

Майя-София Жуматина*

В ОКЕ СЕЗАННА, В ДУХЕ МЕРЛО-ПОНТИ**

ДИАЛЕКТИКА ВИДИМОГО И ВИДЯЩЕГО
В ПЕЙЗАЖАХ, НАТЮРМОРТАХ И ПОРТРЕТАХ

Получено: 14.10.2024. Рецензировано: 09.06.2025. Принято: 23.07.2025.

Аннотация: В статье проводится анализ живописи Поля Сезанна через фундаментальное отношение видимого и видящего, описанное в феноменологическом учении Мориса Мерло-Понти и концептуализированное нами как «диалектика видимого и видящего» (ДВиВ). Сезанн для Мерло-Понти имел особый статус «живописца живописи»: феноменология видения Мерло-Понти и его трактовка работ Сезанна созидаются друг на друге. Однако систематического наложения ДВиВ на Сезанна сам философ и исследователи не проводили, из-за чего наша статья представляет собой авторское расширение работы самого Мерло-Понти. Предложенный подход междисциплинарный, так как помимо аппарата самой феноменологии видимого в нем задействуется и искусствоведческий формальный анализ. Через сами произведения художника мы рассматриваем истоки особого статуса живописи Сезанна для Мерло-Понти и предлагаем авторское расширение его трактовки философского содержания живописи Сезанна. ДВиВ мы прикладываем и к живописи как артефакту, и к самому живописному акту в отношении (i) того, как видит художник, и (ii) того, что именно он видит. Мы выделяем три области видимого в живописи (природа, артефакт и Другой) на основе феноменологии Мерло-Понти и отмечаем, что они резонируют с тремя живописными жанрами: пейзажем, натюрмортом и портретом. Также мы в духе феноменологии видения концептуализируем на основе живописи Сезанна два полюса живописного видения: «гештальтно-неартикулированный» и «оформленно-называющий».

Ключевые слова: Мерло-Понти, Сезанн, живопись, видящее и видимое (voyant-visible), глаз, феноменология видения, пейзаж, портрет.

DOI: 10.17323/2587-8719-2025-3-303-331.

Феноменология Мориса Мерло-Понти известна своим трепетным отношением к искусству и особенно к живописи¹. И философия, и жи-

* Жуматина Майя-София Дмитриевна, аспирант; стажер-исследователь, Научно-учебная лаборатория трансцендентальной философии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), mzhumatina@hse.ru, ms@maiasofia.com, ORCID: 0000-0002-1516-621X.

** © Жуматина, М.-С. Д. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

Благодарности: Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

¹ Как справедливо пишет переводчик В. И. Стрелков, отношение Мерло-Понти к искусству похоже на отношение средневекового философа к Священному Писанию: в нем

вопись для Мерло-Понти обе обращены к нашему дорефлексивному² присутствию в мире и разными способами стремятся прояснить его. Это означает, что они обе должны быть обращены к «действительному», «существующему», «необработанному» миру (ОД. 9–10), с которым мы, в этом дорефлексивном присутствии, находимся в первичной близости³. Однако есть разница между обращением к нему философа и художника. Это отличие можно представить как чисто языковое: живопись — «молчаливая наука», говорящая на языке художественных выразительных средств, философия — логосный, понятийный промысел схватывания бытия (ОД. 51). Вместе с тем для Мерло-Понти эта разница имеет более глубокий, онтологический характер. Искусство он полагает в ближайшую область отношения к миру, ближе которой можно полагать лишь чувствование само по себе⁴:

истина уже свершилась, оно уже есть «событие Истины», в то время как философ дает к нему комментарий (в случае схоласта — рациональный; Стрелков, 2014: 100). В этом духе следует понимать многочисленные обращения в литературе к «истине» у Мерло-Понти как к «событийности», «жизненности», «воплощенности в плоти». Например, Г. Джонсон в своей превосходной статье об истине у Мерло-Понти предлагает такую параллель: «Призвание к истине относится к „быть истинным“ и „становиться истинным“, больше в онтологическом-этическом смысле истины жизни, в том смысле, в котором человек является или может стать истиной, как в латинском выражении „esse homo“ („вот мужчина/женщина“») (Johnson, 2013: 477). В этом же смысле «истина бытия» у Мерло-Понти иногда трактуется как «плоть» (Соколова, 2015: 43; ср. также анализ понятия *flesh* в Fóti, 1983: 194–195).

²«Дорефлексивное» состояние — состояние до рефлексии — в нашей работе будет связано с отсутствием понятий и тем самым — философии. Поэтому «дорефлексивное» практически синонимично «предфилософскому» и «допонятийному».

³Рефлексивное здесь понимается в базовом смысле феноменологической традиции. Мы принимаем понятие «дорефлексивного» у В. И. Стрелкова (Стрелков, 2014: 100) как хорошее суммарное обозначение всех перечисленных моментов. «Дорефлексивное» имеет прямое отношение к непосредственному видению «ткани бытия» (ОД. 45). Детальное обоснование этой темы выходит за рамки наших задач.

⁴«Искусство и особенно живопись постоянно черпают из того обширного слоя первоначального, нетронутого смысла» (ОД. 11–12), в то время как философия обращается к миру посредством понятий, отдаляясь тем самым от «необработанного мира». Языковой опыт, вторичный по отношению к восприятию и ближайшему к нему художественному акту, «возникает из восприятия и облекает в слова первичное отношение человека к миру» (Вдовина, 2001: 424). Эта область первоначального смысла разворачивается в горизонте восприятия движущегося тела (для нас — тела художника), которое поздний Мерло-Понти полагал в «основе всех подлинных значений — перцептивных, художественных и языковых» (Johnson, 2013: 490, 493). Вместе с тем В. Фоти отмечает, что «первая открытость, достигаемая в восприятии» у позднего Мерло-Понти, тем не менее «находится на самой поверхности скрытой глубины; таким образом, это первичная истина/неистина» (Fóti, 1983: 191). Б. Вальденфельс же указывает на то, что акт философствования все же

Чувствование есть не что иное, как это жизненное сообщение с миром, которое делает для нас мир привычным местом нашей жизни. [...] Чувствование — это своего рода интенциональная ткань, и усилие познания будет направлено на то, чтобы ее расплести (ФВ. 85).

Таким образом, Мерло-Понти не только нарушает традицию выделения искусству вторичного статуса по отношению к философии, которая, по сути, начинается еще с Платона. Более того, он примыкает к немногочисленной группе философов, которые видят себя в некотором роде вторичными по отношению к художникам. Вторичность мерло-понтиевского философа отражается в том, что, в отличие от художника, он может лишь косвенно *указать*, где искать опыт дорефлексивного присутствия в мире, хоть только он и может *объяснить* превосходящую близость художника к этому присутствию⁵. То, что философ лишь указывает, означает, что философия «не разыскивает вербальной замены миру, который мы видим, она не трансформирует его в нечто изреченное [...] она стремится к тому, чтобы сами вещи выразили себя из глубины своего безмолвия» (ВН. 10–11).

Первичность искусства по отношению к философии мы можем обозначить в том числе как *учительство*: художники выступают своеобразными учителями философов. Эту позицию Мерло-Понти продемонстрировал на самом себе в течение всей своей жизни: в построении собственной феноменологии видимого у него было несколько учителей из мира искусства, важнейшим из которых был Поль Сезанн — «живописец живописи»⁶.

В нашем исследовании мы (1) рассмотрим через анализ живописи Сезанна истоки ее особого статуса для Мерло-Понти и (2) предложим авторское расширение его трактовки философского содержания живописи Сезанна.

сущностно близок к акту искусства — для Мерло-Понти философия не просто отражает некую предшествующую ей истину, а является, как и искусство, актом приведения истины к бытию (Waldenfels, 1980: 29).

⁵Ср. Стрелков, 2014: 100. Более креативные сравнения философа и художника см. в: Lyotard, 1996: 320.

⁶См. детальный анализ получения Сезанном особого статуса в глазах разных авторов, в том числе историю связывания с ним того, что мы сегодня называем феноменологическим дискурсом: Williams, 1996: 165, 168ff. Цитированная нами фраза принадлежит В. И. Стрелкову (Стрелков, 2014: 100). Конечно, подобное учительство есть лишь возможность — учителями выступают только определенные, подходящие художники.

Наше расширение использует часть феноменологии видимого Мерло-Понти, обозначаемую нами как *диалектика видимого и видящего* (ДВиВ), которую мы накладываем на работы Сезанна. Хотя это наложение мы проведем в духе Мерло-Понти, его — как мы подробно объясним ниже — системно и целенаправленно не производили ни сам философ, ни исследователи. Из-за этого наша трактовка Сезанна выходит за рамки той, которую сделал сам Мерло-Понти, и открывает ряд интересных новых вопросов философии искусства, как в рамках самого мерло-понтиевского сезанноведения, так и за его пределами.

1. ДИАЛЕКТИКА ВИДИМОГО И ВИДЯЩЕГО

Из всех искусств живопись для Мерло-Понти выделяется тем, что она способна производить особый тип видения: «видеть» означает «обладать на расстоянии, а живопись распространяет это странное обладание на все аспекты бытия» (ОД. 19). Когда философская мысль Мерло-Понти обращается к живописи, речь идет не просто об анализе определенной формы человеческого творчества, но о способе прикосновения к миру и схватывания этой встречи. Более того, живопись рассматривается как наделенная скрытым философским измерением⁷, как способная *научить* чему-то философа. Это скрытое измерение, имеющее прямое отношение к уже упомянутому *дорефлексивному* присутствию в мире, может быть названо *предфилософским*.

