з рецептивного акту глядача, а з художнього акту, акту творчості, моделлю якого і виступає структура феномену. За такою настановою, бачення – не акт суб'єкта, а спільний акт тих, хто бачить (митець) та спів-бачить (глядач), і смисл твору не просто кон-

ституйований свідомістю реципієнта, а виражає інтерсуб'єктивне відношення, в якому «розуміти означає схоплювати щось за допомогою співіснування», «спів-дії», «через стиль» [16, с. 265, 293].

Пояснення, надане філософом механізмам інтерсуб'єктивності, вводить нас в імплікації художньої полісемії. «Острівний» характер різних Для-себе долається, за Мерло-Понті, лише через відкривання «тим самим речам». «Я» та «Інший» окреслені як «дві печери, два відкриття, дві сцени, де щось відбувається, і вони обидва належать тому ж самому світу, сцені буття», обидва є «двома проходами» до нього [15, с.122-123; 16, с.344]. Саме ж буття «стає системою багатьох входів і не розглядається із зовні і з точки зору одночасності, але мусить бути дійсно пройдено» таким чином, що «пройдені етапи продовжують своє існування в нових, ...ретроактивним чином модифікуються новими етапами», що визнає наявність розбіжностей між маніфестованим та латентним змістами [15, с.132-133]. Феномен образотворчої полісемії був предметом усталеного зацікавлення естетики та мистецтвознавства ХХ століття. Специфіка позиції Мерло-Понті полягає у визнанні відповідальними за множинність смислів не лише «перспективної множинності» як наслідку інтерсуб'єктивної ситуації спілкування, а й «поліморфності» буття і сприйняття [16, с.264,332,289].

Концепцію тіла, що «не є емпіричним фактом і має онтологічне значення», філософ покладає і в основу критики репрезентації, суттєвої в аспекті проблематики образотворчості, щодо якої Мерло-Понті писав: «Вся сучасна історія живопису, її зусилля вийти за межі ілюзіонізму й здобути свої власні виміри мають метафізичне значення» [16, с.335; 13, с.39]. Аналізу Декартової концепції образотворчості як репрезентації присвячені декілька сторінок есе «Око і дух». У широкому сенсі критика *Vorstellung* була для нього критикою смислу буття, який приписували речі і світу концепції ідеалізму і реалізму: «...якщо *Vorstellung* є нашим відношенням до світу, то «уявлений» світ має буттєвий смисл В-собі». Така позиція передбачає визнання «внутрішнього об'єкту, який не знаходиться ніде, який є ідеальністю, поряд з якою існує ще й сам світ». Своє завдання філософ вбачав у тому, аби «відтворити світ в якості буттєвого смислу, абсолютно відмінного від «уявленого» [16, с.333]. Спільність філософії і мистецтва як прямого контакту з буттям визначає їх завдання – не лише «знайти в самому світі таямницю нашого перцептивного зв'язку з ним», а й «висловити цей дологічний зв'язок, не шукаючи відповідності з наперед установленим значенням» [16, с.274].

Мерло-Понті розрізняє буття-об'єкт (буття – артефакт, *Vorstellung*, «уявлення») як те, що перебуває «перед очима», «попереду», і сире буття, доступне баченню лише «із середини світу» [15, с. 67, 73-74, 78; 13, с. 38; 16, с. 341]. Останнє «мене оточує і в певному сенсі проходить крізь мене» – звідси народжується важлива для філософа тема мистецької партиципації: художник «привносить своє тіло», перетворюючи світ на живопис [15, с. 167; 13, с. 13]. Численні згадки про «причетне», «участне тіло», тіло як «універсальний масштаб» з його чуттями та баченням – «мірилами, ...вимірюваннями,

через які ми можемо відноситись до буття», про сприйняття як практику цього вимірювання, про притаманну йому «ідеальність, яка не чужа плоті», – всі ці варіації виступають способами тематизації контакту із буттям як ключового мотиву онтології Мерло-Понті, контакту, протиставленого картезіанському і гуссерліанському розумінню свідомості [13, с. 15; 16, с. 328, 330, 341; 15, с. 151-152, 221].

