

ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ДІАПАЗОН ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ Р. ІНГАРДЕНА

Д.М. Скальська

Філософсько-антропологічні виміри вчень ХХ ст. актуалізуються в сучасній духовній культурі. Сьогодні поле досліджень складає той зміст, за якого розкриваються трансформації феноменології та її методологічний прорив до естетики модерної і постмодерної доби. Феноменологічний метод, як такий, що базується на універсальних ідеальних принципах, завжди конститує людську свідомість, очищену від емпіричного змісту, а інтенціональне споглядання та переживання надає можливість зрозуміти художній твір в його бутті як бутті «в собі». Трансформації феноменологічної концепції, як засвідчує історія сучасної філософії, дали плідні результати в дослідженні ідеї продуктивного сприйняття («прочитання», уяви, фантазії), розвинули погляд на мистецтво як один зі способів переструктурування реальності, де естетичне виступає чинником виникнення «можливих світів».

Скажімо, феноменологія Ф. Brentano, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Р. Інгардена, М. Дюфренна презентує той діапазон філософсько-антропологічних досліджень, в якому розробляється специфічний метод і категоріальний ряд феноменологічної естетики. Художній твір розглядається таким, яким він має бути «в собі», поза фізичним існуванням, соціальною зумовленістю та його безпосередньо функціональним призначенням, тобто в «феноменологічній редукції» («чистій свідомості»). Специфічно ставиться проблема естетичної цінності як «артизації цінності», вводяться поняття «онтологічний плюралізм» та «поліфонічна гармонія». У феноменологічній естетиці обґрунтовується виникнення модерністської культури та перспективи неопосткласики. Надзвичайно цікавими з даного питання є спостереження вітчиз-

зняних вчених Т.К. Гуменюк, О.М. Соболев, М.Л. Яковенка, а також відомих зарубіжних авторів, таких як В.В. Бичков, Н.Б. Маньковська, В.В. Иванов, М. Сандерс, які досліджують постмодерністські стази, обґрунтовують їх транскультурну місію, розкривають унікальність постмодерністської чуттєвості у просторі мистецтва, аналізуючи атрибутику постмодерного світу, його впливи та наслідки [3, с. 87-91], [10, с. 188], [11, с. 88-95], [1, с. 840], [18, с. 362].

Філософія в феноменологічному розумінні є перш за все метод, а не система. У ролі теорії вона встановлює лише принципи феноменологічного підходу, які повинні бути застосовані як до наук, так і до всіх інших сфер людської діяльності. Порівнюючи дві форми духовної орієнтації (наукову та естетичну), як і передбачав Едмунд Гуссерль, наука з її раціональністю, системністю, логічними побудовами склала вторинне утворення поряд з «життєвим світом» — як світом первинних наочностей, в якому живуть всі люди, наповнюючи його повсякденним досвідом. Він «відкритий» для всіх і є сферою об'єктивізації людської суб'єктивності. Тому поряд з феноменологічною психологією, феноменологічною соціологією, феноменологічною естетикою і т. д. повинні бути створені феноменологія сприйняття, феноменологія істини, феноменологія релігії і т. п. Наприклад, в українському перекладі «Вступу до феноменології» Бернхарда Вальденфельса йдеться, зокрема, про те, що Гуссерль наполегливо займався «кропіткими справами». В результаті чого динаміка його феноменологічної філософії виходить з «пратеренів» чистої свідомості і сягає нових обривів:

Свідомість не є спокійним місцем, де можна кидати якір, скоріш це збудник неспокою, який кожне проголошення смислу втягує у смислово пастку. Свідомість, що виникає із досвіду стосунків з речами, з іншими та з самодосвіду не є чистою, вона очищується в процесі усвідомлення — сучасної форми катарсису. Свідомість у найрізноманітніший спосіб переплетена із тим, що в ній конститується. Це чітко простежується, якщо розглянути три вирішальні виміри смислу, а саме: досвід речей, досвід чужого та власний досвід. Місця, де здійснюються плідні відкриття, є водночас місцями тонких апорій та парадоксів [2, с. 29].

У всякому разі така суперечлива діалектика дослідження філософського і нефілософського в їх єдності сприяла успішним зусиллям вчених у створенні наукової філософії. Хоча врівноваженість та академічність феноменологічних структур післягуссерлівського періоду була викликана до певної міри комплексом «самозахисту» від нерозуміння та розгубленості перед вирішенням фундаментальних соціальних проблем у їх соціально-антропологічній перспективі.