Основополагающей структурой, которую для Мерло-Понти предфилософски раскрывает живопись, является *диалектическая онтология видящего и видимого*⁸ — особый вид единения видящего и видимого, воспринимающего и воспринимаемого, субъективного и объективного.

⁷Мерло-Понти в «Оке и духе» (ОД. 39) приводит известную цитату Сезанна о том, что можно «мыслить живописью». Когда художник «мыслит живописью», его словно «вдохновляет» философия, которую еще только предстоит создать.

⁸Это фраза А. В. Густыря. Он описывает задачи Мерло-Понти в «Оке и духе» следующим образом: «*Око и дух* вновь обращается к главной теме *Феноменологии восприятия* — воспринимаемому „миру в состоянии зарождения“»; Мерло-Понти снова ставит парадоксальную задачу — «увидеть видение, осмыслить смыслообразование, представить само представление» (Густырь, 1992: 6). Отношение видения и видимого лежит в основе видимости как таковой: «Видимость возникает из сочетания (*conjunction*) видимого и невидимого, из того, что становится видимым то, что невидимо для повседневного видения. [...] В поздней онтологии Мерло-Понти видимость возникает из *видения-видимого* (*seeing-seen / voyant-visible*)» (Silverman, 1982: 371–372). У Мерло-Понти онтология видящего и видимого — очень широкая область, поэтому мы для обсуждения интересующих нас вопросов искусства ограничимся ДВиВ как таковой.

Живопись выступает *учителем* феноменологии видения: «живописец, каким бы он ни был, когда он занимается живописью, практически осуществляет магическую теорию видения»⁹.

Что собой представляет эта диалектика, которую Мерло-Понти развивал от своей ранней работы («Феноменологии восприятия», 1945) до поздних произведений (включая эссе «Око и дух», 1960)? Для Мерло-Понти (ОД, 51) видение — это не модус мышления и не модус наличного бытия; видение — способ «быть вне самого себя», «изнутри участвовать в артикуляции бытия»; в этом процессе «я» завершается и замыкается на себе.

То, что соединяет меня и мир — глаз (око). Как гласит знаменитая фраза Поля Валери, «художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело» (ОД, 13), в том числе свои глаза: глаз сам телесен, принадлежит телу, движим им и видим другим глазом. Поскольку тело, вместе с глазом, движимо и управляемо в среде видимого, видящий способен образовывать своеобразную «карту видимого», которая вступает в отношение с другой картой, картой «я могу», относящейся ко всему, что достижимо для моего взгляда (ОД, 13). Вместе с тем, поскольку тело способно видеть и все вещи, и само себя, оно «видит „оборотную сторону“ своей способности видения», «видит себя видящим» (ОД, 14). Тело как вещь «вплетено в мировую ткань», но поскольку «само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением». Мерло-Понти это называет парадоксом, порождающим новые парадоксы. Однако именно таким образом вещи оказываются *встроенными* в тело, а мир — *скроенным* из «той же ткани, что и оно (тело. — М.-С. Ж.)», сохраняя «нераздельность чувствующего и чувствуемого» (ОД, 15). При этом нам важно заметить, что живописный акт является и (а) актом самой этой нераздельности (живопись как *письмо*), и (б) его схватыванием (живопись как *артефакт*).

В качестве созвучных интуиций из истории искусства в отношении статуса живописи Мерло-Понти приводит концепции «живописной науки» Леонардо да Винчи и «нераспечатанные формы вещей» Р.-М. Рильке (ОД, 15). Согласно первой концепции, живопись, не говорящая на языке

⁹ОД, 20. Как подчеркивает А. В. Густырь, сам Мерло-Понти признавал свой ученический статус по отношению к Сезанну, Клее, Матиссу и Жерико, будто бы «впервые обучаясь именно у них феноменологии видимого и осваивая изысканную и на первый взгляд нарочитую сложность языка, соответствующую в действительности изысканной сложности предмета» (Густырь, 1992: 6).

слов и чисел, может выражаться в предметах, существующих в видимом мире, и таким образом сообщаться «со всеми генерациями универсума»; именно эта неперебиваемость в числа и слова во второй концепции называется «молчаливостью» — искусство «берет начало в глазах и адресуется глазам» (ОД. 15). Глаз выступает ключевой точкой и условием возможности единства видящего и видимого, соответственно, возможности самой живописи. Как метко высказался художник Роберт Моррис,

этот сжимающий переход от видения к завершению прикосновением кисти, от глубины видения к его закодированному отображению на плоской поверхности, образует алгоритмическую ось как перекодирование расстояний смотрения, с помощью которых осуществляется доступ к миру. [...] Тело хотело проследить эту игру безмятежной вибрации сквозь то, что дано зрению, единственным доступным художнику средством — дрожью прикосновения (Morris, 1998: 821).

Отношение видящего и видимого у Мерло-Понти мы в нашей статье будем в духе самого философа (см., например, ОД. 136–139) кратко называть *диалектикой видимого и видящего*¹⁰.

¹⁰Что касается понятия диалектики, Мерло-Понти к нему часто обращается в рамках своей теории перцепции (в «Феноменологии восприятия», «Видимом и невидимом», «Оке и духе» и др.). Принято считать, что понимание диалектики у Мерло-Понти основано на классической гегелевской традиции, но выходит за ее пределы (Shapiro, 1978: 259). Мерло-Понти понимает диалектику вполне классически: «Диалектика не является отношением между противоречащими друг другу и взаимосвязанными идеями: это устремленность одного существования к другому существованию, которое его отрицает и без которого тем не менее ему не быть» (ФВ. 222). В отношении видящего и видимого можно найти как минимум три параллели с диалектическим процессом.

Во-первых, акт живописи и вовлеченных в него видящего (художника) и видимого (изображаемого/натуры) у Мерло-Понти можно понимать как диалектический процесс: с одной стороны, художник подчиняет ландшафт, видя и схватывая его определенным образом, с другой — художник открывает свою чувствительность к природе, дает ландшафту власть зайти в себя, завладеть собой. Такие отношения имеют сильное сходство с «диалектикой раба и господина» Гегеля, к которой обращался в контексте анализа отношений Я–Другой и сам Мерло-Понти (ФВ. 221).

Во-вторых, акт живописи, соединяющий две названные противоборствующие силы, образует диалогическую структуру, подобную буберовскому диалогу «Я–Ты»: диалог «меняет участников так, что вместе они образуют новый порядок бытия». Таким образом, акт живописи можно рассматривать как снятие диалектического напряжения и видеть его как «коммуникацию», сохраняющую вместе с тем «аспекты власти» (Shapiro, 1978: 259), о которых речь шла в предыдущем пункте.

В-третьих, это диалогическое отношение, как форма взаимной открытости, нашло для Мерло-Понти выражение в метафоре «причастия»: «Как святое причастие не только символизирует в ошутимой форме действие благодати, но и суть реальное присутствие

На основе всего вышесказанного можно заключить, что особенность живописи состоит в том, что она способна запечатлеть ДВиВ. Живописец — мастер схватывания первичного чувствования, интенциональную ткань которого расплетает философ. Это *расплетание* — как раз то, что художник не делает и не может сделать. Зато в получении расплетаемого материала живописец для философа становится учителем, *учителем видения*.

Однако почему одним из главных учителей этой основополагающей структуры «видящий–видимое» выступает именно Сезанн? Мерло-Понти утверждал, что Сезанн бы «мог преуспеть в словесном убеждении», но «предпочитал писать картины» (СС. 106), — это можно считать указанием на потенциал Сезанна как мыслителя. Чтобы увидеть этот потенциал вслед за Мерло-Понти, мы не будем изучать историю искусства или высказывания художника о своей работе. По наставлению Мерло-Понти, нам достаточно обращения к произведениям художника самим по себе (СС. 104). Путь к пониманию живописи Сезанна лежит на поверхности — достаточно *смотреть* на его работы и *видеть*.

Эта установка будет оптикой нашего дальнейшего рассуждения: мы предлагаем сделать анализ живописи Сезанна через набрасывание на нее фундаментальной конструкции «видящий–видимое» как конструкции отношения видящего (художника) и видимого (схватываемого художником в акте живописи). Мы попробуем в духе Мерло-Понти расширить понимание «молчаливой науки» Сезанна и раскрыть новые

Бога, его присутствие в определенной части пространства, которое таким образом становится достижимым для тех, кто ест освященный хлеб, будучи *внутренне к этому подготовлен*, — так же и чувственное не только имеет моторное и витальное значение, но само по себе не что иное, как определенный способ бытия в мире, который дан нам в определенной точке пространства, каковую наше тело осваивает и в каковой пребывает, если оно на это *способно*; «Если качества излучают вокруг себя определенный способ существования, если они обладают способностью очаровывать и тем, что мы только что называли ценностью святого причастия, то именно потому, что ощущающий субъект не полагает их как объекты, он сопричастен им, он делает их своими и находит в них принцип своего актуального существования» (ФВ. 272, 274–275; курсив наш. — М.-С. Ж.). Не только видимый ландшафт открыт (причастен) глазу художника, но и художник должен быть открыт (причастен) к видению.