Тим самим водночас відбувається і тематизація образотворчості як онтологічної здатності «всепоглинаючого зору, ...відкритого на ткань Буття», яка «дає видиме буття тому, що звичайний пересічний зір покладає невидимим» [13, с. 19]. Не випадково саме в контексті праці про мистецтво Мерло-Понті розмірковує щодо «філософії бачення», яка «ще мусить бути створена», маючи на увазі екзистенційно спрямовану метафізику видимого і невидимого: «Бачення – це не один із модусів мислення чи наявного буття «для себе»: це надана мені здатність бути поза самим собою, зсередини брати участь в артикуляції Буття, і моє «я» завершується і замикається на собі лише через цей вихід назовні», фактично – через ситуацію «зустрічі», оскільки буття, у свою чергу, «вимагає від нас творення, аби ми могли його осягти» [13, с. 22, 39, 51; 16, с. 274]. Мистецтво і філософія разом як «творення в радикальному смислі» є «реінтеграцією буття» і «єдиним способом досягти відповідності». Незавершений проект Мерло-Понті передбачав аналіз мистецтва з метою його «вписування в буття». Схожа онтологічна будова М.Гайдеггера згадується на сторінках «Робочих записів» [16, с. 274, 245].

Для естетичної проблематики образотворчості суттєвою є характеристика сирого буття як «невизначеності» – його універсум «принципово не допускає жодного об'єктивуючого або рефлексивного наближення, оскільки він завжди залишається на відстані, в обрії, латентним, або прихованим» [16, с. 291; 15, с. 149]. Тематизація «невизначеності» у мистецтві була суттєвим відкриттям естетичної думки ХХ століття, значні заслуги у дослідженні цього феномену належать Р.Інгардену, У.Еко, М.Ямпольському. Специфіка позиції Мерло-Понті – у наголошуванні невизначеності відчутного як трансцендентного та універсального, того, що дозволяє долучитись до буття, яке «завжди вдалі»: «Відчутне – це саме той медіум, в якому може матись буття без необхідності його покладання; ...це єдиний наявний у буття засіб маніфестувати себе..., не полишаючи бути двозначним і трансцендентним» [16, с. 292]. Ми здобуємо буття того, що відчуваємо, оскільки «сприйняття... свідчить про те, що не сприймається», про те, що завжди існує «невидиме видимого», яким є смисл [14, с. 20; 16, с. 298].

Артикульована філософом метафізика видимого і невидимого має безпосереднє відношення до семантичних аспектів мистецтва, тому ми поки що облишимо її поза нашою увагою, маючи намір у наступному розглянути її разом з теоретичними позиціями Мерло-Понті щодо мови образотворчості. Поки ж попередньо зазначимо, що образотворчість, подібно до негативної теології, згадуваної Мерло-Понті в даному контексті, є способом «проявлення буття» та єдиним можливим шляхом побудови «не-

прямої» онтології [16, 255]. Перетинаючись, тематизації мистецтва і буття обов'язково зустрічаються у проблематиці смислу, виразу та виразності як ключовій естетичній темі філософії Мерло-Понті.

