

DOI: 10.15593/perm.kipf/2018.4.09

УДК 791.01

## К ВОЗМОЖНОЙ ОНТОЛОГИИ КИНО: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТЕЛА М. МЕРЛО-ПОНТИ

Ю.В. Журавлева

Пермский государственный национальный  
исследовательский университет, Пермь, Россия

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1852-5545>

Статья посвящена философии кино М. Мерло-Понти, одного из первых феноменологов, начавших писать о кинематографе. Отправной точкой для анализа послужила оценка феноменологической теории Ж. Делёзом в книге «Кино». В статье показано, как, оставаясь в границах феноменологической методологии, Мерло-Понти видел эти проблемы и в решении их сближался с Бергсоном и Делёзом. Для реконструкции позиции Мерло-Понти выбраны работы «Кино и новая психология» (1948), «Око и дух» (1960), «Видимое и невидимое» (1959–1961). «Кино и новая психология» показывает родство восприятия и кино, реализацию в них монтажного принципа. «Око и дух» связывает кино с телесностью. «Видимый мир и мир выражения» ставит вопрос о движении в кино. «Видимое и невидимое» дает онтологические установки, на которых возможна философия кино. Мерло-Понти сблизил восприятие кинематографа с общими психологическими законами восприятия, увидев в непрерывной смене кадров и монтажном принципе нормативные характеристики восприятия окружающего мира. Если в «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти показывает привилегированное положение естественной перцепции перед кино, то в других работах он сосредоточен, скорее, на выявлении их общих черт. В «Видимом и невидимом» он создает вариант эндоонтологии, в котором видящее и видимое – две стороны ленты Мебиуса. Мерло-Понти находится в постоянном диалоге с Бергсоном, то разделяя с ним его идеи, то критикуя его. Так, он категорически не согласен с бергсоновской характеристикой движения как кинематографической иллюзией, обвиняя его в приверженности зеноновскому мышлению, в чем затем уже Мерло-Понти обвиняет Делёз. Согласно Мерло-Понти кино не есть *изображение движения*, а *движение изображения*. Мерло-Понти настаивал на немиметическом и ненарративном характере кино.

*Ключевые слова:* кино, философия кино, феноменология тела, восприятие, видимое, Мерло-Понти, Делёз, Бергсон, Линклатер, Базен.

## TOWARD THE POSSIBLE ONTOLOGY OF CINEMA: M. MERLEAU-PONTY'S PHENOMENOLOGY

Yuliya V. Zhuravleva

Perm State National Research University, Perm, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1852-5545>

The article is devoted to M. Merleau-Ponty's philosophy of cinema. M. Merleau-Ponty is one of the first phenomenologists who began to write about cinema. The starting point for the analysis was the evaluation of the phenomenological theory of G. Deleuze "Cinema". The article describes how within the boundaries of phenomenology, Merleau-Ponty saw these problems and in solving them approached Bergson and Deleuze. The article focuses on three works: "Cinema and New Psychology" (1948), "Eye and Spirit" (1960), "Visible and Invisible" (1959–1961). "Cinema and New Psychology" shows the convergence of perception and cinema and the realization of montage in them. In "The Eye and the Spirit" connects the movie with the body. "The Visible World and the World of Expression" raises the question of movement in cinema. "Visible and Invisible" gives ontological setup for the philosophy of the movie. Merleau-Ponty brought together the perception of cinema with general psychological laws of perception since he saw standard characteristics of environment perception in continuity change and principle of montage. In "Phenomenology of Perception" Merleau-Ponty shows the privileged position of the natural perception then in other works he is rather concentrated on their common feature. In "Visible and invisible" he creates the variant of endo-ontology in which the seen and the visible are two sides of the Möbius strip. Merleau-Ponty is in constant dialogue with Bergson while sharing his ideas or criticizing him. Thus, he disagrees strongly with Bergson's characterization of movement as of cinematic illusion, accusing him of commitment to Zeno's thinking. And later Deleuze accused Merleau-Ponty just of the same thing. According to Merleau-Ponty movie is not the image of the motion but the motion of images. Merleau-Ponty insisted on the character of movie which was not memetic and narrative.

*Keywords:* Cinema, philosophy of film, phenomenology of body, perception, visible, Merleau-Ponty, Deleuze, Linklater, Bazin.

### Делёз об объяснительных возможностях феноменологии в «Кино»

Ж. Делёз в книге «Кино-1» дает емкую характеристику идей М. Мерло-Понти о кино, фактически указав, что тот не схватил революционности кинематографа, пытаясь представить в его в рамках феноменологической философии, Мерло-Понти и феноменология в целом осталась на докинематографической стадии. Не задаваясь целью писать апологию Мерло-Понти, мы все же остановимся на нескольких ключевых моментах, которые, на наш взгляд, показывают озабоченность Мерло-Понти вопросами, на которые указывал Делёз.