Из-за всего сказанного использование слова «диалектика» в контексте видящего и видимого не только уместно, но и необходимо, ведь природа этого отношения превосходит просто «взаимовлияние». Детальное рассмотрение разных способов работы диалектических структур в феноменологии Мерло-Понти см. в: Shapiro, 1978.

границы его скрытого философского потенциала¹¹. Наше расширение может стать дополнительным подтверждением связи Сезанна и феноменологии видимого. Особенность нашего подхода состоит и в его междисциплинарности: в построении расширенной трактовки живописи Сезанна будет задействован в том числе метод искусствоведческого формального анализа. ДВиВ, в свою очередь, мы приложим и к живописи как артефакту, и к самому живописному акту в отношении (I) того, *как* видит художник (часть 2), и (II) того, *что* именно он видит (часть 3).

2. КАК ВИДИТ ХУДОЖНИК?

СЕЗАНН И СПОСОБ СМОТРЕТЬ НА МИР

Чтобы ответить на вопрос, чем видение Сезанна особенно, рассмотрим один из его самых узнаваемых пейзажей, который часто вспоминает и сам Мерло-Понти — один из множества этюдов горы Сент-Виктуар (*и.л.л. 1*).

Первая особенность Сезанна, которую можно отметить, заключается в *видимости* непосредственно акта письма: в работе Сезанна *виден* процесс создания работы — присутствие художника в ландшафте, движение его глаза и перемещение тела, движение руки. На полотне присутствует не просто какой-то запечатленный фрагмент мира, но сама длительность, процесс создания произведения, схватывание мира, слагаемое из множества движений тела художника и его духа¹².

¹¹Целенаправленное и систематичное наложение ДВиВ на Сезанна сам Мерло-Понти не проводил, из-за чего наше исследование представляет собой своеобразное авторское расширение работы самого Мерло-Понти. Задействование элементов ДВиВ в анализе Сезанна мы находим во всех работах Мерло-Понти, посвященных этому художнику, но нигде нет попытки через ДВиВ систематизировать всю живопись Сезанна. Также наше намерение не совпадает ни с чем, что делали исследователи в области мерло-понтиевского сезанноведения. Например, в фундаментальной работе Джонсона (Johnson, 2013) мы находим приложение понятия «истины» к работам Сезанна, но автор не делает это в горизонте ДВиВ. С другой стороны, в предельно детальном (и, кажется, единственном по этой теме) исследовании Хью Сильвермана (Silverman, 1982: 375ff) проводится анализ сезанновских автопортретов через ДВиВ, но не «в духе Мерло-Понти», то есть автор не стремится расширить или продолжить учение самого Мерло-Понти. Все работы сборника «The Merleau-Ponty Aesthetics Reader» (The Merleau-Ponty Aesthetics Reader, 1996), которые суммируют существующую науку мерло-понтиевского сезанноведения, находятся в одном из этих двух направлений.

¹²Об акте живописи мы говорим с точки зрения психосоматического единства, подразумеваемого Мерло-Понти в любом действии. Понятие «духа» Мерло-Понти напрямую связывает со способностью видения: «Видеть так, как видит человек, и быть Духом — это синонимы» (ФВ. 184). Иногда слово «дух» используется синонимично «сознанию» (например, ФВ. 183) и «разуму» (как в ОД. 52).



Илл. 1. П. Сезанн. «Гора Сент-Виктуар». 1887. Холст, масло. 67×92 см. Институт искусства Курто (Лондон) / P. Cézanne. *Mont Sainte-Victoire*. 1887. Oil on canvas. 67×92 cm. Courtauld Institute of Art (London).

Поверхность полотна соткана из отдельных, различных и почти самостоятельных мазков кисти, в каждом из которых проявляется наклон инструмента, сила удара, густота набранной краски. Однако они есть не след лишь руки, но след *глаза*, «гуляющего»¹³ по разворачивающейся перед Сезанном картине мира. Это множество интенциональных актов обращенности к ландшафту горы Сент-Виктуар — снова и снова повторяющееся схватывание глазом и рукой — является *феноменологическим*

¹³Мерло-Понти в «Оке и духе» приводит слова Мальбранша о том, что «дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах» (ОД. 20). Нельзя не вспомнить в этом контексте еще одного высоко ценимого Мерло-Понти художника — Пауля Клее, который также использовал концепцию прогулки: первое, с чего начинается один из его педагогических альбомов — это «активная линия на прогулке, движущаяся свободно, без цели. Прогулка ради прогулки» (Klee, Moholy-Nagy, 1968: 16). Для Клее прогулка линии в картинной плоскости зеркальна прогулке глаза: «взгляд путешествует по путям, проложенным для него в произведении» (ibid.: 33).

упражнением особого типа. Это не просто механическая работа глаза и руки¹⁴, это работа и духа, переживающего явление этой горы ему, переживание им этой горы из определенной точки ландшафта и в его особой расположенности¹⁵.

Схватывание работы духа и тела в их фундаментальном единстве¹⁶ и их явленность зрителю в запечатленной картине, как ее пережил художник, — антитеза классической живописи, в которой гладкое письмо скрывает материальность инструмента и нивелирует «маршрут» руки, следующей за глазом мастера. Это письмо, творящее умозрительные образы, «превосходящие» сырую и необработанную реальность, — практика, которой противостоит живопись Сезанна. Для Мерло-Понти — практика простого иллюзионизма. Традиционная живопись — не просто способ увековечить, обезвредить изображаемое, но способ сделать и написанное, и сам процесс письма *безвременным*, не имеющим следа живой длительности. Традиционный художник не может быть пропонентом¹⁷ ДВиВ, ведь он оттачивает свои шедевры в соревновании с реальностью: в скульптуре камень отполирован до текстуры кожи и еще глаже¹⁸, а в живописи поверхность холста — тончайшая слюда из

¹⁴С пониманием пейзажной живописи как простой работы глаза и руки в свое время столкнулась живописная практика Сезанна и ряда его современников. Есть мнение, что отношение к пейзажу как лишенному духовного или «идеального» происходит от Лессинга, потому что неорганический и растительный миры не имеют отношения к «идеалу» (Williams, 1996: 166).

¹⁵Эта живописная практика может быть понята как пересечение изображения мира и самовыражения, поскольку ни одно, ни другое в чистом виде не составило бы живопись, которая как таковая возможна лишь благодаря взаимному обмену художника и мира (Singer, 1996: 239). Мы бы сказали, что здесь можно отметить пересечение с хайдеггеровским понятием «расположения» как модуса отношения к миру (ср. Хайдеггер, Бибихин, 2015: 134).

¹⁶Детальное рассмотрение этого единства как движения и его отношения к истине у Мерло-Понти см. в: Johnson, 2013: 477, 488, 490–493.

¹⁷Мы считаем, что про отношение Мерло-Понти и Сезанна можно говорить через концепцию *пропонента*: Сезанн, а не другие живописцы — сколь бы они ни были равноправны в глазах общей истории искусства — является *проводником* и «подкрепителем» специфического учения об искусстве Мерло-Понти. Именно из-за этого (и не важно, озвучивает ли это философ или нет) такой художник для философа важнее, лучше и/или истиннее других. Это замечание — часть более широкого дискурса о том, могут ли художественные практики передавать философские идеи; обсуждение этого дискурса, конечно, остается за пределами данной статьи. О важности именно истины для формирования отношения между Сезанном и феноменологией Мерло-Понти см. в: *ibid.*: 493–505.

¹⁸Стремление к гладкости в визуальной культуре «традиционно» в том смысле, что берет свое начало еще в античной мысли, у Платона и его предшественников. Ср. детальный анализ в: Лечич, 2024: 866ff.

лессировок, не потревоженная грубым мазком кисти. Вопреки стараниям традиционной живописи, в которой художник отчаянно прячет как свою телесность, так и телесность самой картины, Мерло-Понти иронично отмечает, что она не могла бы быть создана одним лишь духом¹⁹. Можно было бы подумать, что превосходство Сезанна для Мерло-Понти в том, что он «отдает» свое тело более, чем другой художник, однако в действительности оно заключается в том, что Сезанн не стремится скрыть свое тело, сделать *невидимым* для зрителя в картине. Зритель смотрит не просто на гору Сент-Виктуар, он смотрит на нее в ее живом, длительном и непосредственном схватывании Сезанном, повторяя его чувственный маршрут:

...то «мгновение мира», которое Сезанн хотел запечатлеть и которое давно уже принадлежит прошлому, его картины продолжают из нас излекать, и его гора Сент-Виктуар вновь и вновь обретает существование по всему миру (ОД. 24).

Это «чувствование мира» Сезанна буквально вшивается, вписывается в полотно так, что зритель вынужден не просто созерцать написанное, но созерцать само чувствование, само схватывание художника в его процессуальности и неповторимости. Зритель, видя, следует по этому маршруту. Акт видения горы и акт ее особого схватывания могут «случиться» для зрителя.

Живопись Сезанна может быть понята и в другой оптике. Одна из особенностей письма Сезанна заключается в первичной роли *цвета*, а не *рисунка*: написанное зачастую не имеет ясного контура, и мы не можем с уверенностью сказать, к чему именно относится тот или иной живописный фрагмент картины, — в «Горе Сент-Виктуар» листва большого дерева смешивается с небом, а деревья вдалеке становятся арками акведука. Такое письмо звучит в унисон словам Мерло-Понти о том, что мир — это «объем без всяких пробелов, тело, формируемое цветом, в котором бегство от перспективы, контуров, прямых, кривых проявляется в виде силовых линий, вокруг которых, пульсируя, складывается пространство» (СС. 108). И для Сезанна, и для Мерло-Понти «рисунок и цвет суть одно и то же»; более того, рисунок может появиться только в результате наложения цветов. Без этого мир нельзя передать «во всей своей глубине» (СС. 108).