Підхід філософа до інтендованих змістів відрізняється від традиційного феноменологічного розуміння генезису смислу як наслідку конститутивної активності свідомості. Як відзначав Б.Вальденфельс, «з перетворенням свідомості на тілесну екзистенцію, яка і сама належить до того, що конститується, принципово змінюється трансцендентальна споруда» [7, с. 57]. За Мерло-Понті, через те, що світ і речі в ньому оточені «обрієм сирого буття і сирого духу, з яких виникають сконструйовані об'єкти та значення» феноменолог мусить чинити спротив спробам «шукати джерело смислу у чистих значеннях» [15, с. 143-144]. Хоча сире, дике буття (або «аморфний» світ сприйняття), нетематизований у філософії *Lebenswelt*) є «світом мовчання», «буттям, в якому з трудом можна впізнати ноеми», воно, тим не менше, «є порядком, в якому мають місце позамовні значення», які «з цієї причини не є позитивними» [14, с. 206; 16, с. 247]. Попри те, що у цій царині інтенційний рух «не може завершитись інтелектуальним опануванням ноемою», філософ визнає притаманність цьому мовчазному світу первинного «перцептивного смислу» – «смислу до логіки» (*Logos endiathetos*), «логосу, що мається на увазі»: «...ми створюємо філософію *Lebenswelt*, наша конструкція (в модусі «логіки») дозволяє нам знову віднайти цей світ мовчання» [14, с. 189; 16, с. 244-246]. Спираючись на введену ним дихотомію «мовчазного *cogito*» і «*cogito*, що говорить», Мерло-Понті висуває «проблему переходу від перцептивного смислу до мовного смислу» [16, с. 255, 252].

Очевидно, що у такий спосіб філософ обмірковував онтологічний вимір проблеми допредикативного досвіду, хоча він її так не позначав, користуючись словесживанням «до-інтенційне теперішнє», «дотеоретичне конститування» [16, с. 285; 14, с. 189]. У центрі його уваги перебуває проблема феноменологічної дескрипції буття: «Оволодіння світом мовчання, що здійснюється за допомогою опису людського тіла, являє вже не цей світ мовчання, а артикульований світ, ... опис перцептивного *logos'u* – це застосування *logos prophoricos*» (прореченого слова) [16, с. 255].

Констатація незавершеності та ескізності онтологічного проекту Мерло-Понті не заважає оцінці його значущості для царини естетичного, адже, шукаючи підходів до «мовчання, яке не буде протилежністю мови», філософ знов звертається до «німих значень» мистецтва з його здатністю «виявляти те, що артикулює себе в нас без нашого відома» [16, с. 255, 285; 13, с. 24]. «...мистецтво і особливо живопис безперестанно черпають з ...шару первинного незайманого смислу», і перцептивний логос Мерло-Понті виявляється логосом художньої творчості, що визначає «будь-яке сприйняте суще за допомогою структури або системи еквівалентностей», яку «рішуче закладає штрих художника ...або оглядаючий рух його пензля». Йдеться про той логос, який «мовчазно проговорюється у кожній відчутній речі» і вимагає для розуміння «нашої плотської участі в

його смислі», про такий «висловлений *logos*, внутрішня структура якого здійснює сублімацію нашого плотського ставлення до світу» [13, с. 11; 16, с. 285].

Зазначені естетичні позиції важливі в кількох аспектах. По-перше, вони є аргументацією того, «чому є правомірним тлумачити живопис як мову»: існує «перцептивний смисл, що знаходиться у владі видимої конфігурації» [14, с. 85]. По-друге, наведені тези становлять вступ до теорії образотворчої мови, яку філософ розгортає в «Знаках», і дають їй онтологічне обґрунтування. Нарешті, генетична концепція смислу Мерло-Понті, розгортаючись в онтологічній перспективі, ставить під сумнів «готовий» смисл у мистецтві: не існує «ідеального тексту», що передує мовному вираженню, сприйняттю та народження смислу ніколи не завершуються, а виразу властиво завжди бути лише приблизним [14, с. 58, 47-48, 268]. У цих позиціях філософ висловив специфічний погляд на статус та природу художнього твору, що склався у ХХ столітті за умов кризи репрезентації. Порівняймо з формулою, яку окреслив в «Лекціях про Пруста» Мераб Мамардашвілі: твір не як «дзеркало» і повідомлення «готових» змістів, а як генеративна художня структура, що породжує нові смисли з середини самої себе [19, с. 146-148].