Феноменология Э. Гуссерля и философия жизни А. Бергсона были вызваны кризисом психологии начала XX века, не способной обосновать отношение сознания к предмету. Гуссерль и Бергсон по-разному отреагировали на этот тупик психологического подхода. Гуссерлевский вариант – всякое сознание есть сознание чего-то, бергсоновский – всякое сознание есть что-то. Делёз отдает предпочтение второму.

Согласно Делёзу, феноменологи, в том числе и Мерло-Понти, ставят в привилегированное положение естественную перцепцию и ее условия, экзистенциальные координаты, которые предполагают укорененность воспринимающего субъекта в мире, бытие в мире, открытость миру. Для Бергсона же мир и сознание суть одно и то же. Вселенная для него – это кинематограф в-себе, метакино, где каждый образ реагирует и воздействует на все другие. Свет у Бергсона больше не является принадлежностью разума, который наподобие фонаря высвечивает из мирового мрака отдельные вещи, согласно средневековой и новоевропейской метафоре. Свет находится в самих вещах, образы в-себе светозарны, свет имманентен материи. Феноменология, напротив, принадлежала к прежней философской традиции и «...не считала свет внутренним, но как бы открывала его наружу» [1, с. 80]. Для Делёза была очевидна необходимость выработки новой методологии для концептуализации кино – средствами прежней философии его не схватить. Поэтому позиция Мерло-Понти, по мысли Делёза, расходится с самим существом кино, которое «...устраняет и укорененность субъекта, и горизонт мира, то есть условия естественной перцепции оно подменяет имплицитным знанием и вторичной интенциональностью» [1, с. 76]. Для феноменологии кино порывает с условиями естественного восприятия. Действительно, в «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти противопоставляет естественную перцепцию и кино, показывая привилегированное положение первой. У экрана нет горизонта, который обеспечивает идентичность объекта в ходе обследования, поэтому мы вспоминаем, когда видим какой-то объект в кино, но не идентифицируем его. Необходимо отметить, что это единственная из известных нам работ, где философ допускает подобное противопоставление, уже в «Кино и новой психологии», а особенно в «Видимом мире и мире выражения», как мы увидим, его нет. Напротив, Мерло-Понти показывает родство восприятия и кино.

Поскольку в философии кино Делёза устраняется привилегированное положение восприятия, отношение реальное-нереальное в кино существенно отличается от других искусств: «кино не сходится с прочими видами искусства, целью которых является, скорее, узреть нереальное в мире, но творит из мира нереальное или повествование: с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом» [1, с. 76].

В феноменологии Мерло-Понти, утверждает Делёз, движение, воспринимаемое или произведенное, связывается с неподвижными срезами, с позами, но уже не сущностными (интеллигибельными формами), реализующимися в материи, а чувственными (гештальтами), организующими перцептивное поле. Таким образом, Мерло-Понти, согласно Делёзу, не смог объяснить главной характеристики кино – движения. Делёз видит в мерло-понтианских размышлениях о движении в кино очередной исторический виток зеноновских апорий, для кото-

рого движение, сводимое к совокупности поз, есть не что иное, как иллюзия. Напомним, что А. Бергсон, описывая кинематографический механизм мышления в «Творческой эволюции» (1907), говорит о мгновенных снимках сознания с проходящей реальности [2, с. 338] по образцу работы камеры. Как в кино движение – это иллюзия, поскольку есть неподвижные срезы времени, запечатленные на моментальных снимках, и есть аппарат, который демонстрирует их на определенной скорости, так же и для восприятия, рассудка и языка движение иллюзорно. Бергсоновский тезис о движении как кинематографической иллюзии, как мы увидим, Мерло-Понти критиковал, показывая, что самой сутью восприятия, так же как и кино, является движение. Важно отметить, что Мерло-Понти интересовало в первую очередь не воспринимаемое и не производимое движение, а движение образов.

Мерло-Понти написал только одну работу, посвященную кино – небольшое эссе «Кино и новая психология». Тем не менее он часто возвращается к этому вопросу. В статье дан анализ трех работ: «Кино и новая психология», «Око и дух», «Видимое и невидимое» с учетом тех проблем, которые мы наметили выше, идя вслед за Делёзом. Детальное сопоставление теорий Мерло-Понти и Бергсона относительно проблем движения, времени, восприятия не вошло в статью и требует отдельного исследования.