Феноменологічна естетика в Європі пов'язана з іменем одного з талановитих та улюблених учнів Е. Гуссерля — польського мислителя Романа Інгардена (1893–1970). Якийсь час, на жаль, творчість цього філософа не популяризувалась і не оцінювалась відповідно в широких науково-дослідницьких колах. Хоча сам філософ, крокуючи від феноменологічної системи до самостійного виваженого філософсько-естетичного вчення, незмінно критично ставився як до себе, так і до своїх наставників. У енциклопедичному нарисі «Філософія Едмунда Гуссерля» Р. Інгарден з увагою і тонким розумінням вимальовує ситуацію, за якої творив Гуссерль, коли до влади в Німеччині прийшов Гітлер. Інгарден розкриває атмосферу, в якій Гуссерль стійко і спокійно не тільки переносить катастрофу всієї європейської культури, але й очікує «надлом» науки. Інгарден пише про вчителя:

Перебуваючи під цим враженням, він стає більш чутливим до змін у світі культури в процесі історичних перемін і наближається тим самим до проблем філософії історії. Гуссерль шукає витoki кризи, що відбувається. Він починає роздуми над новим твором, який розкрив би причини занепаду та кризи і разом з тим віднайшов би якісь ліки (remedium) для того, щоб цей історичний процес відвернути. Феноменологія, як належним чином здатна до осмислення трансцендентальна феноменологія, повинна стати такими ліками (remedium) [7, с. 207-208].

Антропологічна проблематика утворила те поле філософських теоретизувань, де закладались основи естетики, хоча загалом мова часто заходить про створену Інгарденом «реальну феноменологію». Складовими її виступили онтологія, теорія пізнання, методологія, логіка, аксіологія, теорія мистецтва, філософія мови, які в руслі досліджень більш чітко розділились за трьома онтологічними групами: формально-онтологічні, істинно-онтологічні, екзистенціально-онтологічні. Крім того, дилема «ідеалізм — реалізм», над якою Інгарден часто розмірковував і про яку неодноразово вів мову у листуванні з Гуссерлем, стала «справою його життя». Фундаментальні онтологічні та гносеологічні питання Інгарден вирішує у праці «Суттєві питання» (1925), де намагається з'ясувати місце і роль поняття індивідуального предмета, його сутність та порівняння з ідеєю. Для розв'язання проблем методологічного плану філософ досліджує взаємовідносини природничих наук, філософських дисциплін і теорії пізнання в працях «Місце теорії пізнання в системі філософських наук» (1925) та «Нотатки до проблеми ідеалізм—реалізм» (1929). По суті, ці роботи дослідника стали ґрунтом, на якому сформувалась естетична позиція феноменолога, багато в чому відмінна від гуссерлівської.

Інгарден залучає мистецтво у всіх його видах та жанрах, спочатку як традиційну демонстрацію логіко-гносеологічних ідей, потім — для пошуку сфери чистої інтенціональності. Він пише:

З цією метою я шукав предмет, чиста інтенціональність якого була б безсумнівною і на якій можна б було проштудіювати дійсну структуру і спосіб існування чисто інтенціонального предмета, не піддаючись впливам, що нав'язуються при розгляді предметів реальних. І в той же час літературний твір уявлявся мені об'єктом досліджень, що найбільш придатний для цієї мети [15, с. 280].

Далі в Інгардена дослідження інтенціонального об'єкта виступило своєрідним «текстом» з «контекстом» існування реального світу, де викристалізовується основна проблематика соціальної антропології. Сама ж категорія інтенціональності в Інгардена концентрує в собі не тільки значення активності та спрямованості свідомості, але й здатність до реконструкції як свободи творчості.

Праця «Про літературний твір» (1931) [13] відома в галузі не лише літературознавства, а й естетики та мистецтвознавства ХХ ст. Інгарден з'ясовує тут природу естетичного через сутність літературного твору, підводячи його під «загальну ідею», яка символізує тип і рівень художньої цінності твору, передає його гармонію. Літературний твір, за дослідником, має «плюралістичну» або, точніше, поліфонічну основу, яку зумовлює багатошаровість структури: словесні звучання і словесно мовні утворення вищого порядку, прошарок утворень за значенням слів та змістів суджень; прошарок закладених у ньому предметів (речі, події, люди); прошарок схематизованих видів. Усі ці компоненти та їх елементи пов'язані, вони забезпечують послідовність фраз та частин і таким чином утворюють свого роду квазічасову структуру. У цьому полягає побудова саме твору літературного мистецтва, бо ж у ньому закладено характерний спосіб його існування, а також зв'язок з автором і контакт з читачем. Особливу увагу у своїй філософсько-естетичній системі Інгарден приділяє твору мистецтва з огляду на його «схематичність» та «конкретизацію». На думку дослідника, існує певна недостатність завершеності, невизначеність і неповнота відображення предмета як у творі, так і в свідомості суб'єкта-реципієнта. З точки зору феноменології, в цьому й полягають сила та привабливість процесу художнього сприйняття. «Схематизація» логічно переходить, завдяки читачеві, у стан «конкретизації», який «пробуджує» до життя в літературному творі його елементи.

