

УДК 111.8526:75.01  
DOI: 10.21847/1728-9343.2017.6(152).119424

**ВЯЧЕСЛАВОВА ОЛЕНА,**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії та соціології,  
Національний медичний університет ім. О. О. Богомольця, м. Київ

## **ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ МОВИ В ЕСТЕТИЦІ МОРІСА МЕРЛО-ПОНТІ**

На основі огляду сучасних західних досліджень філософії М. Мерло-Понті в статті показана актуальність естетичних ідей феноменолога у вивченні мови образотворчого мистецтва. Автор висуває гіпотезу про можливість застосування феноменології М. Мерло-Понті як теоретичної основи у витлумаченні феномену тропосу в мистецтві. Розглянуто концепції стилю та перцептивного смислу М. Мерло-Понті, акцентована діакритична концепція значення як розбіжності, запропонована феноменологом під впливом теорії Ф. де Соссюра, та її продуктивність у вивченні мови образотворчості. Автор доходить висновку про корелятивність позицій теорії тропосу в риториці та діакритичної концепції значення М. Мерло-Понті.

*Ключові слова:* мова мистецтва; стиль; перцептивний смисл; діакритична концепція значення.

**Постановка проблеми.** Проблема смислу, притаманного твору мистецтва, упродовж ХХ століття посідала помітне місце в західній естетиці. До аналізу її застосовувались учення семантичного, феноменологічного, семіотичного спрямування, проте в 1990-ті роки разом із кризою західного теоретичного мистецтвознавства прийшло розуміння того, що задовільного вирішення зазначене питання не здобуло.

В українській філософсько-естетичній думці питання природи смислу в образотворчості не зазнало тематизації, хоча існує зацікавлення вітчизняних фахівців питанням мови мистецтва, свідченням чого є досвід аналізу образотворчої метафори, здійснений О. Федоруком, О. Петровою [18; 16], численні емпіричні мистецтвознавчі дослідження художнього символізму (в працях Д. Горбачова, Л. Соколюк, О. Тарасенко та ін.). При тому традиційний підхід до вивчення образотворчого символізму, що залишається панівним, оминає питання про те, яким чином, за якими принципами та критеріями, урахувавши гетерогенність символічних форм, можна диференціювати останні, адже подібна процедура передбачає наявність методологічних та понятійних знарядь, за допомогою яких це можна було б здійснити. Показово, що в комплексній колективній монографії українських науковців, присвяченій теорії смислу, у тому числі в гуманітаристиці, мистецької проблематики як автономної ланки наукового пошуку немає, образотворчість згадана лише побіжно, в інструментальному ключі [17]. Це дозволяє припустити, що в мистецтвознавстві для подібного дослідження недостатньо концептуальних засобів, тоді як для філософів зазначена проблема нецікава.

Причинами теоретичної поразки західної естетики в питанні природи смислу, співвідношення зображення та слова в образотворчості російські дослідники В. Арсланов, Я. Басін називали тривале панування позитивістської, неокантіанської, феноменологічної теорій, які були основою мистецтвознавчих методологій (формальної школи, іконології) і вели до елімінації онтологічного виміру мистецтва; утрату ідей, накопичених класичною філософсько-естетичною думкою; нарешті,

зміну теоретичної парадигми з приходом структуралізму та постструктуралізму [1; 3]. Експансія семіотичного аналізу мистецтва завершилась провалом семіотики, визнаним західними фахівцями, що був спричинений її неспроможністю задовільно пояснити природу художнього образу [1, с. 264]. Щодо перспектив дослідження проблеми співвідношення образу та знаку в мистецтві відзначались "симптоми нового", пов'язані з "радикальним поверненням", із рухом сучасної західної естетичної думки "вперед, до Лессінга" [1, с. 5, 374]. Та чи насправді саме такий сценарій здатний наблизити до з'ясування зазначеної проблеми?

Продуктивною щодо вивчення мистецтва й малодослідженою на теренах пострадянського наукового простору є феноменологічна естетика Моріса Мерло-Понті. Проблема утворення смислу в образотворчості посідала вагомe місце в його творах, а опрацьований ним новий тип феноменологічного вчення про буття повертав мистецтву онтологічний вимір. Зазначимо, що з початку 1990-х років (від конференції Інституту філософії у Львові, 1991) і дотепер у західному інтелектуальному просторі триває справжній ренесанс філософії М. Мерло-Понті, витлумачення його творчості "в сучасній перспективі" як способу боротьби з різноманітними проявами редукціонізму [23; 64]. М. Баль відзначає збіг відродження зацікавлення концепціями мислителя з візуальним (іконічним) поворотом сучасної філософії, що виявив запит до візуально орієнтованої гілки феноменології [2, с. 230]. Актуальність ідей М. Мерло-Понті у вивченні візуальності засвідчують нещодавні дослідження [27]. Суттєво зросла впливовість ідей М. Мерло-Понті й у сучасному філософсько-естетичному дискурсі. Були перекладені англійською мовою, піддані аналізу та коментуванню естетичні праці філософа [42; 53]. Дослідники його творчості, згуртовані діяльністю "Міжнародного кола Мерло-Понті" (*Internationale Merleau-Ponty Circle*), проводять щорічні конференції, два десятиліття видається присвячений мерлопонтіані міжнародний журнал "Chiasmi International". За цей проміжок часу з'явилась низка досліджень пізньої творчості мислителя, його онтології та естетики, зв'язків його філософії

з мистецтвом, унаслідок чого постав новий образ "невідомого" М. Мерло-Понті, чия філософська значущість була раніше недооціненою.

**Аналіз досліджень та публікацій з проблеми.** Питання мистецтва у філософії М. Мерло-Понті привертає величезну увагу західних науковців - філософів, естетиків, мистецтвознавців, художників. До того спричинилась заявлена ним онтологічна пріоритетність мистецтва, розглянута в працях Глена Мазіса [52], Галена А. Джонсона [45], Тревора Перрі [55]. Позицію М. Мерло-Понті щодо сприйняття в мистецтві аналізував Пол Кроутер [31]. Феноменологію філософа як метод мистецтвознавства досліджувала Амелія Джонс [46]. Близькість позицій М. Мерло-Понті та пізнього Р. Барта щодо мистецтва була предметом уваги Маргерит Іверсен [47]. Послідовно відтворюючи траєкторію естетичної думки філософа, низка досліджень Мауро Карбоне, Роберта Франка, Галена А. Джонсона, Теодора Тедвіна висвітлює співвідношення ідей М. Мерло-Понті з творчими настановами П. Сезанна, П. Клеє, М. Пруста [24; 35; 44; 63]. При тому проблема утворення смислу у філософії М. Мерло-Понті посідає чільне місце в сучасних дослідженнях. Як уважають Дональд А. Ландес [51], Вероніка Фоті [65], концепція вираження була центральною темою думки філософа, навколо якої зосереджувались інші позиції його феноменології. Раджив Каушик дослідив один з аспектів вираження, який М. Мерло-Понті визначив Гуссерлевім терміном *Urstiftung* [47]. Оскільки поняття вираження найбільш чітко пояснюється в працях мислителя, присвячених мистецтву, проблемі художнього смислу, резонансу філософії та мистецтва Д. А. Ландес, В. Фоті, Р. Каушик приділяють суттєву увагу. Міркування М. Мерло-Понті щодо способів утворення непрямого смислу, у тому числі в образотворчості, були предметом уваги Раджива Каушика [48; 49], Бернда Зеллхайма [58], Джеррі Джилла [37]. Йозеф Кейпінг інтерпретує позиції філософа щодо народження смислу через феноменологію емоційного жесту [50]. На перетині теорії живопису та феноменології мови шукав відповіді на запитання М. Мерло-Понті щодо смислу в мистецтві Еліо Францині [36]. Значну увагу приділяли дослідники відношенням феноменології Мерло-Понті та лінгвістичної теорії Ф. де Сосюра, проясненню діакритичної концепції значення, яку пропонував філософ. Це питання було предметом уваги Емануеле Аллоа, Анни Фультьє, Беати Ставарської [20; 21; 34; 61]. Семантичні аспекти інтерпретації стилю в естетиці М. Мерло-Понті розглядали Лінда Зінгер [60], Тано Постераро [56].

Наведений огляд локалізує дослідницькі теми, присвячені мистецтву, проте наголосимо, що зазвичай вони пропонуються авторами як невід'ємні від загального контексту філософії М. Мерло-Понті, зокрема, у складі колективних праць за редакцією Е. Аллоа та Д. Аднена, Д. Девіса та В. Хамріка, К. Семонівич, створених з метою виявлення та синтезування широкої панорами всіх векторів розвитку пізньої феноменології та естетики М. Мерло-Понті [22; 33; 59], або в комплексі матеріалів Міжнародної конференції, присвяченої естетиці М. Мерло-Понті (Мілан, 2011) [27]. Інша тенденція, спрямована на акцентування евристичного потенціалу ідей мислителя для визначення образу майбутнього естетики, спонукає Пола Кроутера розглядати його як центральну фігуру постаналітичного повороту в сучасній філософії [32]; дає підстави Ламберту Візінгу пов'язувати з концепціями М. Мерло-Понті перспективи розвитку формальної естетики [66]; Маріо Перніола, Йозеф Кейпінг указують на значущість думки М. Мерло-Понті як чинни-

ка поки що не написаної, проте такої необхідної філософсько-естетичної теорії чуттів [54; 50]. Можна стверджувати, що багатовимірність сучасного дискурсу щодо філософії М. Мерло-Понті, у якій запитування про буття, мистецтво, смисли, мову, сприйняття, вираження, людину та соціальність були тісно переплетені, сприяє збагаченню уявлень про феномен образотворчого мистецтва, який потрапляє внаслідок таких стратегій на перетин різних дослідницьких перспектив.