### Кино и новая психология

Эссе «Кино и новая психология» отсылает к лекции, прочитанной в 1945 году в Высшем институте кинематографии в Париже (Institute des Hautes Etudes Cinématographiques), в 1948 году оно было опубликовано в книге «Смысл и бессмыслица» («Sens et Non-Sens»). В работе три раздела, в первом показывается, что такое восприятие в свете «новой психологии» – гештальт-психологии, во втором обсуждается кинематографическое восприятие, а в третьем перекидывается мост между экзистенциальной феноменологией и кино «новой волны».

Мерло-Понти в числе первых в послевоенной философии обратился к теме кино. Наряду с ним А. Базен, А. Ажель (H. Agel), А. Эйфр (A. Auyfre) и другие на основе экзистенциальной феноменологии создавали теории, занимались кинокритикой, материалом которой стал современный кинематограф, в первую очередь итальянский неореализм. Неореализм с его желанием показать реальную жизнь использовал натурные съемки, порой отказывался от профессиональных актеров, тяготел к документальности. Теории предлагали метафоры окна, рамы, зеркала для объяснения реалистичности кино и его отличия от других искусств (прежде всего живописи и театра) [3]. Впоследствии этот первый опыт осмысления кино стал называться «классическими реалистическими теориями». Называя кино «окном, распахнутым в мир», А. Базен противопоставлял кадр и монтаж, реалистические и формалистические тенденции в кино [4]. И, разумеется, он был на стороне первых.

Несмотря на некоторую близость к «Кайе дю синема», Мерло-Понти уже в ранних работах прокладывает иную линию кинематографической рефлексии. В «Кино и новой психологии» на основе гештальтпсихологии он показывает родство восприятия и кинематографа, основанного на монтажном принципе. Восприятие вопреки прежней теории – это не мозаика ощущений, а изначальная синтетическая целостность. «Исходные» ощущения, которые согласно классической философии и психологии лежат в основе восприятия, представляют собой не что иное, как результат аналитической деятельности рассудка. Так же и кино является нереконструируемой из отдельных кадров целостностью.

Мерло-Понти дает иную чем А. Базен оценку монтажа и экспериментов советских режиссеров. Вспоминая «эффeкт Кулешова», Мерло-Понти указывает, что кино – это не сумма

изображений, но временная форма. Фильм невозможно вывести из отдельных кадров. Философ видит в монтажном принципе ключевую особенность восприятия, и то, что говорит гештальтпсихология о восприятии, уже было сказано с точки зрения эстетики о кино.

Исходя из основополагающей роли монтажного принципа Мерло-Понти расходуется с А. Базеном и по вопросу о том, что такое реальность фильма. Главное в кино не повествование и не идея. Фильм нельзя понять как просто зрительную и звуковую репрезентацию сюжета, который может быть изложен и, например, в литературном произведении. Ключевое отличие кино от литературы не в реалистичности, полноте, непосредственности репрезентации. Безусловно, в основе фильма чаще всего лежит история и идея, но функция фильма заключается не в их передаче. «...Идея и прозаические факты присутствуют только для того, чтобы дать творцу повод найти для них чувственные эмблемы и начертить с их помощью видимую и звучащую монограмму» [5]. Кино в отличие от литературы показывает людей не через мысли, а через их взаимодействие с вещами и людьми, то есть через тот особый способ бытия, который узнается по жестам, движениям, взглядам. Кино дает телесный опыт, опыт видения, фильм схватывается не столько посредством мышления, сколько непосредственно через восприятие. «Фильм не мыслится, он воспринимается» [5]. Идея, что кино – не экранизация литературного произведения, была очень своевременна и разделялась теоретиками, критиками и режиссерами, она требовала собственного языка кино и свидетельствовала о появлении авторского кино. В связи с этим эпохальными являются два манифеста: «Рождение нового авангарда: камера-перо» (1948) А. Астриюка [6] и «Одна тенденция во французском кино» (1954) Ф. Трюффо [7].

Кино не репрезентативно, а, скорее, иммерсивно. Кино создает эффект присутствия, погружения в фильмическую реальность. В грезе, балансировании на границе сна и бодрствования, мы погружаемся в мир, где «смысл «реального» не может быть сведен к смыслу «правдоподобного»; как и наоборот, «правдоподобное» вызывает к жизни окончательный опыт «реального», оплата счетов которого отсрочена» [8, с. 63]. Высоко оценивая современное значение идей М. Мерло-Понти для современной теории образа, описывая существование образов в современных арт-практиках, М. Карбон (M. Carbone) отмечает тяготение цифровых образов больше к иммерсивности, чем к репрезентативности, и скорее, к интерактивности, чем к созерцательности [9, с. 232].