На думку багатьох вітчизняних дослідників радянського періоду, феноменологічній традиції бракувало конкретно-історичного підходу

до аналізу творів літератури і мистецтва, конкретного історизму. Стосовно естетики Інгардена, то поняття «конкретизації» художнього твору загалом було тісно пов'язане з самим феноменологічним методом, виписування феноменів свідомості могло відбуватись лише за активної участі читача чи глядача, їх конкретного художнього сприйняття. Найбільш адекватним «прочитанням» та «розвитком» художніх творів виступає, звичайно, їх здатність до антропологічної трансформації, у цьому їх багатство і сила, життєвість та новизна для читачів різних епох і народів.

Найбільш актуальні питання сучасної естетичної думки, літературознавства, мистецтвознавства та поетики Р. Інгарден зібрав воедино в такому свідченні феноменологічної науки, як «Естетичні дослідження» у трьох томах (див.: [16]), де, окрім виявлення специфіки літературного твору, інтенсивно розвиваються думки про онтологію літературного твору, літературну критику, дано аналіз проблеми поетики як теорії художньої літератури. Окреме місце в теоретичній спадщині Інгардена займають феномен естетичного переживання, способи інтерпретації і вміння розпізнавати художню та естетичну цінність. У «Лекціях і дискусіях з естетики» розглядаються погляди відомих на той час персоналій: Лотце, Фішера, Ліпса, Фелькельта, Дессуара та інших (див.: [17]), а вирішенню проблем, пов'язаних з предметом естетичного переживання та цінністю твору, присвячено одну з останніх праць Інгардена — «Переживання, твір, цінність» (див.: [14]).

В онтології твору музичного мистецтва, на відміну від творів інших видів мистецтва (літератури, живопису, архітектури), Інгарден вбачає вищу ієрархічну структуру через відсутність в них, на думку феноменолога, різномірних компонентів. Скажімо, усі незвукові утворення виникають як похідні від звукових, тому «емоційні якості» формуються на основі «контурів деякої мелодії» або через поєднання певних тембрів чи особливих комбінацій акордів у гармонійній канві. Інгарден захоплено аналізує творчість Ф. Шопена, зокрема звертаючись до його Прелюдії № 20. Він приходиться до думки, що в «абсолютній» музиці не існує ніякого еквівалента реального світу і ніякого істотного зв'язку з ним, твір музики не включає в себе почуття чи інші психічні стани автора, виконавця або ж слухача. Не уникаючи певного формалізму, Інгарден стверджує, що музичний твір інтерпретується як чисто інтенціональний предмет, тому й ізольований від об'єктивної реальності. На думку дослідника, інтерпретація має свій шлях, беручи музичний твір за «фактор» і пропонуючи підхід, що передбачає різні пізнавальні «зусилля», а саме:

треба, по-перше, пізнати цей фактор у його специфіці й до того ж так, щоб не вносити в нього нічого такого, що для нього не властиве, що в ньому самому не можна виявити, а, по-друге, пізнати, незалежно від результатів пізнання цього твору, умови його виникнення, які належать до сфери реальності й культури [6, с. 461].

У категоріально-понятійному змісті естетичних напрацювань Інгардена такі поняття, як динамічність, експресивність, драматичність, витонченість та ін., отримують ціннісне забарвлення. Розрізняються художні цінності, які стимулюють естетичне переживання, мають цільове призначення у створенні естетичного предмета і є невід'ємною досконалістю самого твору, та естетичні цінності, що виступають «надбудовчими» елементами предмета, служать його синтетично-якісними визначеннями.