¹⁹Ср.: ОД. 13; Morris, 1998: 820; Singer, 1996: 242.

Сезанн учил, что цвет не просто передает ощущения по отдельности, на основе которых потом нужно «воспроизвести» пережитое:

Если художник стремится выразить мир, необходимо, чтобы сочетание цветов на его полотне несло в себе это неделимое Все, иначе его произведение будет лишь бледным намеком на реальность и не сможет передать ее величественное единство, ее присутствие, ее непревзойденную полноту, которые и составляют для нас всех определение реальности (СС. 108).

В этом процессе наблюдается отход от традиционной роли *мимесиса* в искусстве. Например, «можно получить цвет, не смешивая его составляющие, а помещая их рядом, что сообщает цвету эффект мерцания»; из-за этого полотно больше не соответствует природе, но оно «воспроизводит благодаря взаимопроникновению его частей истину общего впечатления». И все же, как мы уже сказали, границы изображаемого Сезанном размыты: оно покрыто «бликами, в своем сопряжении с воздухом и другими предметами» (СС. 105).

Возможность или невозможность «назвать» видимое нами в картине — важный аспект ее предфилософского измерения. В живописи Сезанна, указав пальцем на отдельную точку в картине, мы не всегда можем ответить, что *именно*²⁰ в ней изображено, какому изображаемому она принадлежит. Живописец не оперирует понятиями: он работает с *различием* «ткани бытия» таким образом, что в ней вырисовываются горы, дома, фигуры людей, и мы можем их *опознать*. В случае «Горы Сент-Виктуар», схватывая картину как целостность (гештальт)²¹, мы не сомневаемся в том, что на ней изображено, и все же отдельные места полотна остаются в неопределенности, не имея четкой принадлежности к тому или иному изображаемому, которое мы могли бы *назвать* в картине.

Хотя и живопись, и философия направлены на необработанный мир, в случае философа «держание мира в подвешенном состоянии» недопустимо — философ должен высказаться о чем-либо вполне определенно, занять позицию; живопись же «наделена правом смотреть на все вещи

²⁰Выражение русского языка «что именно?» хорошо резонирует с проблематикой наименования в живописи, вынося на поверхность связь определенности и названности.

²¹Стоит вспомнить похожую мысль Хосе Ортеги-и-Гассета: в его интерпретации живопись, входя в XX в., перешла от оформленного видения отдельных предметов на смутном фоне к «оптической демократии» и «абсолютному единству зрительного поля», где «все становится фоном — неясным, почти бесформенным» (Ортега-и-Гассет, Пигарёва, 1991: 189). О понятии гештальта см. сноску 29.

без какой бы то ни было обязанности их оценивать» (ОД. 12). В случае пейзажа Сезанна мы могли бы добавить к этому праву живописи (воздерживаться от *суждений*) право воздерживаться и от *наименований*, оставляя мир в «подвешенном» состоянии. Живопись Сезанна имеет дело с самым сырым, первичным слоем необработанных феноменов, схватывание которых в живописи может происходить *до понятийной демаркации видимого* художником²². Если «подвешенность» в отношении суждения присуща многим художникам, то «подвешенность» в отношении понятийной демаркации изображаемого — гораздо меньшему их числу.

В отличие от традиционной живописи, живописи «действительного подобия», имеющего свою силу в «тексте», который можно «прочитать» (ОД. 27), в пейзаже Сезанна у видимого исчезают контуры, мы не можем отделить одно от другого, — но это и не было целью художника. Манера Сезанна согласуется с пониманием живописи как формы переживания смотрящим вида на гору Сент-Виктуар, ее эфемерного бытия в тот-самый-момент ее явленности²³. Пейзаж горы Сент-Виктуар создается Сезанном десятки раз, и каждый раз ее видение неповторимо, ведь «мир живописца — это видимый мир, в нем нет ничего, кроме видимого, это почти мир помешанного, поскольку он полностью закончен и целен, будучи при этом лишь частичным» (ОД. 19). Мерцающая гора Сезанна не совсем «артикулирована» — и потому правдива: она одновременно и закончена, и нет, она покоится в статике холста и краски, но в то же время она длится²⁴. Ее живость и жизненность напрямую связаны

²²Мы связываем возможность «наименования» изображенного с наличием в картине четкого рисунка и ясных границ изображенных предметов. У Сезанна такие четкие линии отсутствуют, из-за чего мы можем говорить о наличии в его полотнах *именуемого* и *неименуемого*. Г. Джонсон рассматривает нечеткость рисунка как его «живость» (Johnson, 2013: 491), то есть дословно схваченную процессуальность изображаемого, его неуловимость и постоянное падение настоящего в гуссерлевскую ретенцию, которое схватывается через наличие в линиях того, что Мерло-Понти называл «пробелами» / «промежутками» (*gaps/écarts*). Это возвращает нас к идее наименования как первой «остановки» жизни, первого опосредования. С этим связано и противопоставление самим Мерло-Понти «феноменологической» живописи Сезанна «картезианскому» изображению пространства, в котором у каждой точки есть свое определенное «где» (ОД. 31).

²³Цвет, за счет которого художник схватывает изменчивые явления, Мерло-Понти противопоставляет линии, которой можно выполнить, словно «чертеж», неизменное, объективное изображение (ср. ОД. 29–31).

²⁴Это роднит Сезанна с Джакомоетти, к которому как пропоненту также апеллирует Мерло-Понти (ОД. 17–18; ср. Тампиаux, 1996: 288). На наш взгляд, эстетика Джакомоетти — это эстетика глиняной скульптуры на стадии «набрасывания» глины на проволочный

с ее недоназванностью, ее недоостановленностью в статике понятия «гора». Это и означает, что она остается в «подвешенном состоянии».

Все это отнюдь не присуще традиционной живописи. На картине традиционного художника практически всегда можно *назвать* изображенное видимое, и из-за этого традиционная живопись легко поддается переложению в текстуальный нарратив, хотя им, безусловно, и не исчерпывается ее содержание. Такое искусство, согласно Мерло-Понти, имеет свое происхождение в идее «зеркала», которое не дает в полной мере раскрыться «интимной игре между видящим и видимым» (ОД. 27). Поэтому, как мы сказали, мастер «настоящего» видения и учитель видения для Мерло-Понти — не да Винчи, например, а Сезанн²⁵.

Помимо традиционной живописи, практика Сезанна противопоставлена и так называемому объективному способу смотреть на мир — научной оптике. У Мерло-Понти есть ценностная оценка такого взгляда: взгляд никого из ниоткуда — то, к чему стремится наука, — *плохой* способ отношения к миру и *плохой* способ смотрения на мир; в том числе с такой точки зрения нельзя сказать ничего ценного о живописи. В научной оптике можно изучить только размер холста, химический состав красок, перечислить, какие объекты изображены, но это никак не приблизит нас к пониманию картины²⁶. Взгляд живого глаза — противоположная оптика. Для Мерло-Понти имеет ценность только *чей-то* взгляд, так как мир всегда *мой*: «мое тело и мир не являются объектами, соотносимыми друг с другом через функциональные связи того рода, которые

каркас, небрежный набор объема, который традиционный художник неизбежно скрыл бы в плавности обтянувшей мышцы кожи. Схожим образом работает и живописная фактура Сезанна — близкая по живости к подмалевку, она не стремится спрятать свою «живую» часть, но сосредотачивается на ней.

²⁵Сходство роли Сезанна для Мерло-Понти с ролью, которую между поэтами Гёльдерлину выделял Хайдеггер, справедливо отмечалось в работах: Стрелков, 2014: 100; Духан, 2011: 171 (см. обзор обращения Мерло-Понти к разным художникам в: там же: 171–174). Любопытно, что под вдохновением от «Горы Сент-Виктуар» Хайдеггер ввел в свое учение ту же гору в лекциях 1951–52 гг. во Фрайбургском университете (опубликованы в работе под названием «Что зовется мышлением?» / «Was heißt Denken?», 1954), противопоставляя ее геологическое и географическое рассмотрение рассмотрению ее присутствия как восходящего из нескрывтости (Хайдеггер, Сагетдинов, 2006: 208). Вдохновение и учительство разыскивались (в том числе и самим Хайдеггером) не только в полотнах Сезанна, но и в запечатленных на них ландшафтах — примечателен феномен паломничества в Экс к знаменитой горе и «троне Сезанна», начавшегося еще при жизни художника (Данчев, Житкова и др., 2016: 400).

²⁶Мерло-Понти как «устранителя загадки живописи» приводил Декарта — его учение о пространстве и невозможности «зрения без мышления» (см. ОД. 32слл).

устанавливает физика» (ФВ. 447). То, что позволяет схватить гору в ее живой явленности, — глаз Сезанна, тот самый *чей-то глаз*, способный к подлинному видению.

Говоря о видящем глазе художника, мы подходим к следующему важному аспекту — его живописной *интенциональности*. Акт смотрения всегда интенционален — это не только точка зрения, но и определенный модус видения²⁷. Для нашего анализа это означает, что мы можем рассмотреть живопись Сезанна с точки зрения интенциональности, а именно (а) ее модуса и (б) ее направленности-к, интенционального объекта.