Реальность фильма, таким образом, не может быть установлена через правдоподобие. Кино создает собственную фильмическую реальность, схожую с реальностью восприятия. Основу и той, и другой составляет время. «...Как смысл жеста мгновенно прочитывается в самом жесте, и фильм не говорит ничего, что бы не было им самим. Идея здесь выражается в процессе порождения, она возникает из временной структуры фильма» [5]. Время, ритм создают смысл фильма.

Кино как видимое предполагает существование другого. В реальности кино я неотделимо от мира и от другого: фильм представляет «сознание, брошенное в мир, подставленное взгляду других и узнающее у них, чем оно является само» [5]. Эта тема одна из важнейших в осмыслении кино Мерло-Понти. Мы увидим, как она специфицируется в «Видимом мире и мире выражения».

Опыт восприятия, описанный Мерло-Понти, оказался общим для послевоенной философии и кинематографа «новой волны»: «философ и кинематограф имеют общий способ бытия, некоторый общий взгляд на мир, принадлежащий одному поколению» [5]. Цитату использовал потом Ж.-Л. Годар в «Мужском-женском» (1966), в фильмах которого в целом можно видеть воплощение принципов философа: кино как бытие-в-мире, бытие-с-другими, вовлеченность в политическую жизнь, озабоченность социальными проблемами. Однако видение, предложенное Мерло-Понти, выходит за пределы взгляда одного поколения, особенно если принимать в расчет его поздние работы. Разумеется, феноменологические теории и, в частности,

концепция Мерло-Понти приходят на ум в связи с фильмами Р. Брессона, Э. Ромера, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, И. Бергмана и других режиссеров того времени. Однако этот взгляд может быть близок и современному кино, особенно того, который, как говорил Годар о фильмах Бергмана, представляет «мир между двумя взмахами ресниц, грусть между двумя ударами сердца» (например, Г. Ван Сент, Дж. Джармуш, Р. Линклейтер и др.).

Фильм «Отрочество» (2014) Р. Линклейтера заканчивается размышлениями о текущем моменте. «Тебе знакомо такое выражение «лови момент»? Мне кажется, что все наоборот. То есть момент ловит нас. – Да, это константа. Момент – это всегда сейчас». Этот диалог резюмирует результат двенадцатилетней работы режиссера над фильмом, в котором нет ни одной сцены, которая бы выражала его «идею», но в котором удивительно точно передаются моменты, состояния взросления. Фильм снимался с 2002 по 2014 год, каждый год по три–четыре дня. В течение этого времени главный герой вместе с сестрой повзрослел и поступил в колледж, его мать дважды побывала замужем, стала преподавателем, отец остепенился. Герои фильма живут естественной, некиношной жизнью. Все это время Линклейтер снимает одних и тех же актеров, из-за чего фильм приобретает черты документальности. Вместе с тем реальность фильма создается не документальностью: на экране нет почти ничего об истории, социальной, экономической, политической жизни. Но за три часа мы снова вместе с героями переживаем детство и юность. Захваченность моментом, погружение в реальность фильма, дорефлексивные бытие-в-мире, бытие-с-другими – центральные темы «Отрочества». Понять «Отрочество» можно, лишь зная фильмы уже ставшей культовой трилогии Линклейтера. Каждый из фильмов трилогии представляет собой один день с интервалом в девять лет двух молодых людей, встретившихся когда-то случайно в поезде. Действие фильмов состоит из прогулок, разговоров о жизни и любви, о воспоминаниях и мечтаниях. В первой части трилогии «Перед рассветом» (1995) Джесси (Итан Хоук) рассказывает о своей мечте: создать телевизионное шоу, в котором будет показана обыденная жизнь людей в разных точках мира. Идея шоу – своеобразный ключ к пониманию фильмов Линклейтера. Концепция шоу – по настоящему мерло-понтианский проект, избавляющий жизнь от «заусениц» и «излишек материи», освобождающий эстетическую форму, обнажающий поэтику повседневности.

Итак, в работе «Кино и новая психология» Мерло-Понти проводит параллели между восприятием и кино, показывая их общую природу: целостное восприятие неразложимо на отдельные ощущения, точно так же как и кино – на кадры. Хотя кино и использует снимки реальности, однако реализм кино заключается не в его миметичности, оно не является просто формой репрезентации «реальной жизни», его невозможно понять через правдоподобие. Кино представляет бытие человека в-мире. Фильм, так же как и вещь или жест, или действие, отсылает нас не к идее, а к дорефлексивной и доязыковой способности расшифровать мир или людей и сосуществовать с ними. В повседневной жизни эстетическая ценность вещей теряется, теряется форма, в ней есть «заусеницы», «излишек материи», в кино же форма очищена.