Однією із суттєвих рис сучасних досліджень естетики М. Мерло-Понті є спрямованість на радикальне оновлення конфігурації естетичного дискурсу, створення можливостей для формування нових дослідницьких програм, у яких ідеї феноменолога задіяні як методологічні знаряддя вивчення семантичних аспектів мистецтва, у тому числі театру, танцю, інсталяції чи перформансу, щодо яких філософ нічого не писав. У цій царині варто відзначити праці Сари Хаклін, Роберта Хоббса, Міхаеля Шрейяха, Єлени Тавані, які розкривають можливість феноменології М. Мерло-Понті в аналітиці сучасного мистецтва [39; 40; 57; 62]. Методологічне спрямування притаманне також працям Джессіки Віскус [67], Мауро Карбоне про кіно [26], Амброуза Коена про брехтівський театральний феномен одивнення [30], Галена А. Джонсона щодо застосовності ідей М. Мерло-Понті до аналітики прекрасного [43].

Нарешті, відзначимо існування певної групи праць, генетично провованих феноменологією М. Мерло-Понті, проте цілком автономних у своїх спрямуваннях. Зокрема, це мистецтвознавчі дослідження Макса Імдаля, у яких здійснено досвід структурування образотворчого смислу. Ідеями філософа живився розвиток сучасної європейської "(пост)феноменології" (Ж. Л. Маріон, М. Анрі, М. Рішир та ін.), у межах якої склались естетичні вчення, що заслуговують на увагу. Мішель Анрі, наприклад, у 1980-ті роки присвятив розвідку "баченню невидимого" у творчості В. Кандінського. Спадкоємний зв'язок з феноменологією М. Мерло-Понті простежується в дослідженнях візуального, здійснюваних німецьким філософом-мистецтвознавцем, теоретиком "іконічного повороту" Г. Бьомом. Отже, можна стверджувати, що впродовж останніх десятиліть відбулась актуалізація філософсько-естетичної концепції М. Мерло-Понті та здійснено її впровадження в царину вивчення образотворчості.

Порівняно із цим залучення ідей феноменолога до пострадянського філософсько-естетичного дискурсу має фрагментарний характер, що відзначала І. Вдовіна [6, с. 13]. Поміркована увага до естетичних аспектів його спадщини представлена короткими посиланнями в оглядових працях українських науковців Л. Левчук, А. Залужної, І. Ірдиненко, російського філософа І. Нікітіної, у розвідках М. Ямпольського, у дослідженнях з філософії мови (зокрема, Ф. Бацевича). До вивчення образотворчого мистецтва ідеї М. Мерло-Понті залучаються рідко, у цьому аспекті варта уваги праця І. Духан [8]. Зацікавлення науковців зосереджені переважно на опрацьованих феноменологом концепціях тілесності та інтерсуб'єктивності, у яких естетичні мотиви були вписані в антропологічний та онтологічний горизонти. Таким чином, змістова специфіка філософсько-художньої теорії М. Мерло-Понті залишилась невиявленою та незатребуваною в працях українських та російських дослідників. Суттєвим є те, що аналіз її вимагає певних експлікативних дій, оскільки ідеї, важливі для розуміння образотворчих структур, які було викладено в есе "Око і дух", "Непряма мова та голоси мовчазності", "Сумніви Сезанна", одержали конкретизацію і роз'яснення в пізніх

незавершених працях філософа, не присвячених темі мистецтва ("Видиме та невидиме", "Про філософію мови", "Робочі записи", у деяких розділах книги "Знаки"). З огляду на наведене вище, уважне прочитання пізніх праць філософа постає на часі й може бути корисним для вітчизняної філософсько-естетичної думки.

**Метою і завданням статті** є з'ясування продуктивності філософських ідей М. Мерло-Понті у вивченні художньої мови образотворчості та проблеми смислу в мистецтві.

**Виклад основного матеріалу.** Огляд сучасних досліджень показав, що, хоча проблема вираження та смислу посідає важливе місце в західних дослідженнях феноменології М. Мерло-Понті, домінує її інтерпретація з точки зору відношення між філософською феноменологією та мистецтвом як феноменологією. Проте, на наш погляд, можливим і правомірним є зсув подібної перспективи на користь мистецтва як такого, перетворення її на перспективу методологічну. Джонатан Гілмор відзначав, що, попри центральне місце мистецтва у філософії М. Мерло-Понті, інтенсивність і глибину його феноменологічного проникнення у творчість митців, філософ не пропонує нам ані теорії живопису, ані системної філософії мистецтва [38]. Та чи означає це, що на основі феноменології М. Мерло-Понті неможлива філософія мистецтва? Наша гіпотеза полягає в тому, аби задіяти позиції французького феноменолога як філософські засади для побудови естетичної теорії образотворчого тропосу, остання ж могла б розглядатись як спосіб концептуалізації проблеми мови мистецтва. Таке завдання перебуває в руслі характеризованого вище методологічного напрямку дослідження феноменології М. Мерло-Понті.

У роботі "Непряма мова та голоси мовчазності" (із книги "Знаки") філософ обґрунтував мета-естетичну функцію образотворчого мистецтва, що залишилось поза увагою дослідників його творчості. Б. Вальденфельс пише щодо філософії мови М. Мерло-Понті: "...усе, що стосується вербального мовлення, поширюється і на образне мовлення" [4, с. 59]. Те саме повторює й І. Вдовіна: "Діяльність художника не так уже сильно відрізняється від діяльності письменника" [6, с. 87]. Проте це прихована неточна цитата, насправді логіка міркувань М. Мерло-Понті була протилежною: "...його (письменника) діяльність не дуже вже й відрізняється від діяльності художника" [11, с. 50]. Чому саме живопис був обраний філософом як модель для розуміння мови як такої?

Розмірковуючи про співвідношення мови та мислення, М. Мерло-Понті наголошує на непрозорості мови, яка здається, проте зовсім не є лише "технічним засобом шифрування або дешифрування вже створених значень". Викриття хибної ілюзії існування "ідеального тексту", начебто наявного до того, як ми починаємо говорити, тексту, який "наші фрази прагнули б перекласти", веде, на думку філософа, до розуміння, що "будь-яка мова має непрямої ... (allusif) характер, що вона, якщо завгодно, мовчазна". І додає в пояснення: "...слово, що позначає, ... вивільнює полонений річчю смисл, ... з точки зору емпіричного вжитку, є не чим іншим, як мовчанням, оскільки воно не досягає загального іменування" [Там само, с. 48, 50]. Первинна інтенція М. Мерло-Понті полягала в розрізненні між емпіричною мовою, що вже склалась у своїх семантичних вимірах (мовою як слугою вже існуючих значень), та її творчим застосуванням, зразком якого є художня мова літератури та поезії [15, с. 268]. З першим типом мови філософ пов'язував "готовий", прямий смисл, з другим

типом ("справжньою мовою") - новий, непрямий смисл, джерелом якого є в тому числі здатність мови "висловлювати через те, що між словами, стільки ж, скільки через самі слова", виражати "за допомогою того, що "не говорить", а не лише за допомогою того, "що говорить" [11, с. 50]. Отже, увага філософа прикута насамперед до складових мови, що визначають її продуктивність, плідність, до виразних засобів, смисл яких не піддається визначенню, проте здатних утворювати експресивне саяво значень, тобто до феномену стилю.

У праці "Про феноменологію мови", розрізняючи позиції лінгвістики (вивчає мову-об'єкт і "залишає осторонь ... плідність вираження") та феноменології мови як "повернення до суб'єкта, що говорить", філософ ставить за мету "відшукати смисл у становленні мови", смисл у "неготовому" стані, звідси походять його корективи до шанованого ним вчення Ф. де Соссюра: "Якщо насправді центральним феноменом мови є акт, спільний для означника та означуваного, то ми позбавляємо його значення, заздалегідь відносячи до ідей результат експресивних операцій, і губимо з поля зору той крок, за допомогою якого вони переходять від значень, які вже є в наявності, до тих, які ми готові створити і пустити у вжиток" [13, с. 96, 98, 108].

Розуміння мови як певного суцього в її первинній творчій функції утворення смислу і спонукало М. Мерло-Понті піддати її редукції, "порівняти мистецтво мовлення з іншими видами мистецтва вираження, спробувати побачити його як одне з цих мовчазних мистецтв". Існує "мова мовчазності", і зразковою моделлю "мовчазного мистецтва" для нього є живопис, звідси походить троїсте порівняння емпіричної (природної) мови з творчим мовленням, у якому "знаки ведуть невизначене життя фарб" [11, с. 52, 50].

Зазначимо, що такі зауваження М. Мерло-Понті містять імплікації, важливі й щодо образотворчості. Зокрема, очевидним є те, що первинне семіотичне розрізнення вербальної мови й образотворчості як знакової системи за принципом транзитивності / нетранзитивності, яким зазвичай задовольняються фахівці в галузі семіотики мистецтва, навряд чи можна визнати вичерпно достатнім. Цікаві міркування надав Берндт Зеллхайм, коментуючи в контексті проблеми метафори у феноменології М. Мерло-Понті поняття "лінгвістичного негативу". Останнім визначають лінгвістичні структури, що не зводяться до логіко-дискурсивної мови, проте залишаються значущими. На його думку, подібна негативність може мати форму багатозначної чи невизначеної мови в поетичному або філософському тексті, який здобуває семантичні ресурси із удаваної "неточності". Це може бути слово (фраза, текст), проблематичні з точки зору референції до їх звичайного об'єкта (дії). У такому разі буквальні значення, можливо, узагалі не діють, не забезпечують "розуміння". При цьому розпаді смислу виникають альтернативні можливості смислу, - зазначав Б. Зеллхайм, - проте в просторі де-стабілізованої значущості такі значення недоступні для певного перекладу, утворюючи лінгвістичні "неперекладності" [58]. Наявність останніх як свідчення випадків нетранзитивності у вербальних мовах (що зближує їх з образотворчістю) наголошує необхідність розрізнення комунікативної та творчої функції мови як необхідної передумови аналізу образотворчого мистецтва.