Вопрос, который мы хотели бы в связи с этим поднять, таков: какова роль интенционального предмета и модуса интенциональности в живописи Сезанна? Мы взяли пейзаж горы Сент-Виктуар и ее живописные черты как характерную работу Сезанна, но через нее не может быть репрезентирована вся его живопись. Пейзаж Сезанна как жанр обладает своей спецификой в ряду других его жанровых полотен. В других картинах Сезанна мы, вероятно, обнаружим (а) иной тип видения и его схватывания, а также (б) иное видимое, запечатленное художником.

3. ЧТО ВИДИТ ХУДОЖНИК?

ТИПЫ ВИДИМОГО И СПОСОБЫ ВИДЕНИЯ В ЖИВОПИСИ СЕЗАННА

Таким образом, мы дошли до следующей точки нашего авторского замысла, в которой пора применить ДВиВ на интенциональный объект. Если оттолкнуться от самого видимого мира, схватываемого художником, то что мы в нем обнаружим с позиции Мерло-Понти? Какое видимое может встретиться художнику?

В духе Мерло-Понти мы могли бы выделить три *области* видимого.

Первая область — (1) *природа, или физический мир*. Согласно Мерло-Понти, «я заброшен в природу, и природа является не только вне меня, в объектах без истории, она видима и в центре субъективности» (ФВ. 442).

Однако у меня есть не только физический мир. Формы человеческого поведения «спускаются» в природу «и располагаются там в виде культурного мира». Таким образом можно выделить вторую область видимого — (2) *мир рукотворного, артефактов, несущих след Другого*. Мерло-Понти пишет:

²⁷Мы все понятия, имеющие подобный модус интенциональности, обозначаем через приставку «мой-» (например, «мой-глаз»), чтобы отличить их от простого обозначения физической принадлежности («мой глаз»).

...я живу не только среди земли, воздуха, воды, но вокруг меня существуют дороги, поля, деревни, улицы, церкви, предметы обихода, колокольчик, чайная ложечка, трубка. Каждый из этих объектов несет на себе клеймо человеческого действия, которому он служит (ФВ. 444).

Во второй области, в культурном объекте, Другой присутствует «под покровом анонимности»: «некто [...] использует трубку для того, чтобы курить, ложку, чтобы есть, звонок, чтобы позвать кого-нибудь». Мир рукотворных артефактов подтверждается только через действия *другого* человека.

Однако — и это самое важное в феноменологии Мерло-Понти — я могу видеть (*з*) *самого Другого*, и это третья область видимого (ФВ. 451).

Любопытно, такое разделение видимого практически совпадает с жанровым разделением живописи на (1) пейзаж, (2) натюрморт и (3) портрет. В таком случае мы можем задаться вопросом о различии пейзажей, натюрмортов и портретов Сезанна, а также их философского потенциала.

Живописная манера Сезанна колеблется от смелых этюдных, полуабстрактных, рассыпающихся полотен (например, работы «Вид на гору Сент-Виктуар из Лов», 1904–1906 гг., ГМИИ им. Пушкина и Государственный музей Базеля) до самых собранных, вырисованных работ (например, «Игроки в карты», 1890–1892 гг., Фонд Барнса). Отталкиваясь от жанрового разделения в надежде найти закономерности, мы могли бы предположить, что пейзажи могли бы быть более рыхлыми и мерцающими, в натюрмортах могло бы быть больше определенности из-за их интенциональной собранности художником, а портреты должны были бы быть самыми прописанными из-за пристальной обращенности художника к натуре. Однако эта гипотеза работами Сезанна не подтверждается. Поэтому мы должны пристальнее рассмотреть отношения изображенного и модусов его изображения.

Продолжая применение ДВиВ к работам Сезанна, мы можем спросить, какие модусы видения художника раскрывают его картины? Опираясь на ранее определенный способ схватывания видимого у Сезанна как близкий самой сырой, *допонятийной* структуре бытия, мы могли бы охарактеризовать колебание живописной манеры художника с точки зрения вырисованной названности²⁸ видимого. Способ видения изображаемого

²⁸Возможность обсуждения вопроса соотношения имени и образа в живописи (и более широкого вопроса о понятиях и знаках в живописи) выходит за рамки возможностей данного исследования, так как тема знака в искусстве прослеживается во многих работах

в полотнах художника колеблется в шкале от (а) мимолетного, цельного и неартикулированного схваченного видимого как цвета и света, до (б) более въедливо рассмотренного видимого, которое обретает большую оформленность и названность. Первый полюс шкалы модуса видения мы предлагаем обозначить как *гештальтно*²⁹-*неартикулированный*; второй — *оформленно-называющий*³⁰.

В согласии с выделенными нами областями видимого мы могли бы проинтерпретировать в границах этой шкалы (а)–(б) каждый отдельный жанр — пейзаж, натюрморт и портрет — через философию ландшафта, артефакта³¹ и Другого. Подобное обширное исследование не может быть проведено в рамках данной статьи, но мы можем произвести один первичный срез анализа.

Мерло-Понти, главная из которых — «Знаки» (1960). В традиции де Соссюра Мерло-Понти делает различие между знаками и значениями и противопоставляет слово и язык: если язык и картина способны «говорить о», это не означает, что и отдельные знаки имеют фиксированное значение (ср. Вдовина, 2001: 425).

²⁹Обращаясь к понятию гештальта, мы хотим подчеркнуть фундаментальную слитность, целокупный характер запечатлеваемого. Понимание гештальта у Мерло-Понти менялось от «классического» («как целого, не равного сумме своих частей», в рамках теории стоявшего в истоке гештальт-психологии Христиана фон Эренфельса) до собственного. Отказавшись от «классического» определения как слишком «внешнего», Мерло-Понти понимал перцептивный гештальт как спонтанную организацию чувственного поля, включающую зависимое отношение частей и целого. Организацию, которая — что для нас важно — может предшествовать внутреннему различению чувственных структур (Embrée, 1980: 92–93), вместе с тем «не отражающую предсуществующий порядок, а напротив, устанавливающую его» (Waldenfels, 1980: 30).

³⁰Отметим, что *названность* не имеет отношения к *названию* картины. Несмотря на то, что гора Сент-Виктуар обозначена в названии картины, в нашей трактовке на самом полотне она не полностью *названа* — то есть *живописно артикулирована*; с другой стороны, анонимный портрет, если удовлетворяет изложенному критерию, будет *названным*. Любопытно то, что эти два полюса коррелируют с шкалой «ближнего» и «дальнего» видения как «два различных типа зрения», с которых Ортега-и-Гассет начинает размышление в работе «О точке зрения в искусстве»: с одной стороны, способ видения, подчиняющийся закону формы и фона, с другой — лишенный иерархии, «однородный» и «бесформенный», видение самого видения, где запечатлевается свет и цвет, попадающий в глаз (Ортега-и-Гассет, Пигарёва, 1991: 188).

³¹Как интереснейший пример отдельного философствования о специфике изображения артефакта, несводимого к простой вещиности, можно привести знаменитый анализ крестьянских башмаков у Хайдеггера. По его словам, форма башмаков как контур, очерк — «не следствие распределения вещества». Их «служебность покоится в полноте существенного бытия изделия. Мы это бытие именуем надежностью. В силу этой надежности крестьянка приобщена к немолвующему зову земли [...]. Мир и земля [...] пребывают в дельности изделия...» (Хайдеггер, Михайлов, 2008: 105, 119).

Основа метода Сезанна — схватывание видимого как цельного переживания явленности видимого. Однако, как мы сказали ранее, видимое может быть разделено нами на несколько областей, которые при более близком рассмотрении мы могли бы сгруппировать в две более крупные группы — *вещи* и *не-вещи*. Почему мы вводим это разделение? Проблема в том, что один из полюсов шкалы видения — гештальтно-неартикулированный — выделяется нами как чистое схватывание явленности, но не все видимое одинаково поддается схватыванию через его *видимое* измерение. Главная проблема для этого способа видения — Другой, постижение которого требует подхода к его *невидимому* измерению. Несмотря на то что невидимое измерение можно открыть и в вещах природы и культуры, они все же не обладают зеркальной видящему внутренней жизнью. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Прежде всего, для каждого «я» Другой является как некий видимый объект: «он будет создан цветами, тактильными и звуковыми качествами» (ФВ. 442). Однако Другой ставит меня в противоречивую ситуацию: я должен и отличать Другого от себя, — что подразумевает слияние Другого с миром объектов, — и одновременно принимать Другого как особую область бытия — сознание, которое на самом деле не имеет «внешнего вида и составных частей» (ФВ. 446). Доступ Другому возможен только из-за того, что он «есть я сам, и поскольку тот, кто осмысляет, и тот, кого осмысляют, смешиваются в нем» (ФВ. 446). Поэтому возникает вопрос, как внешний объект «может стать говорящим следом существования» и как «интенция, мышление, замысел могут отрываться от конкретного субъекта и становиться видимыми во вне, в его теле» (ФВ. 445)? Как можно «разрешить парадокс сознания, увиденного извне» (ФВ. 445)?