## Висновки

Підсумовуючи, відзначимо, що питання про співвідношення перцептивного та мовного логосів у мистецтві виявляється також і питанням про можливість естетичної та мистецтвознавчої дескрипції художнього твору, що здійснюється в слові. У феноменологічний спосіб в естетиці Мерло-Понті була здійснена проблематизація питання породження смислу в мистецтві, якою на межі 50-60-х років ХХ століття опікувались різні напрями філософсько-естетичної думки і гуманітарного пізнання – семантична філософія, герменевтика, аналітична філософія, семіотика, лінгвістика. У запропоновану Мерло-Понті структуру феномену, яку ми розглянули вище, проблема переходу від перцептивного смислу до мовного смислу з необхідністю вписує мову як складову творчого акту вираження, що дозволяє вважати його естетичну концепцію адекватним способом дослідження феномену художньої мови в образотворчому мистецтві.

## Список літератури

1. Герасимчук В. Естетика в Україні : сьогодення і майбутнє. Матеріали «круглого столу» часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) / В. Герасимчук // Філософська думка. – №6. – 2009. – С. 21-38.
2. Суровцев В. Интенциональность и практическое действие (Гуссерль, Мерло-Понти, Рикёр) // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века; сост., общ.ред., пер. В.А.Суровцева, Е.А.Наймана. – Томск : «Водолей», 1998. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.yanko.lib.ru/gum.html>.
3. Вдовина И.С. Морис Мерло-Понти / Вдовина И.С. // Феноменология во Франции (историко-философские очерки). – М. : «Канон+», РООН «Реабилитация», 2009. – С. 15-106.
4. Koukal D.R. Merleau-Ponty's Reform of Saussure: Linguistic Innovation and Practice of Phenomenology // The Southern Journal of Philosophy. – no.38(4). – 2000. – Pp. 599-617.
5. Jones A. Meaning, Identity, Embodiment : The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History // Art and Thought (eds D.Arnold and M.Iversen). – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2003. – Pp. 72-90.

6. Iversen M. Barthes on Art // A Companion to Art Theory (eds P. Smith and C. Wilde). – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2002. – Pp. 327-336.

7. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / Б. Вальденфельс; пер. з нім. М.В.Кулгасвої. – К. : Альтерпрес, 2002. – 176 с.

8. Вальденфельс Б. Ключевая роль тела в феноменологии Мориса Мерло-Понти / Морис Мерло-Понти // Видимое и невидимое; пер. с фр. О.Н.Шпараги, ред. Т.В.Щитцова. – Мн. : И.Логвинов, 2006. – с.379-399.

9. Дюфрен М. О Морисе Мерло-Понти // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века; сост., общ. ред. В.А.Суровцева, Е.А.Наймана; пер. с фр. Ж.В.Горбылевой. – Томск : «Водолей», 1998. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.yanko.lib.ru/gum.html>.

10. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Шпигельберг Г.; пер. с англ., под ред. М.Лебедева, О.Никифорова. – М. : Логос, 2002. – 680 с.

11. Левчук Л.Т. Эстетика: Підручник / Левчук Л.Т., Панченко В.І., Оніщенко О.І. та ін.; за заг.ред. Л.Т.Левчук. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

12. Никитина И.П. Эстетика : учебник для бакалавров / И.П.Никитина. – М. : Издательство Юрайт, 2012. – 676 с.

13. Мерло-Понти М. Око и дух / Морис Мерло-Понти; пер. с фр., предисл., коммент. А.В.Густыря. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.

14. Мерло-Понти М. Знаки / Морис Мерло-Понти; пер. с фр., коммент и послесловие И.С.Вдовиной. – М. : Искусство, 2001. – 429 с.

15. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Морис Мерло-Понти // Видимое и невидимое; пер. с фр. О.Н.Шпараги, ред. Т.В.Щитцова. – Мн. : И.Логвинов, 2006. – С. 9-227.

16. Мерло-Понти М. Рабочие записи / Морис Мерло-Понти // Видимое и невидимое; пер. с фр. О.Н.Шпараги, под ред. Т.В.Щитцовой. – Мн. : И.Логвинов, 2006. – С. 241-360.