Щодо проблеми образотворчої мови принципово важливим кроком М. Мерло-Понті було спростування усталеної, проте помилкової опозиції класичного / сучасного мистецтва як об'єктивного (наслідувального) / суб'єктивного. Мову живопису філософ обговорює в ре-

жимі індивідуального, або авторського, стилю. Визначення індивідуального стилю в образотворчості є теоретичною проблемою, підходи до неї філософ окреслює, спираючись на міркування А. Мальро, теоретика та історика мистецтв. Наведені ним визначення стилю не задовольняють М. Мерло-Понті тим, що А. Мальро, по-перше, уважав стиль лише "засобом" вираження; по-друге, абсолютизував волюнтаризм художньої суб'єктивності як джерело стилю. Спрощений погляд на стиль як на "перемогу людини над світом", на думку феноменолога, не в змозі пояснити стиль в усій його своєрідності: "...для сучасних художників стиль більше, аніж просто засіб подання: стиль не має зовнішньої моделі, живопис не існує до живопису". Разом із тим, і в найяскравішій особистості митця "внутрішньої схеми" стилю немає ані в перших працях, ані у "внутрішньому житті", - зазначав філософ, - оскільки вона "не замкнена в глибинах мовчазного індивіда, а просякає собою те, що він бачить" [11, с. 60, 59].

Концепція стилю М. Мерло-Понті спирається на його вчення про сприйняття. Філософ уважав за необхідне давати пояснення і тлумачення вислову "художник щось сприймає": це означає, що митець "утворює в незбагненній цілісності речей певні *порожнини*, розколини, створює фігури і фон, ...*норму та відхилення від норми*...". Тобто "сприйняття вже стилізує": зміни полягають в тому, що "певні елементи світу набувають значення вимірів, на які ми тепер будемо орієнтуватись і мовою яких будемо виражати все інше". На цій основі виникає "*система еквівалентів*, здобутих із видовища світу", яка і складає сутність індивідуального стилю митця, "універсальний показник "впорядкованій деформації", за допомогою якої він має дотик до смислу". Проте і смисл, про який ідеться, є особливим - це "*перцептивний смисл*, що перебуває у владі видимої конфігурації" [Там само, с. 60-61, 85].

Як наголошувала Лінда Сінгер, значущість концепції стилю М. Мерло-Понті визначена тим, що він уперше звернув увагу на потенційну здатність стилю створювати значення [60]. Проте яким чином це відбувається? У зазначених фрагментах разом із традиційними поняттями сприйняття та вираження, стилю та мови є й низка специфічних естетичних концептів М. Мерло-Понті ("відхилення від норми", "виміри", "порожнини", "перцептивний смисл"), яким філософ не дає тлумачення в розглянутій праці. Разом із тим, на сторінках "Видимого та невидимого", "Робочих записів", трактату "Око і дух" ми знаходимо численні коментарі до цих теоретичних знарядь, що мають концептуальне значення в естетиці М. Мерло-Понті і відображують її змістову своєрідність. Спробуємо прояснити деякі з них.

Перегляд понятійних засобів був викликаний здійсненою М. Мерло-Понті розбудовою власної версії феноменології на основі переосмислення ідей Е. Гуссерля. Точкою відліку в цих масштабних трансформаціях була реформа свідомості, визнання її "інтенційністю без актів", або діючою (тілесною) інтенційністю [14, с. 318], яка супроводжувалась критикою "усіх ідеалізацій Душі та Природи", "примарних позитивних психічних реальностей", таких як "Erlebnisse", "відчуття", "судження", "об'єкти", "репрезентації" [Там само, с. 333-334]; "критикою звичного поняття речі та її властивостей, критикою логічного поняття суб'єкта, критикою позитивного значення", усупереч якому філософ пропонував "діакритичну концепцію значення як розбіжності" [Там само, с. 302]. Зазначені перетворення й привели М. Мерло-Понті до необхідності замінити "поняття концепції, ідеї, духу, уявлення поняттями вимірів, артикуляції, рівня,

... конфігурації" [Там само], які він упроваджує і в обговорення мистецької проблематики стилю та образотворчої мови.

У філософії М. Мерло-Понті мистецтву, як і філософії, належала фундаментальна онтологічна функція "завоювання сирого, або дикого, буття" [12, с. 151]. Відношення мистецтва та буття в його вченні ми розглянули раніше [7]. Незавершеність проекту феноменологічної онтології М. Мерло-Понті не заважає оцінці його значущості для царини естетично-художнього. Запровадження поняття плоти та концепції тілесності, яка водночас належить порядку "об'єкта" і порядку "суб'єкта", долає їх межі й утворює хізматичний "третій вимір". Це уможливило утворення, що знаходиться по той бік від картезіанських розмежувань свідомості та речі, стало основою здійсненого філософом утвердження автономії "порядку феноменального", якому належать інтерсуб'єктивні феномени мистецтва, живої тілесності іншого, історичних подій, культури як такої. За своєю природою усі вони є "тілом духу і духом тіла" і за умов невизнання їхньої автономії щодо порядку об'єктивного, виявляються незбагненими, зазначав філософ, наводячи порівняння буття іншого з буттям мистецького твору, які є іманентними своїй плоті і, разом із тим, чимось більшим, аніж сума знаків або значень, носіями яких вони виступають [14, с. 286-287].

Перегляд фізичного пояснення естетології тілесності вело філософа до заперечення сприйняття як репродукції, як простої функції органів чуттів, до опрацювання "філософії бачення", яку "можна було б пошукати в живописних полотнах" [10, с. 22]. Остання на сторінках "Видимого та невидимого" розгортається в дослідження природи смислу, зокрема перцептивного смислу, оскільки спростування дуалістичної розбіжності протяжності та мислення спричиняє нову модель відношень видимого (речовинного) та невидимого (смиислового), усуваючи їх опозицію: "...будь-яке видиме є невидимим, ... сприйняття є несприйняттям, ... і бачити завжди означає бачити більше, ніж видно", проте "це не треба розуміти в смислі протиріччя", адже вони "один для одного є лицьовим та зворотнім боками" [12, с. 221; 14, с. 326]. Остання теза виглядає прихованою відсилкою до Ф. де Соссюра.

Дійсно, єдність сприйняття та вираження, сприйняття та мови становить специфіку розуміння феномену у філософії М. Мерло-Понті. У зв'язку з тим сучасні західні фахівці наголошували на неоднозначності, яка оточує антагонізм між феноменологічною та структуралістською традиціями. Е. Аллоа звертав увагу на те, що взагалі генеза пізньої онтології М. Мерло-Понті може бути знайдена в усе ще недооціненому прочитанні філософом ідей Ф. де Соссюра [20]. Як зазначає А. Фултьє, донедавна переважало твердження, що, хоча зустріч із соссюріанською теорією була важливою для еволюції філософії мови М. Мерло-Понті, феноменолог засновувався на помилковій інтерпретації ідей Соссюра. Проте тривалий час, наголосує дослідниця, уявлення про соссюріанське вчення, поширене як серед дослідників творчості М. Мерло-Понті, так і в лінгвістиці, перебувало в залежності від структуралістського розвитку ідей лінгвіста, сучасна ж соссурологія, увівши в обіг автентичні матеріали Ф. де Соссюра, які суттєво коригують розуміння канонічного для структуралізму "Курсу загальної лінгвістики" (виданого редакторами посмертно на основі лекцій, записаних учнями вченого), дозволяє по-новому, у деталях оцінити й реальний вплив останнього на феноменологію М. Мерло-Понті [34]. Б. Ставарська дійшла висновку, що здійснене філо-

софом неортодоксальне прочитання "Курсу" як сумісного з феноменологічною традицією, раніше кваліфіковане як помилкове, насправді ідентифікує феноменологічний вимір у тексті "Курсу" всупереч домінуючому структуралістському підходу. Отже, рукописні тексти Ф. де Соссюра, що містять численні феноменологічні посилання, підкріплюють релевантність тлумачення М. Мерло-Понті [61].

"Дволикий акт" циркуляції-обертання "бачити-бути побаченим" М. Мерло-Понті розгортає в концепцію "сприйняття як діакритичної, відносної системи, що складається з опозицій", тобто влаштованої подібно до мови [14, с. 345-346, 291]. З посиланням на Ж. Лакана М. Мерло-Понті стверджував: "...саме бачення, наше мислення "структуровані як мова" і є артикуляцією до письма" [12, с. 184]. На його думку, "Соссюрівський аналіз відношень між означниками, а також відношень означника до означуваного і між значеннями (як розбіжностями значень) підтверджує ... ідею *сприйняття як відхилення* по відношенню до певного рівня..." [14, с. 278].

Поняття "відхилення" виявилось одним із ключових термінів книги "Видиме та невидиме". Запропоноване М. Мерло-Понті розуміння сприйняття як відхилення походить від нового тлумачення інтенційності, щодо якої філософ зазначав: "Ми володіємо не свідомістю, що конститує речі, ... ми володіємо разом з нашим тілом, нашими почуттями, нашим поглядом, нашою здатністю розуміти мовлення і говорити мірлами для буття, *вимирами*, через які ми можемо відноситись до буття ... Сприйняття світу та історії є практикою цього вимірювання, виявленням його *відхилення* або його розбіжності по відношенню до наших *норм*" [12, с. 151-152]. Таким чином, уже на рівні сприйняття феноменолог констатував дію діакритичного механізму утворення значення як розбіжності. "У певному смислі значення завжди є відхиленням, - зазначав він. - Те, що говорить інший, здається мені сповненим смислу, оскільки його прогалини ніколи не знаходяться саме там, де мої" [14, с. 264]. Ту саму думку розвивають і деякі інші фрагменти "Робочих записів" [Там само, с. 302, 317, 338].

Отже, подібно до Ф. де Соссюра, який зсунув проблему смислу з питання референціальності на питання самодиференціювання лінгвістичного поля, феноменолог переносить свої спостереження щодо сприйняття з відношень, заснованих на чуттєвих предметах та об'єктах сприйняття, на іманентну диференціацію чуттєвого світу. Саме в цьому, за Е. Аллоа, полягає специфіка діакритичного тлумачення природи значення у феноменології М. Мерло-Понті [21].

Те, що "відхилення ... визначає смисл" [14, с. 294], було відомо вже творцям класичної риторичної теорії, адже відношення норми та її порушення, відхилення від неї утворює структуру риторичної фігури, механізм її будови, унаслідок якого відбувається породження непрямого смислу. Тому зовсім не випадковою є запропонована М. Мерло-Понті характеристика образотворчого стилю в термінах "норми та відхилення від норми", оскільки фігури та тропи як образні операції та прийоми, здійснювані митцями, належать до системи стильових феноменів. Щоправда, М. Мерло-Понті термінологією теорії фігур не користувався, проте, за його власним зауваженням, "історія філософії... - це історія того, що мається на увазі", а мову філософії варто розглядати "не як суму висловлювань або "рішень", а як трохі підняту вуаль..." [Там само, с. 275-276].