### Око и дух

Эссе «Око и дух» (1960) последняя из опубликованных при жизни работ Мерло-Понти, написанная для нового журнала «Искусство Франции» (*Art de France*), посвящена модернистской живописи. Эта работа интересна тем, что, во-первых, в ней дается общая концепция искусства, указываются онтологические основания искусства. Во-вторых, проясняются поздние идеи Мерло-Понти относительно вопроса о движении в кино.

Фундаментальным для философии Мерло-Понти было понятие «тела» [10]. Загадка тела связана с тем, что оно есть видящее и видимое. Видящее оказывается способным видеть обо-

ротную сторону видения, оно видит себя видящим. Это своего рода самосознание, присущее телу, существующее до рефлексии и помимо нее. Видящее и видимое погружены в мир, принадлежат миру. «Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что и оно. Эти оборотничества и антиномии представляют собой различные способы выражения того, что видение укоренено и совершается среди вещей – там, где одно из видимых, обретая зрение, становится видимым для самого себя, а тем самым – видением всех вещей» [11, с. 15]. В теле скрещиваются, пересекаются видящее и видимое, ощущающее и ощущаемое, внешнее и внутреннее. Нерефлексивность, дорефлексивность, опыта как вписанности человека в мир Мерло-Понти обозначает безличным «видится». Нечто видится во мне, это «видится» продолжается в руке художника, вдохновленного миром, под вдохи и выдохи бытия. «Видится» – единство внутреннего и внешнего, так что уже непонятно, художник вглядывается в вещи или вещи всматриваются в него.

Эти перекрестья духа и мира, видящего и видимого находят продолжение в художественных практиках. Образ оказывается «внутренним внешнего и внешним внутреннего». Образ – видимое второго порядка, он не является калькой с внешнего, но вместе с тем привязан к нему невидимым швартовым, образ не совпадает с картиной, но мы видим с ее участием. «Воображаемое гораздо ближе и гораздо дальше от действительного: гораздо ближе, потому что это диаграмма жизни действительного в моем теле, его мякоть, пульпа, или же его чувственно-телесная оборотная сторона, впервые представленная взгляду... Гораздо дальше, поскольку картина – это аналог лишь опосредованный, сообразный телу, потому что она не предоставляет разуму возможности переосмыслить конститутивные отношения вещей, но представляет на обзор глазу штрихи видения изнутри и предлагает зрению его внутренний переплет, воображаемую текстуру реального» [11, с. 17–18]. Мерло-Понти здесь вступает в полемику с Сартром [12], для которого произведение искусства лишь материальный аналог, который создается художником для того, чтобы запустить деятельность нашего воображения. Мерло-Понти, напротив, показывает переплетение восприятия и воображения, внешнего и внутреннего посредством тела.

Живопись делает мир видимым, она видит вещи, которые невидимы для нас в повседневности, которые ускользают от нас при научном «обзоре сверху», заслоняются концептами и схемами. Так во что же Сезанн пристально вглядывался часами? И что открылось Мерло-Понти в Толоне в июле–августе 1960 года? Сами вещи. Художник вопрошает вещь взглядом, и она, открываясь ему, становится видимой. Частично повторяя хайдеггеровский путь, Мерло-Понти формулирует собственный вариант медиальной теории искусства: визуальные искусства дают встречу с вещами, встречу с миром. Видимое – это встреча на всех перекрестках бытия.

Мы уже употребляли по отношению к характеристике кино Мерло-Понти понятие «неметическое». В «Оке и духе» эта мысль сформулирована по отношению к живописи. В действительности, согласно мерло-понтианской позиции, нет необходимости концентрироваться на оппозиции фигуративного и нефигуративного, предметного и абстрактного, поскольку и тот и другой род живописи исходит из видения и тела как переплетения видимого и видящего «...дилемма фигуративного и нефигуративного неправильно сформулирована: в действительности одновременно, без всякого противоречия, истинно, что ни одна виноградная лоза не бывает в реальности такой, какой ее изображает самая фигуративная живопись, и что никакая живопись, даже абстрактная, не может избежать Бытия» [11, с. 54].