17. Пролеев С., Левчук Л. Эстетика на межі епох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С.Пролеева з професоркою Л.Левчук // Філософська думка. – №6. – 2009. – С. 5-20.

18. Ступин С.С. Универсальность и специфика открытой формы / Басин Е.Я., Ступин С.С. // Универсалии и специфика художественных форм. Антология. Статьи. – М. : БФРГТЗ «Слово», 2012. – С. 275-310.

19. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / Мераб Мамардашвили; под общ. ред. Ю.П.Сенокосова. – М.: Ad Marginem, 1995. – 548 с.

Е.А. Вячеславова

#### ИСКУССТВО И БЫТИЕ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ МОРИСА МЕРЛО-ПОНТИ

В статье рассматриваются поздние произведения М. Мерло-Понти с целью экспликации эстетических аспектов феноменологической онтологии философа. Выявлена специфика концепции Мерло-Понти в подходе к изобразительному искусству, состоящая в отрицании конститутивного идеализма, в акцентировании нозматического анализа в противоположность исследованию нозетического акта. Рассмотрена позиция Мерло-Понти по вопросу генезиса полисемии, проанализирована осуществленная им критика репрезентации в искусстве, выявлено понимание философом онтологической природы искусства. Автор указывает на эстетические аспекты генетической феноменологии Мерло-Понти, связанные с тематизацией перцептивного смысла и перехода от него к языковому смыслу.

**Ключевые слова:** феномен, интенциональность, телесность, intersубъективность, бытие, репрезентация, перцептивный смысл, искусство.

E. Vyacheslavova

#### ART AND EXISTENCE IN THE PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS OF MAURICE MERLEAU-PONTY

The article discusses the recent works of M. Merleau-Ponty, with the aim of an explication of the aesthetic aspects of the phenomenological ontology of this philosopher. The specificity of the concept of M. Merleau-Ponty's approach to the fine arts is revealed in the article. It is the negation of the constitutive idealism, in the emphasis of noematic analysis in contrast to the study of noetic act. The article considers the position of M. Merleau-Ponty on the question of the genesis of polysemy, analyzes his critique of representation in art, identifies the understanding of the philosopher of the ontological nature of art. The author points to the aesthetic aspects of genetic phenomenology M. Merleau-Ponty associated with the thematization of the perceptual sense and the transition from it to the linguistic meaning.

**Key words:** phenomenon, intentionality, corporeality, intersubjectivity, being, representation, the perceptual meaning, art.

УДК 1:37 + 78.01 (09)

3.Я. Гнатів

### ФІЛОСОФСЬКО-ПРАКСЕОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

**Анотація.** У статті здійснено постановку проблеми вивчення актуальних питань розвитку музичної освіти в Україні під кутом філософсько-праксеологічного зрізу. Музична освіта розглядається як система теоретичних, методологічних та аксіологічних вчень, що встановлюють взаємозв'язок мистецтва, педагогіки, філософії, культурології та визначають соціальну роль і значення музики у бутті спільноти крізь призму інтересів і потреб людини.

**Ключові слова:** філософія освіти, музична освіта, прaxeологічний вимір, міждисциплінарні зв'язки, музична культура, особистісно-орієнтоване навчання, соціально-культурні потреби.

#### Вступ

Актуальність теми дослідження визначена, перш за все, теоретико-методологічною складовою філософії освіти, важливим дослідницьким напрямом якої є розвиток музичної освіти у контексті історії, філософії та культури. Українська національна освітньо-виховна система (суб'єкти навчання і виховання, навчальні заклади, керування освітою, освітня наука, методологія освіти, стандарти освіти, освітні

технології) формувалася і розвивалася у єдності теорії і практики, зокрема, з урахуванням освітньо-виховного потенціалу музичної культури як форми суспільної свідомості та культурної практики. Це обумовлює необхідність врахування екзистенційних характеристик українського суспільства, встановлення соціальної ролі і значення музичної освіти у бутті спільноти.