Застосовність діакритичної концепції значення до образотворчості дозволяють експлікувати деякі тексти з книги "Знаки", з "Робочих записів". Порівняння слова

з жестом [13, с. 101; 15, с. 270], живописного твору з діяльністю тілесної експресії [11, с. 75-76, 78, 91-92] можливе на підставі того, що акт вираження є не вторинною операцією з метою комунікації-повідомлення думок, а "опануванням значеннями, які в будь-якому іншому випадку поставали б перед нами вельми смутно. ...виражати означає усвідомлювати". Суб'єкт вираження "виражає щось не тільки для інших людей, а й для того, аби самому пізнати те, що він виражає" [13, с. 102]. Зазначене має відношення і до образотворчості, адже "малювати й писати фарбами не означає породжувати з нічого дещо позитивне, ... начерк, мазок і самий зримий твір є лише слідом тотального руху Мовлення, спрямованого на буття в цілому" [14, с. 289].

Рефлексія мовної "норми" відбувається в контексті обговорення проблеми седиментації. За М. Мерло-Понті, інтенція означення, що є "в певному роді порожнечю", відшукує собі "еквівалент у системі наявних значень, пропонованих мовою". У механізмі, який дозволяє "укорінити ще не висловлені значення у світі наявних значень", ключову роль відіграють експресивні операції, вони є способами "послідовно здійснюваної деформації ... наявних значень", які підкоряють останні новому смислу. Вивчення їх і дозволяє зрозуміти природу смислових перетворень [13, с. 102-104].

У царині образотворчості зазначену проблему М. Мерло-Понті конкретизував у контексті визначення шляхів набуття індивідуального стилю: митцеві доводиться, у тому числі, "відшукувати його в полотнах інших художників" [11, с. 58], які є зразками смислів, що вже зазнали седиментації. Універсум живопису є відкритим полем художнього вираження, якому належать усі митці минулого й сучасності, що дає зрозуміти, "як один художник вчиться в іншого ... бути самим собою, упізнавати себе в іншому, разом з ним і супротив нього" [Там само, с. 67; 14, с. 288]. Отже, укорінення нових смислів у вже наявних смислах шляхом їх деформації через застосування експресивних операцій виступає загальним закономірним способом непрямого вираження й має місце і в образотворчому мистецтві.

Разом із тим, розуміння сприйняття як відхилення по відношенню до певного рівня має ще один аспект, важливий для художньо-естетичної концепції філософа: воно містить імплікацію ідеї "примордального буття" ("сирого", "дикого", "дорефлексивного" буття), ідею "мовлення, що передує мовленню" [Там само, с. 278]. За М. Мерло-Понті, світ дорефлексивного буття, як горизонт, оточує сконструйоване буття-об'єкт, і хоча він є "світом мовчання", "буттям, у якому важко розпізнати ноєми", він, тим не менше, "є порядком, у якому мають місце позамовні значення", які "з цієї причини не є позитивними" [15, с. 206; 14, с. 247]. Попри те, що в цій царині інтенційний рух "не може завершитись інтелектуальним опануванням ноєми", філософ визнає притаманність цьому мовчазному світу первинного "перцептивного смислу" - "смислу до логіки" (Logosendiathetos), "логосу, що мається на увазі" [15, с. 189; 14, с. 244-246]. У пізніх працях М. Мерло-Понті ставив за мету "простежити у подробицях перехід від німого світу до світу, що говорить" [12, с. 224], намагаючись у власний спосіб вирішити окреслену Е. Гуссерлем проблему допредикативного досвіду. Образотворче мистецтво й було для М. Мерло-Понті "мовленням, що передує мовленню", привілейованою формою опанування перцептивного смислу, мовою, що не втратила зв'язків-референцій з "німими речами", здатною "змусити заговорити самі речі", бути "не маскою буття, а ... найбільш надійним його свідком" [Там само, с. 183-184]. У царині образо-

творчості відоме питання про співвідношення зображення та слова виявляється своєрідним корелятом феноменологічної проблеми допредикативного досвіду, і полемічним зверненням до Е. Гуссерля звучить настанова М. Мерло-Понті: "Саме мова дозволяє побачити найкращим чином, як не потрібно і як потрібно повертатись до самих речей" [Там само, с. 182].

Точкою відліку в усіх міркуваннях філософа щодо перцептивного смислу завжди виступає "плоть", "тіло" (видиме), "річ", що "вагітна ... всілякими точками зору, із яких і можна її побачити" [Там само]. Структурність смислової сфери М. Мерло-Понті визначав у кілька способів: це міркування про перцептивний та мовний логос (*logos endiathetos* та *logos prothoricos*) [14, с. 244-246, 252, 255]; аналіз шаруватої структури смислу ("чотири пласти невидимого") [Там само, с. 338]; нарешті, порівняння двох типів ідеальності, "горизонтної" та "чистої" у контексті полеміки з ідеями Е. Гуссерля [12, с. 221, 223]. Онтологічно-первинна подія полягає, за М. Мерло-Понті, у тому, що "видиме (тіло) стає *порожнім* за допомогою невидимого смислу" [14, с. 277]. Міркування про "пористість" та "вагітність" буття, його "щілини", "розколини", "лакуни" та "складки" є способами виявлення смислової структури як "структури порожнечі", метафоричними варіаціями на тему "порожнини" як можливості для видимого "містити" невидимий смисл, можливість, що дозволяє сказати: "...кожна річ виявляється більшою за саму себе" [15, с. 20]. Як наголошує Раджив Каушик, переплетення в онтології М. Мерло-Понті мистецтва та мови, фігури та дискурсу, зображення та тексту перетворює її насамперед на онтологію мови. Своєрідність такої "фігурної філософії", у якій твір мистецтва актуалізує онтологію, полягає в тому, що виявляється підірваною фундаментальна розбіжність між буттям та лінгвістичними структурами [48], скасовується розподіл між лінгвістичним смислом і чуттєвим світом [49].

Найбільш складним моментом своєї концепції перцептивного смислу М. Мерло-Понті вважав "зв'язок плоти та ідеї, видимого і того внутрішнього остова, який і маніфестований, і прихований видимим" [12, с. 216]. Мотив концептуалізації видимого як смислового відомий уже біблійно-євангельській традиції ("зрячі не бачать", 13 Мат., 13-17), і декілька сторінок "Видимого та невидимого", присвячених мистецтву, могли б здатись даниною неоплатонічній естетиці: з посиланням на М. Пруста мистецтво визнано "зняттям покриву з універсуму ідей", а намагання побачити ідею "без будь-яких завіс" відкидається, адже "ідеям ... за своєю суттю притаманно бути "замаскованими" і "впізнаваними через ... завжди унікальну манеру приховуватись за видимим" [Там само, с. 217-219]. Проте філософ застерігає проти неправильного розуміння його позицій: "Між видимим та невидимим не існує метафори" [14, с. 299]. А що ж існує?

Ключовим у розумінні їх співвідношення стає концепт "вимір" (або "рівень"), наявний і в наведеному вище визначенні авторського стилю. Вимір постає внаслідок переходу "від порядку подій до порядку вираження" як результат своєрідного "переключення" двох можливих режимів або способів бачення світу - режиму "факту" і режиму "сутності". У створеній М. Мерло-Понті онтології видимого досвід бачення є не психологічним чи фізіологічним актом, а відкритістю буття, "не утвердженням певного змісту, а відкриттям виміру, ... рівня, щодо якого відтепер визначатиметься будь-який інший досвід. Ідея і виступає ... цим виміром, проте не чимось фактично невидимим..., ідея є невидимим цього світу,

... його власною і внутрішньою можливістю, буттям цього сущого" [12, с. 220]. Найсуттєвішим є те, що "вимір" як "сутність" є відхиленням щодо "факту" (є ідеєю, категорією, значенням), тобто несе із собою семантичні зміни.

Мистецькі зразки допомагають М. Мерло-Понті висвітлити дію зазначеного семантичного механізму перетворення "факту" на "вимір". Будь-яка індивідуальна видима річ може водночас слугувати в мистецтві загальним мірилом видимого. Він наводить цитату із Сартра: "Цей жовтий розрив хмар над Голгофою... ця *тривога*, що стала річчю, ... раптово заповнена і забарвлена самими властивостями речей..." [11, с. 61]. Протиставляючи "світ" картини "реальному світові", філософ зазначає: "Ті самі відчутні елементи позначають там дещо інше, ніж у прозаїчному світі", стають "системою означення", "засобами інтерпретації світу" [Там само, с. 72; 14, с. 301-302].

Основою такого семантичного перетворення, уважав філософ, є "універсальність відчутного", що виступає "дзеркалом трансцендентності", його двозначний, невизначено-невловимий характер, здатність бути таким, що "мається на увазі". Вихід відчутного за власні межі він пояснював на прикладі кольору, що можна було б підкріпити зразками колористичних рішень живописних творів, зокрема, А. Матісса або українських митців М. Демця, А. Криволапа. За М. Мерло-Понті, колір дається одночасно як якість визначене буття (червона сукня, червоне яблуко) і як певний вимір, вираз будь-якого можливого буття взагалі, достатньо йому стати домінуючим кольором освітлення - і він вже "припинив бути якимось кольором, видобув із себе онтологічну функцію і став здатним репрезентувати будь-яку річ" [Там само, с. 292, 295-297]. Близькі міркування містять і інші фрагменти "Робочих записів" [Там само, с. 326-327, 315, 317].

Та чи лише колір здатний виступати в ролі виміру в мистецтві? Звернімо увагу на одну із характеристик "вимірів" як того, що "має відношення з видимим, проте ... не може бути побаченим в якості речі" [Там само, с. 338]. На сторінках трактату "Око і дух" М. Мерло-Понті дає огляд "латентних тілесних станів" (політ, рух без переміщення у вигляді вібрації чи випромінювання, плин, плавання), вираз яких посів помітне місце в мистецтві ХХ століття, у тому числі завдяки новому розумінню "модусу лінійності" ("латентній лінії") як певного "рівня", щодо якого "будь-який наступний вигин буде мати діакритичне значення" [10, с. 46-48, 53]. Отже, на рівні художнього вираження "виміри" набувають статусу мови, утворюючи "систему еквівалентів" як основу індивідуального стилю в мистецтві. Система еквівалентів є "свого роду Логосом ліній, світлотіней, кольорів, мас, уявленням універсального Буття без звернення до поняття" [Там само, с. 45].