Видимое связано с движением. Движение – это условие видения (это движения глаз, приближение-отдаление для рассматривания), но само движение нанесено на карту видимого (движение обозначает «я могу»), восприятие непосредственного связано с действием). Поднимая вопрос о движении в живописи и кино, Мерло-Понти отмечает, что из фиксированных

поз не рождается движение. И дело не спасет даже тщательная регистрация изменения положения тела относительно других предметов. Движение существует между остановками, зеноновская стрела никогда не находится какой-либо точке своего пути, она всегда в движении между ними, она вездесуща, она проскакивает пространство. «Кинематограф достигает изображения движения, но *как?* Получается ли это, как полагают, благодаря более точному копированию изменения места? Можно предположить, что нет, поскольку замедленное воспроизведение приводит к тому, что тело, запечатленное на пленке, начинает плавать между предметами подобно водоросли, но не движется» [11, с. 49].

Движение можно передать лишь как рассогласованность, незаконченность. Цельность, законченность и согласованность дают впечатление зависшего в пустоте и вечности тела. В движущемся образе каждая отдельная часть предмета несовместима с другими, имеет «свою датировку». «Как говорит Роден, движение передается образом живого тела, где руки, ноги, туловище, голова взяты в различные моменты времени, то есть изображением тела в таком положении, в котором оно не бывает ни в один из моментов, устанавливающих между его частями фиктивное согласование, как будто только это сочетание несочетаемого способно заставить переход и длительность осуществляться в бронзе и на полотне. Только те моментальные образы, которые приближаются к этому парадоксальному расположению, достигают передачи движения. Например, изображение идущего человека, взятого в тот момент, когда обе его ноги касаются почвы: при этом возникает нечто вроде временной вездесущности тела, и человек *проскакивает* пространство» [11, с. 49]. В мерло-понтианском понимании движения в кино и живописи можно видеть схожие мотивы с концепцией кинематографического характера мышления А. Бергсона: представление о моментальном снимке, фиксирующем не позу, а какой-угодно-момент, взятое в качестве отправной точки Делёзом. Фактически то, на что обращает внимание Мерло-Понти в размышлении Родена – это совмещение в одном образе различных приближающихся друг к другу срезов движения, из-за чего предмет, оставаясь единым, оказывается рассогласованным. Движение в пластических искусствах он объясняет, прибегая к анализу кино.

К вопросу о движении в кино Мерло-Понти обращается также в своих набросках к курсу в Коллеж де Франс «Видимый мир и мир выражения» (*Le monde sensible et le monde de l'expression*) в 1952–1953 годах [13, 14, 15]. В них он критиковал Бергсона за известный тезис из четвертой главы «Творческой эволюции»: движение есть кинематографическая иллюзия, возникающая при соединении неподвижных срезов (моментальных снимков) с движением, принадлежащим киноаппарату. Мерло-Понти не вполне справедливо упрекает Бергсона в том, в чем его самого будет упрекать Делёз: концепция остается в пределах зеноновской логики. Однако Мерло-Понти показывает, что именно кино по-настоящему открывает движение. Философ подчеркивает, что кинематографическое движение не есть *изображение движения*, а *движение изображения*, движение образов [13]. Действительно, на раннем этапе кино как вид аттракциона привлекало зрителя умением воспроизвести на экране движение людей и вещей – таковы, например, фильмы братьев Люмьер. Этот вид движения, разумеется, присутствует и сейчас на экране. Но с появлением подвижной камеры и монтажа появляется движение, которое меняет нашу точку зрения, открывая видение и действия другого, открывая происходящие вокруг события.

Итак, тело есть видящее и видимое, перекрестье внутреннего и внешнего. Образ несет в себе эту двоякую принадлежность: не порывая с артефактом, он с ним и не совпадает. Мерло-Понти развивает медиальную теорию искусства: произведение искусства – своего рода посредник, способствующий встрече с вещами. Согласно Мерло-Понти, кино впервые наглядно показывает, что такое движение.

### Видимое и невидимое

Наиболее рельефно идеи новой онтологии проявляются в «Видимом и невидимом» (1959–1961) – работе, изданной после смерти Мерло-Понти и представляющей собой незаконченные рукописи. В ней он продолжает тему видящего и видимого, осязающего и осязаемого, показывая, что между ними нет границы, как ее нет и между двумя видящими или осязающими. Мерло-Понти стирает оппозиции духа и материи, внутреннего и внешнего, воспринимающего и воспринимаемого, но в этой стертости и неразличимости они тем не менее не перестают существовать. Стираемые оппозиции формируют философскую мысль. В связи с этим А. де Валенс назвал систему Мерло-Понти «философией двусмысленности» или «философией обращающихся понятий».