Этот парадокс отчетливее всего проявляется именно в живописи. Каким образом через живописное схватывание Другого как видимого объекта можно передать его целостность, не редуцируемую к его видимости? Здесь возникает проблема *живописи невидимого*. Мерло-Понти говорил, что Сезанн пишет портрет Другого как любую другую вещь (СС. 103–104). Однако Мерло-Понти не стал бы спорить, что его портреты совсем не «об» этой видимой объектности — в них присутствует и глубина, проявляющая в видимом жизнь духа. В этой способности Сезанна можно увидеть исток особого *напряжения*, рождающегося в его полотнах. Мерло-Понти также отмечал, что «писать лицо „как предмет“ вовсе не означает освобождать его от „мысли“». [...] Мысль можно увидеть и прочесть во *взглядах*, хотя они являются

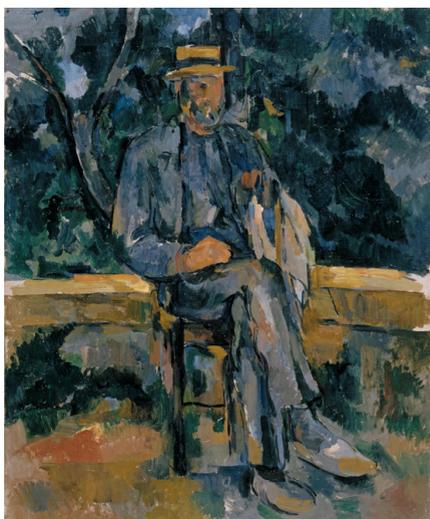
лишь сочетанием цветов» (СС. 108–109; курсив наш. — *М.-С. Ж.*)³². Эта ситуация — особое «междумирье», в котором художник решается побывать как в одном из большого множества способов сосуществования с Другим (ФВ. 455 слл.).

Вместе с тем живописная обращенность к Другому как другому «я» — не универсальный модус живописной интенциональности Сезанна, направленной к Другому: Другие в работах Сезанна являются нам в разных модусах видения. Мы предлагаем обратить внимание на те работы художника, где Другой все же остается только видимым, где художник словно не идет дальше в переживании Другого. Мерло-Понти отмечал, что даже в сезанновском письме вещного мира — натюрмортов и пейзажей — он разрушает их привычную непоколебимость, выявляя этим «не-человеческую природу оснований, на которых располагается человек» (СС. 109). В случае его пейзажей «даже природа лишена своей одушевленной составляющей: пейзаж — безветренный, воды озера Анси — неподвижны, предметы — застывшие и нечеткие, как при сотворении земли» (СС. 109). Что же можно сказать о Других, которые являются нам практически в модусе вещи в работах Сезанна? И как этот модус видения соотносим с ранее концептуализированными нами модусами интенциональности?

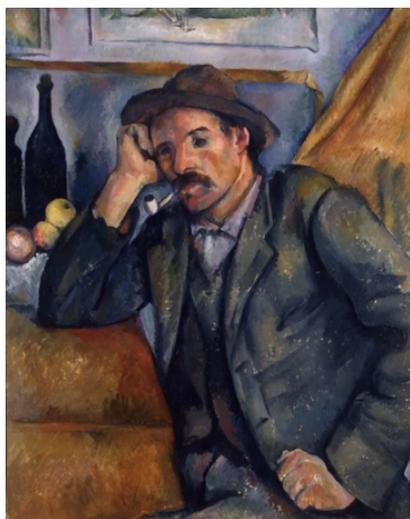
Если сравнить два полюса живописного видения Сезанна — гештальтно-неартикулированный и оформленно-называющий, — то работы первого будут примером цельного видения цвета и света, в то время как второй позволит нам рассмотреть детали, в которые всматривался художник. Примером первого типа видения можно назвать «Портрет крестьянина» (*илл. 2*), а второго — «Курильщика» (*илл. 3*). Крестьянин едва отделим от фона-ландшафта, растворяется в нем, нет никакой иерархии в видимом, которая могла бы быть выражена в проработке фигуры, рисовке черт лица и рук. Крестьянин действительно является нам в картине как часть ландшафта: он ускользает как Другой в полном смысле, показывая только свое вещное измерение. При этом, как и обещал Мерло-Понти, в работе присутствует напряжение из-за того, что Другой растворен, что мы не можем добраться до него и его невидимое измерение остается для нас недоступно. Второй портретируемый, курильщик, напротив, вполне определенно назван: мы видим его лицо, сжатие рук. Но делает ли это его более открытым нам как

³²Конечно, похожие слова можно сказать про любой портрет в истории искусства. Однако у портретов Сезанна есть своя специфика, о которой как раз пойдет речь ниже.

другое «я»? Мы вынуждены признать, что и тот и другой портретируемый переживаются нами как закрытые. Почему это происходит? Мы предполагаем, что ключевым аспектом ускользания от открытости становится *ускользание взгляда* портретируемых — *мы не можем заглянуть в их глаза*. Для моего-глаза остается неуловимой интенциональность *их* взгляда, и, что немаловажно, она не обращена ко мне как другому «я». На этом месте мы ощущаем деконструкцию соединяющей меня и мир роли глаза, о которой мы говорили ранее: несмотря на то что глазу художника доступен Другой, его глаз не находит взаимности в глазах Другого. Здесь снова раскрывается обозначенная нами центральная роль глаза в ДВиВ.



Илл. 2. П. Сезанн. «Портрет крестьянина». 1905–1906. Холст, масло. 64,8×54,6 см. Музей Тиссена-Борнемисы (Мадрид) / P. Cézanne. *Portrait of a Peasant*. 1905–1906. Oil on canvas. 64.8×54.6 cm. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).



Илл. 3. П. Сезанн. «Курильщик». 1890–1892. Холст, масло. 92,5×73,5 см. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) / P. Cézanne. *Smoker* (1890–1892). Oil on canvas. 92.5×73.5 cm. State Hermitage Museum (St. Petersburg).

ДВиВ получает новый виток: наш изначальный анализ живописи Сезанна с позиции «от видящего» и «от видимого» (разделы 2 и 3) должен получить надстройку во вполне диалектической манере: мы должны включить в анализ видимого *видящее видимое*, смотрящее на нас *око*

Другого. Нельзя не согласиться, что портреты, в которых портретируемый раскрывает нам свою интимную интенциональность взгляда или обращает его на нас, имеют совсем иную «игру» видящего и видимого. К таким работам можно причислить «Портрет мадам Сезанн» (илл. 4). Мы не просто видим ее глазом художника, но мы свидетельствуем их с художником «между-мирье» и невольно стремимся стать его частью. Однако тут проступает проблематика такого междумирья: хотя художнику, вероятно, было раскрыто невидимое измерение портретируемой, *их* междумирье, а тем самым и портрет, никогда не становятся для нас раскрыты в полной мере. Сложенный из мерцаний мазков портрет снова рассыпается, ускользает, а взгляд портретируемой проходит



«сквозь» нас. При этом никакой портретируемый Другой

Илл. 4. П. Сезанн. «Портрет мадам Сезанн». Ок. 1885. Холст, масло. 46×38 см. Музей Берггрюна (Берлин) / P. Cézanne. *Portrait of Madame Cézanne* (c. 1885). Oil on canvas. 46×38 cm. Berggruen Museum (Berlin).

никогда не смотрит именно на нас, зрителей, мы остаемся либо незамеченным наблюдателем, либо игнорируемым — если и получается поймать на себе взгляд портрета, он все равно смотрит «насквозь».

Еще более интересным случаем становится встреча с автопортретами Сезанна, взгляды которых были обращены к художнику во время создания работы или же ускользали от него самого. Если сравним авто-

портреты 1866 и 1875 гг. (илл. 5 и 6), мы уловим то же отличие модусов смотрения художника уже на себя самого в зеркале, что создает более сложную ситуацию для осмысления³³.



Илл. 5. П. Сезанн. Автопортрет. 1866. Холст, масло. 45×41 см. Частная коллекция / P. Cézanne. Self-Portrait (1866). Oil on canvas. 45×41 cm. Private collection.



Илл. 6. П. Сезанн. Автопортрет. Ок. 1875. Холст, масло. 64×53 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва) / P. Cézanne. Self-Portrait (c. 1875). Oil on canvas. 64×53 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow).

Живопись, являющая взгляд Другого, представляет собой не просто живописную «артикуляцию» Другого, его модуса и направленности интенциональности видения, но производит уже обратный процесс: Другой артикулирует нас, определяет нас в своей карте видимого и тем самым определяет свое отношение к нам, неумолимо диктует нам форму междумирья. Вместе с тем это междумирье также остается в *подве-*

³³Как отмечает и В. Фоти, «хотя чувствующее тело занимает свое место среди воспринимаемых вещей, к которым оно предоставляет доступ, оно не может, воспринимая, достичь самосовпадения (*self-coincidence*)». Это относится и к художнику, портретирующему себя — «можно пристально смотреть (но только в зеркале или фотографическом изображении) на свои видящие глаза; можно коснуться своей руки в акте прикосновения; но видение и осязание сами по себе ускользают от восприятия; они являются пробелами (*lacunae*) в ткани воспринимаемого (*the tissue of the perceptible*)» (Fóti, 1983: 191).

шенном состоянии — мы то стараемся уловить междумирье художника и модели, то стремимся установить свое междумирье с портретируемым. Все это ведет нас к обширной области феноменологии Другого, в которой модусы видения связываются с модусами отношения к Другому и его ко мне, формируя разные формы междумирья. Это заслуживает отдельного исследования в контексте портретной живописи Сезанна.