Таким чином, простежується ієрархічна двоїста динаміка: перетворення "факту" на "вимір", притаманне "горизонтній" ідеальності, яка "не чужа плоті" і виступає формою її сублимації, спочатку відбувається на рівні сприйняття; а далі, на рівні художнього вираження, "глибина, колір, форма, лінія, рух, контур" як виміри, "важко здобуті з видовища світу", через здійснення митцем експресивних операцій складають систему мови митця. Саме ці "порядки видимого" Б. Вальденфельс характеризував як фундаментальні для філософської естетики відношення між *становленням видимим* у сприйнятті й *робленням видимим* в образотворчому мистецтві [5, с. 62].

Розглянута опозиція "факту"/"виміру" може нагада-

ти протиставлення образу та знаку в образотворчості, проте чи є підстави їх ототожнювати? Основою розрізнення факту та виміру виступає не комунікативна настанова (розуміння твору як "повідомлення"), а онтологія бачення, що констатує перцептивний зміст як притаманний світові. У контексті обговорення кольору як виміру М. Мерло-Понті зазначав: "Відчутному (як і мові) властиво бути показовим для всього, проте не завдяки відношенню знак-значення..., а тому, що кожна частина, відірвана від цілого разом зі своїм корінням, зазіхає на ціле, переступає межі інших частин" [14, с. 296]. Зазначимо, що останні рядки дають характеристику такої експресивної та семантичної операції, як синекдоха.

Разом із тим, за певних умов М. Мерло-Понті вважав можливою та доречною феноменологічну адаптацію ідей семіотики та теорії інформації, наголошуючи, що "теорія інформації, застосовна до сприйняття, ... є смутно та побіжно передбачуваною ідеєю змісту як точки зору організму, ідеєю плоти", а "аналогія сприйняття - повідомлення (кодування і декодування) є прийнятною ... за умов розпізнавання: а) плоти за способами поведінки, що розрізняє; б) мовлення та його "зрозумілих" діакритичних систем за інформацією" [Там само, с. 277]. Можливо, саме останнє дозволило Б. Ставарській міркувати про здійснену М. Мерло-Понті феноменологічну апропріацію загальної лінгвістики Ф. де Соссюра [61].

Феноменологічна концепція змісту в мистецтві, запропонована філософом, є альтернативною не лише класичній або семіотичній теоретичним моделям. На сторінках його праць можна знайти критичні зауваження, які могли б слугувати вагомими аргументами в полеміці з позиціями семантичної естетики, неокантіанськими та гегельянськими настановами формальної, іконологічної або духовно-історичної шкіл мистецтвознавства. Так, аналіз мови живопису філософ завершив критикою формалізму, помилку якого вбачав "не в тому, що він звеличує форму, а в тому, що він недостатньо її звеличує, оскільки позбавляє змісту, ... відокремлює зміст твору від його конфігурації" [11, с. 86]. Необхідність створення нової теорії стилю, яка не розглядала б стиль як "засіб", "техніку", "інструмент" на службі зовнішньої мети, М. Мерло-Понті вважав важливим завданням естетичної думки. Показовою є іронія феноменолога щодо позицій "аналітичного мислення", у яких можна впізнати деякі настанови сучасної філософії та естетики. За М. Мерло-Понті, якщо "свідомість спаяна з тілом" і художник у творчості "привносить своє тіло", з появою твору мистецтва "у світі з'являється нове буття". Проте аналітичне мислення "дробить перцептивний перехід ... від однієї перспективи до іншої, а потім шукає з боку духу гарантії єдності, яка тут як тут, варто лише нам розпочати сприймати. ... У підсумку, заявляє воно, існують тільки твори, що самі по собі є мертвим посланням, і індивіди, які доволно наділяють їх змістом" [Там само, с. 77]. З останньою позицією М. Мерло-Понті був категорично незгодний, вважаючи джерелом полісемії та множинності інтерпретацій насамперед твори: "Сам твір відкрив те поле, або простір, значень, звідкіля він з'явився в новому вигляді" [10, с. 40].

На завершення вважаємо за необхідне повернутись до питання, з якого почали цей огляд. У сучасній філософсько-естетичній думці існує позиція, за якою образотворчість набула метаестетичної функції через її репрезентативну природу [19]. Як свідчить викладене вище, насправді піднесення образотворчої моделі до метарівня було способом актуалізації в художньому просторі першої половини ХХ століття позарепрезен-

тативних (стильових) аспектів мистецтва. У працях філософів-структуралістів (Ж. Женетта, Р. Барта) була досліджена логіка цих процесів у літературній творчості ХІХ-ХХ століть [9]. Антирепрезентативне спрямування, критичне ставлення до оповідальної (зображувальної, міметичної) функції літератури збуджували новаторські художні інтенції М. Пруста, С. Малларме, П. Валері, чий теоретичні та творчі позиції були близькими М. Мерло-Понті і згадувались на сторінках його праць. "Ніхто не просунувся так далеко у фіксації відношень між видимим та невидимим, ... як Пруст", - зазначав феноменолог [12, с. 216]. Як показав Міжнародний колоквиум "Пруст та філософія сьогодні" (2006, Гарньяно-дель-Гарда, Брешіа, Італія) [28], творча думка письменника інвестує й сучасну філософську рефлексію. Зокрема, відношенням філософії М. Мерло-Понті з естетичними інтенціями М. Пруста присвятив низку досліджень Мауро Карбоне, який на цих підставах розмірковує про генезу нової антиплатонічної теорії чуттєвих ідей [25]. Саме М. Прустові належала думка "через стиль відновити бачення сутностей" [9, т. 1, с. 80], яку М. Мерло-Понті проводить у "Видимому і невидимому".

В аспекті нашої теми важливим постає питання про точки дотику розуміння літературного стилю, запропонованого М. Прустом, та стилю в образотворчості, як його тлумачив М. Мерло-Понті. Як зазначав Ж. Женетт, спроба визначення власного ідеалу стилю через "великих авторів" привела Пруста - літературного критика до творчості Г. Флобера, який "першим поклав на музику" оповідальні засоби роману, піддав його дедраматизації, почав критикувати його нарративну функцію, порушивши правила, межі та функції літературної гри. З того, наголошував Ж. Женетт, починається весь досвід сучасної літератури: у творчості Г. Флобера баланс між розповіддю та дискурсом (між "що" і "як") зсувається на користь останнього, зростає вагомість стилю художнього висловлювання, починають домінувати "моменти, коли оповідь губиться та забувається в екстазі нескінченної споглядабельності", а словесна тканина набуває вигляду "мерехтливої субстанції" [Там само, с. 229, 233-234; т. 2, с. 57].

Усе це спонукало М. Пруста в характеристиці власного ідеалу стилю звернутись до живописних аналогій: шукати "абсолютної краси" літературного письма в субстанціальному "розплаві", зразок якого дає живопис, у "прозорій єдності, в якій усі речі втрачають свій первинний вид речей, ... просякнуті одним і тим самим світлом, ... так що жодне слово ... не може уникнути цієї асиміляції. Думаю, що це і є так званий *лак майстрів*", - підсумовував письменник. Ознакою "зразковості" живопису у творчості самого М. Пруста став відомий фрагмент його роману, в якому "*лак майстрів*" одержує ім'я, трансформуючись на магію живописного письма Вермеєра ("чудова матерія невеличкої частини жовтої стіни"), що постає перед останнім згасаючим поглядом вмираючого письменника Бергота. Урок живописного стилю вів до того, що літературна фраза мусить бути "дорогоцінною сама по собі", як субстанція живопису, що перетворює буденні речі на мистецьку досконалість [Там само, т. 1, с. 82-83; т. 2, с. 55-57]. Тобто вона має стати нетранзитивною. З естетичної інтенції Пруста М. Мерло-Понті розгорнув масштабну художньо-філософську концепцію перцептивного змісту, проте ідея стилю - "*субстанції*" не зазнала в ній достатньої артикуляції. Між тим вона вкрай суттєва для образотворчості, оскільки експресивні операції в ній (наприклад, кольорові, тональні, фактурні градації в живописі) мають субстанціальну природу.

## Висновки

Підсумовуючи, зазначимо, що естетика М. Мерло-Понті пропонує нам феноменологію образотворчої мови як методологічний підхід, який дозволяє у вивченні мови мистецтва не обмежуватись семіотичними моделями. За такого підходу проблема мови мистецтва перетворюється на проблему авторського, або індивідуального стилю, що розглядається на основі діакричної концепції значення як розбіжності ("відхилення"), висунутої М. Мерло-Понті під впливом теорії Ф. де Соссюра. Якщо семіотичний підхід спрямований на комунікативну функцію твору, яка є вторинною в мистецтві, то діакрична концепція значення орієнтована на експлікацію творчої функції, що веде до смислових трансформацій. Дослідження смислових структур привело філософа до опрацювання концепту перцептивного смислу. Привілейованою формою вираження останнього виступає образотворче мистецтво. Мистецтво як спосіб реалізації онтології видимого та маніфестації перцептивного смислу спирається на семантичний механізм двоїстого бачення "факту" та "сутності" ("виміру"), у якому "факт" (видиме, речовинне) виступає в статусі норми, а "сутність" (невидиме, смислове) - відхилення від норми, що веде до утворення значення. Простежується кореляція настанов риторичної теорії тропосу, за якими відношення норми та її порушення утворює структуру риторичної фігури і механізм породження непрямого смислу, та діакричної концепції значення як розбіжності, запропонованої М. Мерло-Понті, що дозволяє припустити релевантність останньої як теоретичного знаряддя у філософсько-естетичному аналізі феномену образотворчого тропосу.