«Толщъ тела» – единственное, что помогает добраться до «толщи вещей», плоть становится миром, а вещи плотью. Тело становится то блуждающей, то стянутой в себе видимостью. Плоть (chair) – это осязаемое в-себе, возможность образов, это имманентный свет. «Если обратиться к метафорам, то лучше сказать, что осязаемое и осязающее тело – это как оборотная и лицевая сторона или как два сегмента, возникающие в результате пересечения шара плоскостью, так что верхний сегмент возникает в результате движения справа налево относительно одной и той же плоскости» [8, с. 200]. Вспоминая метафору другого знаменитого француза, можно сказать о ленте Мебиуса, в которой разделение внешнего и внутреннего теряет смысл, однако они сохраняются. И далее: «увиденный мир не находится «в» моем теле, а мое тело не находится, в конце концов, «в» видимом мире исходя из одного и того же основания: плоть прилегает к плоти, и ни мир ее не окружает, ни она – мир» [8, с. 201]. Плоть, таким образом, это и врожденная мне анонимность, это присутствие «имеется» мира во мне. Плоть мира, согласно Мерло-Понти, не имеет философского обозначения, ее нельзя назвать субстанцией, она и не материя, и не дух. Плоть – элемент наподобие греческих первоэлементов, конкретная эмблема всеобщего способа бытия.

Всеобщая видимость и мое видение создают складку, понимаемую как разрыв в непрерывности видимого. Тело и создает, и непрерывно преодолевает разрыв. Создает, поскольку оно не только видимое, но и видящее, преодолевает, поскольку погружено в мир, а потому анонимное «видится» присутствует в нем. Этот разрыв мы, следуя за Мерло-Понти, можем схватить непосредственно сами, когда до руки, осязающей какой-либо предмет, коснемся другой рукой. Восприятие будет отражать только одну сторону: воспринимающее или воспринимаемое, осязающее или осязаемое. Мерло-Понти называет это «хиазма».

Мерло-Понти не затрагивал тему кино в этой работе. Однако в силу специфики постановки проблемы в ней она могла бы служить основанием для философской теории кино. Кино – это видимое и видящее, образы восприятия и воображения, существующие в себе, с присущим им имманентным светом. Кино – хиазма. Оно представляет собой не овеществленное восприятие, но то, что вплетено в плоть мира, существует на перекрестках бытия. В кино сохраняются оппозиции внутреннего и внешнего, видящего и видимого, но вместе с тем изначально фильм существует как их неразличность. Видящее в фильме проявляется во вторичной интенциональности, присущей кино: оно всматривается в нас. Взгляд с той стороны экрана появляется в фильме И. Бергмана «Лето с Моникой» (1953). Пристальный взгляд Моника (Харриет Андерссон) безэмоциональный, всматривающийся в темноту по эту сторону экрана разрушает кинематографическую иллюзию, лишает зрителя привилегированного положения «подсматривающего в замочную скважину» (Ж. Кокто), наблюдателя «киношной» драмы. По какую сторону экрана здесь «точка укорененности»? Французская новая волна усвоила опыт Бергмана, и этот взгляд,



далекий от заигрываний со зрителем, появляется уже неоднократно у Ж.-Л. Годара («На последнем дыхании» (1960), «Жить своей жизнью» (1962), «Банда аутсайдеров» (1962) и др.). С 60-х годов взгляд с той стороны экрана получил постоянную прописку в кино.

### Заключение

Итак, возвращаясь к делёзовской критике Мерло-Понти, необходимо отметить, что только в «Феноменологии восприятия» он высказывается о привилегированном положении естественной перцепции так однозначно резко. В других работах ему, скорее, важно было показать неиллюзорный характер движения в кино, родство кино и восприятия. Он вступает в этих размышлениях в полемику с Бергсоном, для которого кинематограф – иллюзия, недвижимое, которое создает эффект движущегося. Мерло-Понти несправедливо критикует Бергсона за следование логике элейцев.

Кино ускользает от характеристик реальное-нереальное, правдоподобное-неправдоподобное. Несмотря на использование фотографических снимков, по мысли Мерло-Понти, кино немиметично, неизобразительно и ненарративно по своей природе. Суть кино, согласно Мерло-Понти, не в том, чтобы, уподобляясь миру, изобразить какой-либо предмет, рассказать историю, но в том, чтобы открыть дорефлексивное, доязыковое бытие-в-мире и бытие-с-другими.

