

Современное гуманитарное знание, равно как и теория искусства, находятся в состоянии, по всем признакам напоминающем кризис. В области film studies Н. Кэрролл и Д. Бордуэлл выделяют три сферы – исторические исследования, критика и теория кино – из которых две первые авторы считают успешно развивающимися, тогда как теорию кино они оценивают как целиком несамостоятельную и находящуюся под влиянием Больших Теорий, прежде всего, психоанализа. Современная теория кино, по мнению Кэрролла и Бордуэлла, будучи ничем иным, как экземплификацией фрейдовских и лакановских концептов, игнорирует эмпирические открытия смежных дисциплин. Таким образом, современная теория кино представляет собой острый конфликт рационального и эмпирического, который может быть разрешен лишь постановкой под вопрос самой концепции опыта. Подобная ситуация уже имела место на рубеже XIX-XX вв., и мы знаем, что в XX веке наиболее существенные преобразования в гуманитарном знании, критике и теории искусства были связаны с феноменологической парадигмой.

Опираясь на практику «методического сомнения» Декарта, Гуссерль осуществил радикальное преобразование науки, соединив в феноменологическом жесте теоретический и практический моменты. Теоретическое измерение представляет собой связку концептов трансцендентального Я, интенциональности сознания, горизонтной структуры опыта. Практическое измерение предполагает два аспекта и, с одной стороны, рассматривает работу ученого как методическое применение феноменологической редукции, то есть, как систематическую критику собственных предпосылок, с другой, обнаруживает себя в культуре видения и практиках созерцания. Открывая феноменальное измерение, Гуссерль предлагает интересоваться не вещами, а их смыслом. Для теории искусства это имеет большое значение, поскольку позволяет разрешить множество апорий, касающихся материи и формы художественного произведения, внутреннего и внешнего, случайного и необходимого. Такие знаменитые теоретико-критические прецеденты, как мысль Мориса Бланшо или Ролана Барта, становятся возможны именно в силу нового понимания опыта. Само слияние художественных практик и критической мысли также есть результат влияния феноменологии.

Однако, начиная с середины XX века, ключевые понятия феноменологии становятся источником тревоги и вызывают все больше вопросов. Э. Левинас, М. Анри, Ж.-Л. Марион, А. Мальдине, М. Ришир напряженно работают с названными понятиями в контексте исторических трансформаций предметности сознания. Радикальному переосмыслению подверглись концепции интенциональности и трансцендентального Я, что неизбежно ведет к принципиальным изменениям словаря феноменологии, изменению самого смысла феноменальности. Если Гуссерль понимал опыт в перспективе тождества бытия и мышления, как «осмысленный мир», являющий себя в непрерывности развертывания интенциональных синтезов, как «возможность так-то и так-то подойти к тому и этому», то в постгуссерлевой феноменологии опыт трактуется в двух возможных перспективах.

Ж.-Л. Марион понимает его как определяемый избытком созерцательной данности. Феноменальное поле, с его точки зрения, градуируется от «ненасыщенности» (бедности созерцанием) к «насыщенности». В качестве «насыщенных феноменов» он рассматривает исторические события и события «откровения», понимая под последними «картину», «любимое лицо», «теофанию».

Для М. Ришира и А. Мальдине опыт мыслится как множественная неустойчивость феноменального поля («мерцание»), формирующая область случайного. В этой последней перспективе феномены подчиняются закону платоновского «вдруг», они в состоянии терпеть полный «переворот», они появляются и исчезают, не указывая ни на что, кроме самих себя («феномены и ничего, кроме феноменов», как принципиальное указание на неявленность). Словарь новой феноменологии обогащается целым рядом терминов, необходимых для формирования «страстного отношения к истине», н-р, таких как «сверхстрастность» и «сверхвозможность» (А. Мальдине), или «трансцендентальные реминисценции» и «трансцендентальные предчувствия» (М. Ришир).