В основу своєї концепції естетичного сприйняття Роман Інгарден поклав принцип виділення стадій естетичного сприйняття та їхніх характерних особливостей. Згідно його теорії, початком естетичного сприйняття є зацікавлення суб'єкта у художньому творі, зокрема у певній його властивості, що вразила чи здивувала глядача. Ця першочергова зацікавленість викликає у суб'єкта сприймання певний емоційний стан, який дослідник називає «попередньою емоцією». Завдяки «попередній емоції» відбувається своєрідний перехід від реального до естетичного. Емоції, що виникають, стають поштовхом для появи певних переживань, і суб'єкт починає більш детально розглядати те, що його зацікавило. У нього з'являється бажання пізнати цю рису, задовольнити свою естетичну потребу, розглядаючи її. Автор теорії зазначає:

В наступній фазі, це збудження переходить у складне емоційне переживання, в якому можна розгледіти такі моменти: а) емоційне і поки що початкове знайомство з досліджуваною рисою; б) певного роду бажання оволодіти цією рисою і збільшити ступінь насолоди нею завдяки безпосередньому спогляданню; в) прагнення до того, щоб насититися цією властивістю художнього твору [6, с. 125].

Розглядаючи дану естетичну властивість, суб'єкт помічає у ній недоліки (недостатньо виражені якості, деталі) і або доповнює її бажаними елементами зі своєї уяви, тим самим удосконалюючи об'єкт, насолоджуючись ним, або, якщо ж ці недоліки занадто значні для нього, індивід відчуває незадоволення сприйнятим об'єктом. Так чи інакше, але на цій стадії естетичного сприйняття суб'єкт проявляє творчу активність, створює, по суті, естетичний предмет. За теорією Р. Інгардена, якщо увесь цей процес пройшов успішно, то «уявні якості стають на-

стільки “живими”, що непомітно приписуються, як ті, що властиві об’єктові сприйняття» [6, с. 136]. Заключним етапом процесу сприймання, на думку автора, є створення, так би мовити, ансамблю властивостей, в котрому вони гармонійно поєднані між собою й утворюють єдине ціле.

Важливо звернути увагу на те, що в описаному Р. Інгарденом процесі «добудовування образів» відбувається те, що його попередники називали «вчуванням». Але центральну роль в концепції естетичного сприйняття Р. Інгардена відіграє не суб’єкт і не об’єкт сприйняття, а продукт, отриманий внаслідок цього процесу, — новостворений естетичний предмет. Усі інші процеси розгортаються навколо нього, причому цей естетичний предмет може не втілюватися в реальному бутті. Він навіть не повинен існувати у вигляді художнього твору. Адже і те, й інше не є обов’язковим для естетичного сприйняття. Суб’єкт сприйняття може самостійно викликати у своїй уяві відображення певних естетичних рис, об’єднувати їх в ансамбль і створювати естетичний предмет.

Р. Інгарден доводить, що естетичне сприйняття відрізняється від неестетичного тим, що відображає об’єкт, як єдине ціле, хоча в поле зору реципієнта інколи потрапляє не цілісний образ одразу, а лише окремі його сторони, властивості та деталі. Але у цих випадках художнє сприйняття стає цілісним, адже елементи, яких не вистачає, доповнюються самим суб’єктом. У процесі глибшого занурення у вивчення теорії Р. Інгардена складається враження, що автор інколи плутає процес естетичного сприйняття, необхідною складовою якого є художньо-образне мислення, з процесом відтворення художніх образів, який протікає у свідомості людини в деяких життєвих ситуаціях, наприклад, у художника, який працює над розробкою замислу нової картини. Також потрібно погодитися з деякою «штучністю» виділення фаз процесу естетичного сприйняття, яку в свій час підкреслювала дослідниця О.Н. Органова, аналізуючи теорію Р. Інгардена. Ця «штучність» розподілу на певні фази полягає у тому, що самостійно існуючі фази у цьому процесі чітко не простежуються. Послідовність усвідомлення деяких таких моментів часто визначається самим художником і залежить від його манери виконання і творчого почерку. Крім того, характер і послідовність так званих фаз естетичного сприйняття суттєво залежить ще і від підготовки глядача, рівня його загальної та естетичної культури, від його досвіду художнього сприйняття [9, с. 214].

Така картина свідчить про те, що в науковому та методологічному плані більш вірним при розгляді процесу естетичного сприйняття буде не розподіл на фази, а виділення найважливіших його сторін, еле-

ментів і складових, які становлять власне його сутність. Такий підхід буде більш ефективним у виявленні механізмів естетичного сприйняття та розкритті його структури. Розвиток цьому напрямку вивчення процесу сприйняття дала гештальт-теорія, що розвинулася у першій половині ХХ ст., базуючись на основних категоріях, запропонованих ще у феноменологічному вченні Е. Гуссерля.