Єдність сприйняття та вираження в художній практиці, реалізована на основі зазначеного механізму двоїстого бачення, шляхом здійснення експресивних операцій утворює системи художніх еквівалентів, які традиційно визначають як мову мистецтва. Природа їх онтологічна: вони не є суб'єктивними засобами, а "вплетені у тканину Буття" [10, с. 55], слугують смисловими "каркасами" видимого, "несуть" на собі перцептивний смисл, що перебуває "у владі видимої конфігурації". Структура двоїстого бачення веде до того, що будь-яка образотворча мова актуально або потенційно є непрямою мовою, оскільки художня плоть твору, хізматична за природою, здатна бути водночас "тілом духу" та "духом тіла". Аналіз концепту стилю у феноменології М. Мерло-Понті дозволяє дійти висновку, що обґрунтована філософом метаестетична функція образотворчості була формою актуалізації в художньому просторі ХХ століття позарепрезентативних (стильових) аспектів мистецтва. У зазначеній перспективі завданням феноменології образотворчої мови постає вивчення експресивних операцій, у тому числі субстанціальних, що відіграють суттєву роль у семантичному механізмі образотворчого твору.

Поза нашою увагою залишилась низка питань, а саме: що являють собою експресивні операції в образотворчості? Чи можлива їх класифікація? Нарешті, як співвідносяться зображення та слово в мистецтві? На нашу думку, феноменологічна естетика М. Мерло-Понті є необхідним вступом до їх прояснення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века / В. Г. Арсланов. - М. : Академический проект, 2003. - 768 с.
2. Баль Мике. Визуальный эссенциализм и объект визу-

альных исследований / Мике Баль // Логос. - 2012. - № 1 (85). - С. 212-249.

3. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. - ИФРАН; 4-е изд. - М. : Гуманитарий, 2012. - 348 с.

4. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / Б. Вальденфельс ; [пер. з нім. М. В. Култаєвої]. - К. : Альтерпрес, 2002. - 176 с.

5. Вальденфельс Б. Порядки видимого / Б. Вальденфельс // Койнонія. Вестник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. - 2011. - № 950. - С. 62-92.

6. Вдовина И. С. Морис Мерло-Понти / И. С. Вдовина // Феноменология во Франции (историко-философские очерки). - М. : Канон+, РООН "Реабилитация", 2009. - С. 15-106.

7. Вячеславова О. А. Мистецтво та буття у феноменологічній естетиці Мориса М. Мерло-Понті / О. А. Вячеславова // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Вип. 2 (24). - К. : НАУ, 2016. - С. 91-96.

8. Духан И. Н. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого / И. Н. Духан // Историко-философский ежегодник'2010; Ин-т философии РАН. - М. : Центр гуманитарных инициатив, 2011. - С. 171-204.

9. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Жерар Женетт ; [пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина]. - М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 1. - 472 с.; Т. 2. - 472 с.

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

11. Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия / Морис Мерло-Понти // Знаки ; [пер. с фр., коммент. и послесловие И. С. Вдовиной]. - М. : Искусство, 2001. - С. 44-94.

12. 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.

13. Мерло-Понти М. О феноменологии языка / Морис Мерло-Понти // Знаки ; [пер. с фр., коммент. и послесловие И. С. Вдовиной]. - М. : Искусство, 2001. - С. 95-110.

14. 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.

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

16. Петрова О. Часовий цейтнот, архетип та метафора як радикальні атрибути мистецтва / О. Петрова // Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. - К. : Фенікс, 2015. - С. 99-105.

17. Теорія смислу в гуманітарних дослідженнях та інтенціональні моделі в точних науках / [Попович М. В., Кримський С. Б., Йолон П. Ф. та ін.]; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. - К. : Наук. думка, 2012. - 456 с.

18. Федорук О. Величний знак метафори / О. Федорук // Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. У 3 т. - К. : Інтертехнологія, 2008. - Т. 3. - С. 25-53.

19. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории презентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. - М. : Новое литературное обозрение, 2007. - 616 с. DOI: 10.21476/pp.2017.31109

20. Alloa E. La chair comme diacritique incarnée / Emmanuel Alloa // Chiasmi International. - 2009. - Vol. 11. - P. 249-262. DOI: 10.5840/chiasmi20091143

21. Alloa E. The Diacritical Nature of Meaning: Merleau-Ponty with Saussure / Emmanuel Alloa // Chiasmi International. - 2013. - Vol. 15. - P. 167-181. DOI: 10.5840/chiasmi20131516

22. Alloa E. Du sensible a l'oeuvre: Esthetiques de Merleau-Ponty / E. Alloa, J. Adnen (eds.). - Bruxelles : Lettre vole, 2012. - 346 p.



23. Merleau-Ponty in Contemporary Perspective / [P. Burke, J. Van der Veken (eds.)]. - Dordrecht, Boston : Springer Netherlands; Kluwer Academic Publishers, 1993. - 206 p. DOI: 10.1007/978-94-011-1751-7.
24. Carbone M. La visibilité de l'invisible: Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust / Mauro Carbone. - Hildesheim-Zurich-New York : Georg Olms Verlag, 2001. - 194 p.
25. Carbone M. An Unprecedented Deformation: Marcel Proust and the Sensible Ideas / Mauro Carbone ; [translat. N. Keane]. - NY : SUNY Press, 2010. - 128 p.
26. Carbone M. The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema / Mauro Carbone ; [translat. M. Nijhuis]. - NY : SUNY Press, 2015. - 128 p.
27. Carbone M. L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui / M. Carbone (eds.). - Geneva : MetisPresses, 2013. - 184 p.
28. Carbone M. Proust et la philosophie aujourd'hui / M. Carbone, E. Sparvoli (eds.). - Paris ; Pisa : ETS Vrin-ETS Edizioni, 2008. - 352 p.
29. Carbone M. Merleau-Ponty e l'estetica oggi / Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui / M. Carbone, A. C. Dalmasso, E. Franzini (eds.). - Milano-Udine : Mimesis Edizioni, 2013. - 320 p.
30. Cohen A. A "Paradox of Expression": Merleau-Ponty and the Intertwining Nature of Brecht's "not ...but" Procedure / A. Cohen // Performance Philosophy Journal. - 2017. - Vol. 3 (1). - P. 199-215. DOI: 10.21476/pp.2017.31109
31. Crowther P. Merleau-Ponty: Perception into Art / Paul Crowther // The British Journal of Aesthetics. - 1982. - Vol. 22(2). - P. 138-149. DOI: 10.1093/bjaesthetics/22.2.138
32. Crowther P. Vision in Being: Merleau-Ponty and the Depths of Painting / Paul Crowther // Phenomenologies of Art and Vision. A Post-Analytic Turn. - NY : Bloomsbury, 2013. - P. 79-114.
33. Davis D. H. Merleau-Ponty and the Art of Perception / D. H. Davis, W. S. Hamrick (eds.). - NY : SUNY Press, 2016. - 309 p.
34. Foulter A. P. Merleau-Ponty's Encounter with Saussure's Linguistics: Misreading, Reinterpretation or Prolongation? / A. P. Foulter // Chiasmi International. - 2013. - Vol. 15. - P. 129-150. DOI: 10.5840/chiasmi20131514
35. Frank R. L'institution sensible de sens. Proust et Merleau-Ponty / R. Frank // Proust et la philosophie aujourd'hui / [M. Carbone, E. Sparvoli (eds.)]. - Paris ; Pisa : ETS Vrin-ETS Edizioni, 2008. - P. 165-182.
36. Franzini E. Painting and Difference / Elio Franzini // Chiasmi International. - 1999. - Vol. 1. - P. 187-197. DOI: 10.5840/chiasmi1999143
37. Gill J. H. Merleau-Ponty, Metaphor and Philosophy / J. H. Gill // Philosophy Today. - 1990. - Vol. 34 (1). - P. 48-66. DOI: 10.5840/philtoday199034130
38. Gilmore J. Between Philosophy and Art / J. Gilmore // The Cambridge Companion to Merleau-Ponty / [T. Carman, M. B. N. Hansen (eds.)]. - Cambridge : Cambridge University Press, 2005. - P. 291-317. DOI: 10.1017/CCOL0521809894.012
39. Hacklin S. Divergencies of Perception: The Possibilities of Merleau-Pontyan Phenomenology in Analyses of Contemporary Art [Електронний ресурс] / Sara Hacklin. - Helsinki : Nord Print, 2012. - 306 p. - Режим доступу : <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/29433/divergen.pdf;sequence=1>.
40. Hobbs R. Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art / R. Hobbs // Installations Mattres Factory 1990-1999 / [Claudia Giannini (ed.)]. - Pittsburgh : University Pittsburgh Press, 2001. - P. 18-23.
41. Iversen M. Barthes on Art / M. Iversen // A Companion to Art Theory / [P. Smith, C. Wilde (eds.)]. - Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2002. - P. 327-336. DOI: 10.1002/9780470998434.ch27
42. Johnson G. A. Desire and Invisibility in "Eye and Mind": Some Remarks on Merleau-Ponty's Spirituality / G. A. Johnson // Merleau-Ponty in Contemporary Perspective / [P. Burke, J. Van der Veken (eds.)]. - Dordrecht : Springer Netherlands, 1993. - P. 85-96. DOI: 10.1007/978-94-011-1751-7\_7.
43. Johnson G. A. The Retrieval of the Beautiful: Thinking Thought Merleau-Ponty's Aesthetics / Galen A. Johnson. - Evanston : Northwestern University Press, 2009. - 283 p.
44. Johnson G. A. On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee and Cézanne / Galen A. Johnson // Research in Phenomenology. - 2013. - Vol. 43 (3). - P. 475-515. DOI: 10.1163/15691640-12341271
45. Johnson G. A. The Flesh of Images, Images of Flesh: Merleau-Ponty Forwarded / Galen A. Johnson // Journal of the British Society for Phenomenology. - 2017. - Vol. 48 (4). - P. 360-367. DOI: 10.1080/00071773.2017.1286737
46. Jones A. Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History / A. Jones // Art and Thought / [D. Arnold, M. Iversen (eds.)]. - Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2003. - P. 72-90. DOI: 10.1002/9780470774199.ch4
47. Kaushik R. Art and Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty / R. Kaushik. - NY : Continuum, 2011. - 163 p. DOI: 10.5040/9781472546111
48. Kaushik R. Art, Language and Figure in Merleau-Ponty: Excursions in Hyper-Dialectic / R. Kaushik. - NY : Continuum, 2013. - 156 p. DOI: 10.5040/9781472545473
49. Kaushik R. The Shape of Things: Separations and Symbolics in Merleau-Ponty / R. Kaushik // Chiasmi International. - 2016. - Vol. 18. - P. 313-331. DOI: 10.5840/chiasmi20161827
50. Keeping J. Joyful Rhythm: Emotion, Expression and the Birth of Meaning in Merleau-Ponty / J. Keeping // Philosophy Today. - 2014. - Vol. 58 (2). - P. 197-217. DOI: 10.5840/philtoday201421915
51. Landes D. A. Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression / Donald A. Landes. - NY : Bloomsbury Academic, 2013. - 224 p. DOI: 10.5040/9781472548061
52. Mazic Glen A. Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination and the Poetic Ontology / Glen A. Mazic. - NY : SUNY Press, 2016. - 414 p.
53. The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting / M. Merleau-Ponty ; [G. A. Johnson ed., translat. M. B. Smith]. - Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1993. - 422 p.
54. Perniola M. 20th Century Aesthetics. Towards A Theory of Feeling / M. Perniola. - London ; NY : Bloomsbury Academic, 2013. - 224 p.
55. Perri T. Image and Ontology in Merleau-Ponty / Trevor Perri // Continental Philosophy Review. - 2013. - Vol. 46 (1). - P. 75-97. DOI: 10.1007/s11007-013-9249-x.
56. Posteraro T. Painting as Stylized Vision: the Movement of Invisibility in "Eye and Mind" / Tano Posteraro // Chiasmi International. - 2013. - Vol. 15. - P. 343-359. DOI: 10.5840/chiasmi20131524
57. Schreyach M. Pre-objective Depth in Merleau-Ponty and Jackson Pollock / M. Schreyach // Research in Phenomenology. - 2013. - Vol. 43 (1). - P. 49-70. DOI: 10.1163/15691640-12341243
58. Sellheim B. Metaphor and Flesh - Poetic Necessity in Merleau-Ponty / B. Sellheim // Journal of the British Society for Phenomenology. - 2010. - Vol. 41 (3). - P. 261-273. DOI: 10.1080/00071773.2010.11006718
59. Semonovitch K. Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion and Perception / K. N. Semonovitch, De Roo (eds.). - NY : Continuum, 2010. - 224 p.
60. Singer L. Merleau-Ponty on the Concept of Style / L. Singer // Man and World. - 1981. - Vol. 14 (2). - P. 153-163. DOI: 10.1007/BF01248467
61. Stawarska B. Uncanny Errors, Productive Contresens. Merleau-Ponty's Phenomenological Appropriation of Ferdinand de Saussure's General Linguistics / B. Stawarska // Chiasmi International. - 2013. - Vol. 15. - P. 151-165. DOI: 10.5840/chiasmi20131515
62. Tavani E. Giacometty's 'Point to the Eye' and Merleau-Ponty's Painter [Електронний ресурс] / E. Tavani // Proceedings