Для нашего первичного анализа областей видимого нам достаточно поднять последний важный вопрос — можно ли теперь согласиться с нашим предположением, что области видимого Мерло-Понти сходятся с живописными жанрами? Наш ответ: лишь отчасти. Когда мы накладываем на области видимого шкалу модусов видения, мы получаем большее количество ситуаций, нежели может предложить традиционное разделение. С нашей точки зрения, камнем преткновения выступает живописное схватывание Другого внутри ДВиВ. Если Другой схватывается как другое «я», это можно приравнять к традиции портрета³⁴. Но если Другой схватывается как часть вещного мира, то нам следовало бы назвать эту форму живописи Другого *не-портретом*. Наш анализ намечает возможность более глубокого феноменологического пересмотра жанров живописи и, возможно, выработки аутентичной феноменологически ориентированной системы классификации работ Сезанна «в духе» Мерло-Понти.

В проведенном анализе мы смогли расширить данное самим Мерло-Понти феноменологическое измерение «молчаливой науки» Сезанна³⁵

³⁴Ср. старинное название раннего живописного жанра портрета «парсуна» (от лат. *persona* — личность, особа), этимологически ставящего вопрос о роли личности, роли изображаемого как другого «я».

³⁵После нашего анализа может возникнуть закономерный вопрос: поменяется ли что-то в нашем анализе и результатах работы, если вместо Сезанна возьмем как «учителя» какого-нибудь другого живописца? Во-первых, Мерло-Понти не утверждает, что Сезанн — единственный художник, который предоставляет для феноменолога сырой, необработанный материал. Также и мы в своем развитии учения Мерло-Понти не утверждаем, что Сезанн — единственный художник, на основе которого можно показать названные нами полюса способов видения. Однако для нас Сезанн действительно становится удобным автором, у которого градиент «названности» и «оформленности» в корпусе работ ярко выражен, до крайностей. Помимо этого, именно Сезанн с точки зрения истории искусства стоит в истоке живописи XX в. как мост между импрессионистами и модернистами, что также подкрепляет выбор автора как значимого. Во-вторых, именно на основе Сезанна мы концептуализировали *два* полюса видения и изложили возможное философское обоснование традиционного разделения жанров в живописи. Именно работы Сезанна, как произведения живописи, дали нам возможность это сделать: в них уже на уровне

и своим способом подкрепить статус Сезанна как важного учителя феноменологии видения, чье искусство обладает серьезным философским потенциалом. Этот потенциал мы старались раскрыть через авторское наложение ДВиВ и формального анализа на картины Сезанна. Полученные соображения выходят за рамки того, что о Сезанне написал сам Мерло-Понти, а также открывают ряд вопросов и исследовательских путей, как (а) в трактовке самого Сезанна внутри мерло-понтиевской парадигмы, так и (б) в рамках более широкого горизонта, обозначенного нами в начале статьи, касающегося вопросов отношения философии и визуального искусства.

В том, что касается второго аспекта:

- (1) Мы детально рассмотрели у Мерло-Понти соотношение молчаливости живописи и логосного философствования через вынесение на поверхность и раскрытие «предфилософского» и «учительского» измерений живописи.
- (2) На основе учения Мерло-Понти мы концептуализировали ДВиВ как инструмент феноменологического анализа живописи, который может быть применен за пределами работ Сезанна, хоть его живопись и выступает самым органичным материалом для обозначенного анализа.
- (3) На основании ДВиВ и выявленной важности практик «наименования» и «артикуляции» мы философски концептуализировали способы живописного видения — гештальтно-неартикулированный и оформленно-называющий.
- (4) Наше исследование открыло подход для пересмотра жанров живописи с точки зрения феноменологии видимого Мерло-Понти, что, как мы надеемся, может раскрыть новые горизонты в изучении работ не только Сезанна, но и других художников.
- (5) Неожиданные для нас результаты и герменевтический успех приложения ДВиВ к живописи Сезанна, включая анализ того, что видит зритель, помещают наше исследование в горизонт более широкого вопроса о связи произведений искусства и философских учений. Чтобы критически обосновать возможность такой связи, нужна демонстрация взаимной обусловленности конкретных философских и художественных произведений путем автономного

холста и краски мы находим материал для рефлексии о способе видения и сути каждого из жанров. У другого художника мы могли бы научиться чему-то другому.

анализа произведений искусства на предмет философского измерения, а не путем только приведения ссылок на слова философов о них, которые ничего не добавляют к пониманию связи между философией одних и искусством других.

В отношении первого аспекта:

- (1) Мы видим перспективу более детального анализа работ Сезанна через учение Мерло-Понти о восприятии физического мира, мира артефактов и Других; изложенные нами положения о портретах Сезанна намечают плодотворность анализа не только в рамках учения Мерло-Понти, но и в перспективе учения таких философов, как Сартр или Левинас, а тем самым и неопределенного количества других философов; спектр модусов встречи с Другим в работах Сезанна мог бы стать полноценной энциклопедией феноменологии Другого.
- (2) Отдельного внимания заслуживает феноменологическое рассмотрение сезанновских автопортретов; в рамках предложенной нами интерпретации и выстроенного терминологического аппарата они поднимают ряд необычных вопросов, на которые исследовательская литература не обратила особого внимания.

Эти вопросы остаются для будущих исследований.

СОКРАЩЕНИЯ

- ВН *Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / пер. с фр. О. Н. Шпараги. — Минск : Логвинов, 2006.
- ОД *Мерло-Понти М.* Око и дух / пер. с фр., коммент. и предисл. А. В. Густыря. — М. : Искусство, 1992.
- СС *Мерло-Понти М.* Сомнение Сезанна / пер. с фр. В. И. Стрелкова // (Пост)феноменология : новая феноменология во Франции и за ее пределами / под ред. С. А. Шолоховой, А. В. Ямпольской. — М. : Академический проект, Гаудеамус, 2014. — С. 102–118.
- ФВ *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. — СПб. : Наука, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

- Вдовица И. С.* Феноменология и эстетика Мориса Мерло-Понти // Знаки / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., коммент. и послесл. И. С. Вдовиной. — М. : Искусство, 2001. — С. 421–429.
- Густырь А. В.* Предисловие // Око и дух / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., коммент. и предисл. А. В. Густыря. — М. : Искусство, 1992. — С. 3–6.

- Данчев А. Сезанн. Жизнь / пер. с англ. Л. Житковой, А. Захаревич, М. Денисьевой. — СПб. : Азбука-Аттикус, 2016.
- Духан И. Н. Мерло-Понти и Сезанн : к становлению феноменологии видимого // Историко-философский ежегодник. — 2011. — С. 171–204.
- Лечич Н. Д. Аксиология гладкого и корявого : интерпретация визуальной философии из «Федона» // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. — 2024. — Т. 18, № 2. — С. 860–887.
- Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве / пер. с исп. Т. И. Пигарёвой // Эстетика. Философия культуры / сост. В. Е. Багно. — М. : Искусство, 1991. — С. 186–202.
- Соколова Л. Ю. Понятие плоти в «Онтологии видимого» М. Мерло-Понти // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. — 2015. — Т. 2. — С. 38–45.
- Стрелков В. И. Предисловие к переводу статьи Мориса Мерло-Понти «Сомнения Сезанна» // (Пост)феноменология : новая феноменология во Франции и за ее пределами / под ред. С. А. Шолоховой, А. В. Ямпольской. — М. : Академический проект, Гаудеамус, 2014. — С. 100–101.
- Хайдеггер М. Что зовется мышлением? / пер. с нем. Э. Сагетдинова. — М. : Территория будущего, 2006.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Исток художественного творения : избранные работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. — М. : Академический проект, 2008. — С. 78–227.
- Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. — М. : Академический проект, 2015.
- Embree L. Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology // Research in Phenomenology. — 1980. — Vol. 10. — P. 89–121.
- Fóti V. On Truth/Untruth in Heidegger and Merleau-Ponty // Research in Phenomenology. — 1983. — Vol. 13. — P. 185–198.
- Johnson G. A. On the Origin(s) of Truth in Art : Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne // Research in Phenomenology. — 2013. — Vol. 13. — P. 475–515.
- Klee P. Pedagogical Sketchbook / trans. from the German by S. Moholy-Nagy. — Kent, UK : Whitstable, 1968.
- Lyotard J.-F. Discours, Figure (Excerpts) // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader / ed. by G. A. Johnson. — Evanston (IL) : Northwestern University Press, 1996. — P. 309–322.
- Morris R. Cézanne's Mountains // Critical Inquiry. — 1998. — Vol. 24, no. 3. — P. 814–829.
- Shapiro E. M. Perception and Dialectic // Human Studies. — 1978. — Vol. 1, no. 3. — P. 245–267.
- Silverman H. J. Cézanne's Mirror Stage // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1982. — Vol. 40, no. 4. — P. 369–379.

- Singer L.* Merleau-Ponty on the Concept of Style // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader / ed. by G. A. Johnson. — Evanston (IL) : Northwestern University Press, 1996. — P. 233–244.
- Taminiaux J.* The Thinker and the Painter // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader / ed. by G. A. Johnson. — Evanston (IL) : Northwestern University Press, 1996. — P. 278–292.
- The Merleau-Ponty Aesthetics Reader / ed. by G. A. Johnson. — Evanston (IL) : Northwestern University Press, 1996.
- Waldenfels B.* Perception and Structure in Merleau-Ponty // Research in Phenomenology. — 1980. — Vol. 10. — P. 21–38.
- Williams F.* Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader / ed. by G. A. Johnson. — Evanston (IL) : Northwestern University Press, 1996. — P. 165–173.