Кино передает движение через схватывание каких-угодно-моментов. Движение в кино не есть *изображение движения*, а *движение изображения*, движение образов. Кино меняет нашу точку зрения, открывая бытие-в-мире, бытие-с-другими. Кино – это переплетение видимого и видящего, хиазма. Это встреча на перекрестках бытия. Делёз, как мы увидели, во многом справедливо критиковал Мерло-Понти. Однако, на наш взгляд, при оценке его концепции в «Кино-1» «упускает» существенное в его поздних работах: размышления о складке, хиазме, плоти, переплетении видимого и невидимого. Разумеется, Делёз справедливо отмечает, что Мерло-Понти не вырвался (совершенно сознательно) из плена дуализма духа и мира. В мерло-понтианской эндо-онтологии в стертости и неразличимости противоположность духа и мира не перестает существовать.

### Список литературы

1. Делёз Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.
3. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2016. – 440 с.
4. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
5. Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 03.09.2018).
6. Астрюк А. Рождение нового авангарда: камера-перо [Электронный ресурс]. – URL: <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html> (дата обращения: 03.09.2018).
7. Трюффо Ф. Одна тенденция во французском кино [Электронный ресурс]. – URL: <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682170> (дата обращения: 03.09.2018).
8. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с.
9. Carbone M. The Philosopher and the Moviemaker. Merleau-Ponty and Cinema Between Historical Convergence and Ontological Novelty // Corporeity and Affectivity. Ed. K.Novotny. – Leiden, Boston, 2014. – P. 219–232.
10. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента, Наука, Gallimard, 1999. – 608 с.

11. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
12. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с.
13. Merleau-Ponty M. Résumés de cours. Collège de France 1952–1960. – URL: [http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/resumes\\_de\\_cours\\_1952\\_1960/merleau\\_ponty\\_resumes\\_de\\_cours.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/resumes_de_cours_1952_1960/merleau_ponty_resumes_de_cours.pdf)
14. Kristensen S. Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement // *Archives de Philosophie*. – 2006/1 (Vol. 69). – P. 123–146.
15. Yacavone D. Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression // *New Literary History*. – 2016. – Vol. 47. – P. 159–186.
16. Sobchack V. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. – 330 p.

### References

1. Deleuze J. Kino [Movie]. Moscow, Ad Marginem, 2013, 560 p.
2. Bergson A. Tvorcheskaia evolutsiia. Materii i pamiat' [Creative evolution. Matter and memory]. Minsk, Kharvest, 1999, 1408 p.
3. Elzesser T., Hagener M. Teoriia kino. Glaz, emotsii, telo [Theory of Cinema. Eye, emotions, body]. Saint Petersburg, Seans, 2016, 440 p.
4. Bazen A. Chto takoe kino? [What is Cinema?]. Moscow, Iskustvo, 1972, 384 p.
5. Merlo-Ponti M. Kino i novaia psikhologiiia [Cinema and new psychology], available at: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (accessed 3 September 2018).
6. Astriuk A. Rozhdenie novogo avangarda: kamera-pero [The Birth of a new Vantgard: Camera-pen], available at: <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html> (accessed: 03 September 2018).
7. Triuffo F. Odnа tendentsiia vo frantsuzskom kino [One Trend in French Cinema], available at: <http://kinocenter.rshu.ru/article.html?id=682170> (accessed: 03 September 2018).
8. Merlo-Ponti M. Vidimoe i nevidimoe [The Visible and Invisible]. Minsk, Logvinov, 2006, 400 p.
9. Carbone M. The Philosopher and the Moviemaker. Merleau-Ponty and Cinema Between Historical Convergence and Ontological Novelty. *Corporeity and Affectivity*. Ed. K. Novotny. Leiden, Boston, 2014, pp. 219–232.
10. Merlo-Ponti M. Fenomenologiiia vospriiatiia [Phenomenology of Perception]. Saint Petersburg, Iuventa, Nauka, Gallimard, 1999, 608 p.
11. Merlo-Ponti M. Oко i dukh [The Eye and the Spirit]. Moscow, Iskustvo, 1992, 63 p.
12. Sartre J.-P. Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaiia psikhologiiia vospriiatiia [Imaginary. Phenomenological psychology of Perception]. Saint Petersburg, Nauka, 2001, 319 p.
13. Merleau-Ponty M. Résumés de cours. Collège de France 1952–1960, available at: [http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/resumes\\_de\\_cours\\_1952\\_1960/merleau\\_ponty\\_resumes\\_de\\_cours.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/resumes_de_cours_1952_1960/merleau_ponty_resumes_de_cours.pdf) (accessed: 03 September 2018).
14. Kristensen S. Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement. *Archives de Philosophie*, 2006/1, vol. 69, pp 123-146.
15. Yacavone D. Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. *New Literary History*, 2016, 47, pp. 159-186.
16. Sobchack V. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, 330 p.

Получено: 20.09.2018

Принято к печати: 20.11.2018