of the European Society of Aesthetics. - 2015. - Vol. 7. - P. 494-511. - Режим доступу : <https://www.eurosa.org/volumes/7/ESA-Proc-7-2015-Contents.pdf>

63. Toadvine Th. The Art of Doubting: Merleau-Ponty and Cezanne / Th. Toadvine // *Philosophy Today*. - 1997. - Vol. 41 (4). - P. 545-553.

64. Vallier R. Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy: Transforming the Tradition / R. Vallier, W. J. Froman, B. Flynn (eds.). - NY : SUNY Press, 2009. - 310 p.

65. Voti V. M. Tracing Expression in Merleau-Ponty: Aesthetics, Philosophy of Biology and Ontology / V. M. Voti. - Evanston : Northwestern University Press, 2013. - 184 p.

66. Wiesing L. The Visibility of the Image. History and Perspectives of Formal Aesthetics / L. Wiesing. - London ; NY : Bloomsbury Academic, 2016. - 257 p.

67. Wiskus J. The Rhythm of Thought: Art, Literature and Music after Merleau-Ponty / J. Wiskus. - Chicago : University of Chicago Press, 2013. - 184 p. DOI: 10.21476/pp.2017.31109

**Вячеславова Елена,**

*кандидат философських наук, доцент,*

*доцент кафедри філософії та соціології,*

*Національний медичний університет ім. А. А. Богомольця, г. Київ*

### **ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЯЗЫКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ МОРИСА МЕРЛО-ПОНТИ**

На основе обзора современных западных исследований философии М. Мерло-Понти в статье показана актуальность эстетических идей феноменолога в изучении языка изобразительного искусства. Автор выдвигает гипотезу о возможности использования феноменологии М. Мерло-Понти в качестве теоретического подхода для исследования феномена тропоса в искусстве. Рассмотрены концепции стиля и перцептивного смысла М. Мерло-Понти, акцентировано внимание на диакритической концепции значения как различия, выдвинутая феноменологом под влиянием теории Ф. де Соссюра, и ее продуктивность в изучении языка искусства. Автор приходит к выводу о коррелятивности позиций риторической теории тропоса и диакритической концепции значения М. Мерло-Понти.

*Ключевые слова:* язык искусства; стиль; перцептивный смысл; диакритическая концепция значения.

**Vyacheslavova Olena,**

*Ph.D, Associate Professor of the Department of Philosophy and Sociology,*

*Bogomolets National Medical University, Kyiv*

### **PHENOMENOLOGY OF THE LANGUAGE OF FINE ARTS IN AESTHETICS BY MAURICE MERLEAU-PONTY**

In this article the philosophy of Merleau-Ponty is considered in the methodological aspect as an approach to the study of the problem of meaning in the visual arts. The author's hypothesis is that the ideas of Merleau-Ponty can serve as a philosophical justification for the aesthetic theory of tropos in the visual arts. The author of the article comes to the conclusion that the meta-aesthetic function of painting, grounded by the philosopher, was not a consequence of her representative nature, but a form of actualization of unrepresentative (stylistic) aspects of art in the artistic space of the twentieth century. A careful reading of the late works of Merleau-Ponty convinces us that his phenomenology of the artistic language allows us not to confine ourselves to semiotic models in the study of the problem of language in art, transforming it into a problem of the author's (individual) style, which is considered by philosopher on the basis of the diacritical concept of meaning as difference, formed in the phenomenology of Merleau-Ponty under the influence of Saussure's theory. Unlike the semiotic approach to the communicative function of the work, which is secondary in art, the diacritical concept of meaning by Merleau-Ponty is oriented toward explication of the creative function of the work, which leads to semantic changes. The article focuses on the Merleau-Ponty's concept of perceptual meaning. Art as a privileged way of manifesting of perceptual meaning is based on the mechanism of the dual vision of "fact" and "essence", revealed by Merleau-Ponty, in which "fact" (visible, material) stands in the status of norm, and "essence" (invisible, semantic) is deviation from the norm, which leads to the formation of meaning. The author of the article traces the correlation of the positions of rhetorical theory, according to which the ratio of the norm and the deviation from it forms the structure of the rhetorical figure and the mechanism of the generation of the indirect meaning, and the diacritical concept of meaning as the difference proposed by Merleau-Ponty, which indicates the relevance of it as a theoretical tool for studying the phenomenon of tropos in art.

*Keywords:* language of fine arts; style; perceptual meaning; diacritical concept of meaning.

#### **REFERENCES**

1. Arslanov, V.G. (2003). History of Western art of the twentieth century: Uch.posobie for universities. *Academic Project*, Moscow, 768 p. (rus).
2. Bal, Mike (2012). Visual essentialism and the object of visual research. *Logos*. №1 (85). 212-249 (rus).
3. Basin, E.Ya. (2012). Semantic philosophy of art. *Humanitarian*, Moscow, 348 p. (rus).
4. Waldenfels, B. (2002). Entering the phenomenology [translat.] *Alterpres*, Kyiv, 176 p. (ukr).
5. Waldenfels, B. (2011). Order of the visible. *Koinonia. Bulletin of the Kharkiv National University. VN Karazin*. №950. 62-92 (rus).