Zhumatina, M.-S. D. 2025. “V oke Sezanna, v dukhe Merlo-Ponti [In the Eye of Cézanne, in the Spirit of Merleau-Ponty]: dialektika vidimogo i vidyashchego v peyzazhakh, natyurmortakh i portretakh [The Dialectic of Seeing-Seen in Landscapes, Still Lifes and Portraits]” [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 9 (3), 303–331.

МАИИА-СОФИИА ЗЖУМАТИНА
 PHD STUDENT IN PHILOSOPHY
 RESEARCH ASSISTANT
 LABORATORY OF TRANSCENDENTAL PHILOSOPHY
 HSE UNIVERSITY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0000-0002-1516-621X

IN THE EYE OF CÉZANNE,
 IN THE SPIRIT OF MERLEAU-PONTY
 THE DIALECTIC OF SEEING-SEEN
 IN LANDSCAPES, STILL LIFES AND PORTRAITS

Submitted: Oct. 14, 2024. Reviewed: June 09, 2025. Accepted: July 23, 2025.

Abstract: The article analyzes the painting of Paul Cézanne through the fundamental relationship seeing-seen (*voyant-visible*), set out in the phenomenological teaching of Maurice Merleau-Ponty and conceptualized by us as the “dialectic of the seeing-seen”. For Merleau-Ponty, Cézanne had a special status as a “painter of painting”: the phenomenology of visible of Merleau-Ponty and his interpretation of Cézanne’s works are built on each other. However, the philosopher himself and researchers did not systematically superimpose the dialectic of seeing-seen on Cézanne, which is why our article is the original extension of the work of Merleau-Ponty himself. The proposed approach is interdisciplinary, since in addition to the apparatus of the phenomenology of visible itself, it also uses art history formal analysis. We consider the origins of the special status of Cézanne’s painting for Merleau-Ponty through the artist’s works themselves and offer the extension of Merleau-Ponty’s interpretation of the

philosophical content of his painting. We apply the dialectic of seeing-seen both to painting as an artifact and to the act of painting itself in relation to (I) how the artist sees and (II) what exactly is seen. We distinguish three areas of the visible in painting (nature, an artifact, and the Other) on the basis of Merleau-Ponty's phenomenology and note that they resonate with three painting genres: landscape, still life, and portrait. We also, in the spirit of the phenomenology of visible, conceptualize, on the basis of Cézanne's painting, two poles of painting vision: "gestalt-inarticulate" and "formed-naming".

Keywords: Merleau-Ponty, Cézanne, Painting, Seeing-Seen (voyant-visible), Eye, Phenomenology of Visible, Landscape Painting, Portrait.

DOI: 10.17323/2587-8719-2025-3-303-331.

REFERENCES

- Danchev, A. 2016. *Sezann. Zhizn' [Cézanne. Life]* [in Russian]. Trans. from the English by L. Zhitkova, A. Zakharevich, and M. Denis'yeva. Sankt-Peterburg [Saint Petersburg]: Azbukha-Attikus.
- Dukhan, I. N. 2011. "Merlo-Ponti i Sezann [Merleau-Ponty and Cézanne]: k stanovleniyu fenomenologii vidimogo [Towards the Phenomenology of Visible]" [in Russian]. *Istoriko-filosofskiy yezhegodnik [History of Philosophy Yearbook]*, 171–204.
- Embree, L. 1980. "Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology." *Research in Phenomenology* 10:89–121.
- Fóti, V. 1983. "On Truth/Untruth in Heidegger and Merleau-Ponty." *Research in Phenomenology* 13:185–198.
- Gustyr', A. V. 1992. "Predisloviye [Foreword]" [in Russian]. In *Oko i dukh [L'Œil et l'Esprit]*, by M. Merleau-Ponty, trans. from the French and comm., with a forew., by A. V. Gustyr', 3–6. Moskva [Moscow]: Iskusstvo.
- Heidegger, M. 2006. *Chto zovet-sya myshleniyem? [Was heißt Denken?]* [in Russian]. Trans. from the German by E. Sagetdinov. Moskva [Moscow]: Territoriya budushchego.
- . 2008. "Istok khudozhestvennogo tvoreniya [Der Ursprung des Kunstwerkes]" [in Russian]. In *Istok khudozhestvennogo tvoreniya [The Origin of the Work of Art] : izbrannyye raboty raznykh let [Selected Works from Different Years]*, trans. from the German by A. V. Mikhaylov, 78–227. Moskva [Moscow]: Akademicheskii proyekt [Academic Project].
- . 2015. *Bytiye i vremya [Sein und Zeit]* [in Russian]. Trans. from the German by V. V. Bibikhin. Moskva [Moscow]: Akademicheskii proyekt [Academic Project].
- Johnson, G. A., ed. 1996. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Evanston (IL): Northwestern University Press.
- . 2013. "On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne." *Research in Phenomenology* 13:475–515.
- Klee, P. 1968. *Pedagogical Sketchbook [Pädagogisches Skizzenbuch]*. Trans. from the German by S. Moholy-Nagy. Kent, UK: Whitstable.
- Lečić, N. D. 2024. "Aksiologiya gladkogo i koryavogo [The Axiology of the Smooth and the Rugged]: interpretatsiya vizual'noy filosofemy iz 'Fedona' [Interpretation of the Visual Philosopheme from the 'Phaedo']" [in Russian]. *Schole. Filosofskoye antikovedeniye i klasicheskaya traditsiya [Schole. Ancient Philosophy and the Classical Tradition]* 18 (2): 860–887.
- Lyotard, J.-F. 1996. "Discours, Figure (Excerpts)" [in French]. In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. by G. A. Johnson, 309–322. Evanston (IL): Northwestern University Press.

- Merleau-Ponty, M. 1992. *Oko i dukh [L'Œil et l'Esprit]* [in Russian]. Trans. from the French and comm., with a forew., by A. V. Gustyř. Moskva [Moscow]: Iskusstvo.
- . 2006. *Vidimoye i nevidimoye [Le visible et l'invisible]* [in Russian]. Trans. from the French by O. N. Shtaraga. Minsk: Logvinov.
- . 2014. "Somneniye Sezanna [Le doute de Cézanne]" [in Russian]. In *(Post)fenomenologiya [(Post)phenomenology] : novaya fenomenologiya vo Frantsii i za yeye predelami [New Phenomenology in France and Beyond Its Borders]*, ed. by S. A. Sholokhova and A. V. Yampol'skaya, trans. from the French by V. I. Strelkov, 102–118. Moskva [Moscow]: Akademicheskiy proyekt / Gaudeamus.
- Morris, R. 1998. "Cézanne's Mountains." *Critical Inquiry* 24 (3): 814–829.
- Ortega y Gasset, J. 1991. "O tochke zreniya v iskusstve [Sobre el punto de vista en las artes]" [in Russian]. In *Estetika. Filosofiya kul'tury [Aesthetics. Philosophy of Culture]*, comp. V. Ye. Bagno, trans. from the Spanish by T. I. Pigarëva, 186–202. Moskva [Moscow]: Iskusstvo.
- Shapiro, E. M. 1978. "Perception and Dialectic." *Human Studies* 1 (3): 245–267.
- Silverman, H. J. 1982. "Cézanne's Mirror Stage." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (4): 369–379.
- Singer, L. 1996. "Merleau-Ponty on the Concept of Style." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. by G. A. Johnson, 233–244. Evanston (IL): Northwestern University Press.
- Sokolova, L. Yu. 2015. "Ponyatiye ploti v 'Ontologii vidimogo' M. Merlo-Ponti [Concept of Flesh in M. Merleau-Ponty's 'Ontology of the Visible']" [in Russian]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya [Vestnik of Saint-Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies]* 2:38–45.
- Strelkov, V. I. 2014. "Predisloviye k perevodu stat'i Morisa Merlo-Ponti 'Somneniya Sezanna' [Preface to the Translation of Maurice Merleau-Ponty's Article 'Cézanne's Doubts']" [in Russian]. In *(Post)fenomenologiya [(Post)phenomenology] : novaya fenomenologiya vo Frantsii i za yeye predelami [New Phenomenology in France and Beyond Its Borders]*, ed. by S. A. Sholokhova and A. V. Yampol'skaya, 100–101. Moskva [Moscow]: Akademicheskiy proyekt / Gaudeamus.
- Taminiaux, J. 1996. "The Thinker and the Painter." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. by G. A. Johnson, 278–292. Evanston (IL): Northwestern University Press.
- Vdovina, I. S. 2001. "Fenomenologiya i estetika Morisa Merlo-Ponti [Phenomenology and Aesthetics of Maurice Merleau-Ponty]" [in Russian]. In *Znaki [Signes]*, by M. Merleau-Ponty, trans. from the French and comm., with an afterw., by I. S. Vdovina, 421–429. Moskva [Moscow]: Iskusstvo.
- Waldenfels, B. 1980. "Perception and Structure in Merleau-Ponty." *Research in Phenomenology* 10:21–38.
- Williams, F. 1996. "Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. by G. A. Johnson, 165–173. Evanston (IL): Northwestern University Press.