6. Vdovina, I.S. (2009). Maurice Merlo-Ponty. In: *Phenomenology in France (historical and philosophical essays)*. «Canon +», Rion «Rehabilitation», Moscow, p.15-106 (rus).
7. Vyacheslavova, O.A. (2016). Art and Being in the phenomenological aesthetics of Maurice Merlot-Ponti. *Bulletin of the National Aviation University. Series: Philosophy. Culturology*, 2 (24). 91-96 (ukr).
8. Dukhan, I.N. (2011). Merleau-Ponty and Cezanne: to becoming a phenomenologist of the visible. *Historical and Philosophical Yearbook'2010 Institute of Philosophy RAS. Center for Humanitarian Initiatives, Moscow*. 171-204 (rus).
9. Genet, Gerard (1998). Figures [translat.] *Publishing House. Sabashnikovs, Moscow*, 472 p. (rus).
10. Merleau-Ponty Maurice (1992). The Eye and the Spirit [translat.], *Iskusstvo, Moscow*, 63 p. (rus).
11. Merleau-Ponty Maurice (2001). Indirect language and voices of silence In: *Signs [translat.] Iskusstvo, Moscow*, pp. 44-94 (rus).
12. Merleau-Ponty Maurice (2006). Visible and invisible. In: *Visible and invisible ; [translat.] I. Logvinov Publisher, Minsk*, p.9-227 (rus).
13. Merleau-Ponty Maurice (2001). On the Phenomenology of Language In: *Signs [translat.] Iskusstvo, Moscow*, pp. 95-110 (rus).
14. Merleau-Ponty Maurice (2006). Work Records In: *Visible and invisible ; [translat.] I. Logvinov Publisher, Minsk*, p.241-360 (rus).
15. Merleau-Ponty Maurice (2001). Signs [translat.] *Iskusstvo, Moscow*, 429 p. (rus).
16. Petrova, O. (2015). Time interval, archetype and metaphor as radical attributes of art. In: *Third Eye: Art studios: Monographic collection of articles; Institute of Problems contemporary. We Ukraine*. Phoenix Publishing, Kyiv, 99-105 (ukr).
17. Popovych, M.V. & Krymsky, S.B. & Yolon, P.F. [etc.] (2012). Theory of meaning in humanities and intensional models in exact sciences. *Naukova dumka, Kyiv*, 456 p. (ukr).
18. Fedoruk, O. (2008). A grand sign of metaphor. In: *Crossing of the sign: Selected art criticism articles. Vol.3. Intertekhnologiya Publishing, Kyiv*, 25-53 (ukr).
19. Yampolsky, M. (2007). Weaver and visionary. Essays on the history of representation, or On the material and ideal in culture. *New literary review, Moskow*, 616 p. DOI: 10.21476/pp.2017.31109
20. Alloa, Emmanuel (2009). La chair comme diacritique incarnée. *Chiasmi International. Vol.11*. 249-262. DOI: 10.5840/chiasmi20091143
21. Alloa, Emmanuel (2013). The Diacritical Nature of Meaning: Merleau-Ponty with Saussure. *Chiasmi International. Vol.15*. 167-181. DOI: 10.5840/chiasmi20131516
22. Alloa, Emmanuel and Adnen, J. [eds.] (2012). Du sensible à l'oeuvre: Esthétiques de Merleau-Ponty *Lettre volée, Bruxelles*, 346 p. (fr).
23. Burke, P. and Van der Veken, J. [eds.] (1993). Merleau-Ponty in Contemporary Perspective *Springer Netherlands; Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston*. 206 p. ; DOI:10.1007/978-94-011-1751-7.
24. Carbone, Mauro (2001). La visibilità de l'invisible: Merleau-Ponty entre Cezanne et Proust. *Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York*. 194 p. (fr).
25. Carbone, Mauro (2010). An Unprecedented Deformation: Marsel Proust and the Sensible Ideas [translat.]. *SUNY Press, NY*, 128 p. (eng).
26. Carbone, Mauro (2015). The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema [translat.]. *SUNY Press, NY*, 128 p. (eng).
27. Carbone, Mauro (2013). L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui, *Metis Presses, Geneva*, 184 p. (fr).
28. Carbone, Mauro, Sparvoli, E. [eds.] (2008). Proust et la philosophie aujourd'hui, *ETS Vrin-ETS Edizioni, Paris; Pisa*, 352 p. (fr).
29. Carbone, M. and Dalmasso, A.C. and Franzini, E. (2013). Merleau-Ponty e l'estetica oggi. In: *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui Mimesis Edizioni, Milano-Udine*, 320 p. (it).
30. Cohen, A. (2017). A "Paradox of Expression": Merleau-Ponty and the Intertwining Nature of Brecht's "not ...but" Procedure. *Performance Philosophy Journal. Vol.3(1)*. 199-215. DOI: 10.21476/pp.2017.31109
31. Crowther, Paul (1982). Merleau-Ponty: Perception into Art. *The British Journal of Aesthetics. Vol. 22(2)*. 138-149. DOI: 10.1093/bjaesthetics/22.2.138
32. Crowther, Paul (2013). Vision in Being: Merleau-Ponty and the Depths of Painting. *Phenomenologies of Art and Vision. A Post-Analytic Turn. Bloomsbury, NY*, p.79-114 (eng).
33. Davis, D.H. and Hamrick, W.S. [eds.] (2016). Merleau-Ponty and the Art of Perception. *SUNY Press, NY*. 309 p. (eng).
34. Foulter, Anna Petrinella (2013). Merleau-Ponty's Encounter with Saussure's Linguistics: Misreading, Reinterpretation or Prolongation? *Chiasmi International. Vol. 15*. 129-150. DOI: 10.5840/chiasmi20131514
35. Frank, R. (2008). L'institution sensible de sens. Proust et Merleau-Ponty. In: *Proust et la philosophie aujourd'hui. ETS Vrin-ETS Edizioni, Paris; Pisa*. 165-182(fr).
36. Franzini, Elio (1999). Painting and Difference. *Chiasmi International. Vol.1*. 187-197. DOI: 10.5840/chiasmi1999143
37. Gill, J.H. (1990). Merleau-Ponty, Metaphor and Philosophy. *Philosophy Today. Vol.34(1)*. 48-66. DOI: 10.5840/philtoday199034130
38. Gilmore, J. (2005). Between Philosophy and Art. *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge University Press, 291-317. DOI: 10.1017/CCOL0521809894.012
39. Hacklin, Sara (2012). Divergencies of Perception: The Possibilities of Merleau-Pontyan Phenomenology in Analyses of Contemporary Art *Nord Print, Helsinki*. 306 p. Available at: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/29433/divergen.pdf;sequence=1>
40. Hobbs, R. and Giannini Claudia [ed.] (2001). Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art. In: *Installations Mattres Factory 1990-1999 University Pittsburgh Press, Pittsburgh*. 8-23 (eng).
41. Iversen, M. (2002). Barthes on Art. In: *A Companion to Art Theory Blackwell Publishing Ltd, Oxford*, 327-336. DOI: 10.1002/9780470998434.ch27
42. Johnson, G. A. [P. Burke, J. Van der Veken (eds.)]. (1993). Desire and Invisibility in "Eye and Mind": Some Remarks on Merleau-Ponty's Spirituality. In: *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Springer Netherlands, Dordrecht. P. 85-96. DOI: 10.1007/978-94-011-1751-7\_7.
43. Johnson, Galen A. (2009). The Retrieval of the Beautiful: Thinking Thought Merleau-Ponty's Aesthetics Evanston: *Northwestern University Press*, 283 p. (eng).

44. Johnson, Galen A. (2013). On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee and Cezanne. *Research in Phenomenology*. Vol. 43 (3). 475-515. DOI:10.1163/15691640-12341271
45. Johnson, Galen A. (2017). The Flesh of Images, Images of Flesh: Merleau-Ponty Forwarded. *Journal of the British Society for Phenomenology*. Vol.48 (4). P. 360-367. DOI: 10.1080/00071773.2017.1286737
46. Meaning, Jones A. (2003). Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History. In: *Art and Thought*. Blackwell Publishing Ltd, Oxford. 72-90. DOI: 10.1002/9780470774199.ch4
47. Kaushik, R. (2011). Art and Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty *Continuum*, NY, 163 p. DOI: 10.5040/9781472546111
48. Kaushik, R. (2013). Art, Language and Figure in Merleau-Ponty: Excursions in Hyper-Dialectic *Continuum*, NY. 156 p. DOI: 10.5040/9781472545473
49. Kaushik, R. (2016). The Shape of Things: Separations and Symbolics in Merleau-Ponty. *Chiasmi International*. Vol. 18. 313-331. DOI: 10.5840/chiasmi20161827
50. Keeping, J. (2014). Joyful Rhythm: Emotion, Expression and the Birth of Meaning in Merleau-Ponty *Philosophy Today*. Vol. 58 (2). 197-217. DOI: 10.5840/philtoday201421915.
51. Landes, Donald A. (2013). Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression. Bloomsbury Academic, NY, 224 p. DOI: 10.5040/9781472548061.
52. Mazic, Glen A. (2016). Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination and the Poetic Ontology. *SUNY Press*, NY. 414 p. (eng).
53. Johnson, G.A. [ed.], & Smith, M.B. [translat.] (1993). The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting. *Northwestern University Press*, Evanston, Illinois, 422 p. (eng).
54. Perniola, M. (2013). 20<sup>th</sup> Century Aesthetics. Towards A Theory of Feeling *Bloomsbury Academic*, London; NY. 224 p. (eng).
55. Perri, Trevor (2013). Image and Ontology in Merleau-Ponty. *Continental Philosophy Review*. Vol.46 (1). 75-97. DOI: 10.1007/s11007-013-9249-x.
56. Posteraro, Tano (2013). Painting as Stylized Vision: the Movement of Invisibility in "Eye and Mind" *Chiasmi International*. Vol.15. 343-359. DOI: 10.5840/chiasmi20131524
57. Schreyach, M. (2013). Pre-objective Depth in Merleau-Ponty and Jackson Pollock. *Research in Phenomenology*. Vol.43 (1). 49-70. DOI:10.1163/15691640-12341243
58. Sellheim, B. (2010). Metaphor and Flesh - Poetic Necessity in Merleau-Ponty. *Journal of the British Society for Phenomenology*. Vol.41 (3). 261-273. DOI: 10.1080/00071773.2010.11006718
59. Semonovitch, K. and De Roo, N. [eds.] (2010). Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion and Perception. *Continuum*, NY. 224 p. (eng).
60. Singer, L. (1981). Merleau-Ponty on the Concept of Style. *Man and World*. Vol. 14(2). 153-163. DOI: 10.1007/BF01248467
61. Stawarska, B. (2013). Uncanny Errors, Productive Contresens. Merleau-Ponty's Phenomenological Appropriation of Ferdinand de Saussure's General Linguistics. *Chiasmi International*. Vol. 15. 151-165. DOI: 10.5840/chiasmi20131515
62. Tavani, E. (2015). Giacometty's 'Point to the Eye' and Merleau-Ponty's Painter. *Proceedings of the European Society of Aesthetics*. Vol.7. 494-511. Available at: [https:// www.eurosa.org/volumes/7/ESA-Proc-7-2015-Contents.pdf](https://www.eurosa.org/volumes/7/ESA-Proc-7-2015-Contents.pdf)
63. Toadvine, Th. (1997). The Art of Doubting: Merleau-Ponty and Cezanne. *Philosophy Today*. Vol.41 (4). 545-553 (eng).
64. Vallier, R. and Froman, W.J. and Flynn, B. (2009). Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy: Transforming the Tradition. *SUNY Press*, NY. 310 p. (eng).
65. Voti, V.M. (2013). Tracing Expression in Merleau-Ponty: Aesthetics, Philosophy of Biology and Ontology. *Northwestern University Press*, Evanston, 184 p. (eng).
66. Wiesing, L. (2016). The Visibility of the Image. History and Perspectives of Formal Aesthetics. *Bloomsbury Academic*, London; NY. 257 p. (eng).
67. Wiskus, J. (2013). The Rhythm of Thought: Art, Literature and Music after Merleau-Ponty. *University of Chicago Press*, Chicago. 184 p. DOI: 10.21476/pp.2017.31109.

© Вячеславова Олена

Надійшла до редакції 29.11.2017