Філософсько-естетичні спостереження феноменолога Інгардена містяться в його антропології, найбільш повно зібраній у «Книжечці про людину» (див.: [12]), опублікованій після його смерті, де всебічно розглянута проблема людини у зв'язку з природою, свободою, творчістю, відповідальністю перед сучасністю. Таким був непростий шлях Інгардена — від феноменології як гуссерлівської «строгої науки» через «реалістичну феноменологію» або «феноменологію реалізму» до нової метафізичної системи, заснованої на літературі та мистецтві, що привела його до «філософії культури» і тим самим до захисту людських цінностей. Філософсько-естетично-літературна концепція Інгардена мала значний вплив не тільки на антропологічну традицію в Польщі, а й на «буржуазну» свідомість загалом, хоча вплив його ідей не завжди усвідомлювали навіть ті, які його пережили, приписуючи цю роль Гуссерлю. Самобутність естетики Інгардена надихнула творчість таких феноменологів, як М. Гартман та М. Дюфренн. Його віртуозний стиль аналізу художніх творів спричинився до виникнення та формування структуралістського методу, зміни орієнтирів свідомості в напрямі до пошуку об'єктивного. У той же час феноменологія Інгардена, як вказують ряд дослідників його творчості (М. Долгов, В. Лукьянов, Є. Гуренко) [5, с. 38-71], [8, с. 8-26], [4, с. 110-188], пробудила «ностальгію буржуазної свідомості» за конкретно-історичним методом дослідження, за діалектикою.

Феноменологічний метод дослідження мистецтва вплинув на структуралізм, герменевтичний аналіз, екзистенціальну антропологію, неотомізм. Гуссерліанство пронизує всю європейську філософську думку — як суб'єктивно-ідеалістичного, так і об'єктивно-ідеалістичного гатунків. Основні поняття феноменології — «інтенція», «трансцендентальна редукція», «безпосереднє бачення» — становлять категоріальне підґрунтя «нової філософії» як вчення про сенс і значення суцього, про людське буття. Відбулось торування «третього шляху» у філософії й подолання суперечностей матеріалізму та ідеалізму через ототожнення явища і сутності, акту сприйняття і самого предмета, що привело нарешті до єдності феномена й речі. Доречно згадати міркування Бернхарда Вальденфельса, який зауважує:

Послідовники Гуссерля зробили різні висновки з апорій феноменології свідомості і дарували собі свободу або конкретизуючи трансцендентальну свідомість до тілесного існування, або зв'язуючи суб'єктивний зміст структурними упорядкуваннями, або граючи змінами позицій присутності та відсутності, самоті та іншості, (Eigenheit) та (Fremdheit) [2, с. 31].

У зв'язку з цим постають питання про соціальну сутність свідомості, про ставлення до суспільного буття, до дійсної позиції філософії щодо наук про природу й суспільство і практичної діяльності людей; про історичний процес формування і розвитку категоріальних форм наукового пізнання, про суспільну практику як основу пізнання і реальний зміст людського життя. З цього випливає безумовна причетність феноменології до антропологічної традиції та її керівної ролі в «антропологічному повороті» філософії ХХ ст.

Попри те, що ряд дослідників, як вітчизняних, так і на теренах зарубіжжя, вважають феноменологічну естетику такою, що у своїй радикальній формі піднялась тільки до самокритики, вбачаючи в цьому утопічність і шлях до «нігілізму», слід зауважити, що в цій ретроспективі є позитивні моменти. Адже була проведена величезна аналітична робота, і, незважаючи на помилковість ряду принципів, на суб'єктивізм, на неправомірне протиставлення своїх підходів природничим наукам, навіть на певну схоластичність, феноменологія мистецтва ХХ ст. зуміла виявити кризові явища в західноєвропейській культурі, активно виступила проти заниження духовних цінностей, об'єднала феноменологію, онтологію, антропологію. У межах феноменологічної естетики вирішувались також питання про межі естетичного, його трансформацію в дійсність, перетворену за законами краси, про можливість розкрити в кожній людині художника.

Література

- [1] *Бычков В.В.* ТРИАЛОГ: Живая эстетика и современная философия искусства. — М.: Прогресс-традиция, 2012.
- [2] *Вальденфельс Б.* Вступ до феноменології. — К.: Альтерпрес, 2002.
- [3] *Гуменюк Т.Г.* Трансформація свідомості і постмодерний світ // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — К.: КДЛУ, 2001. — С. 87-91.
- [4] *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). — Новосибирск: Наука, 1982.

- [5] *Долгов К.М.* Ретроспектива или перспектива? Критика утопических концепций современной феноменологической эстетики // О современной буржуазной эстетике. — М.: Искусство, 1976. — Вып. 4. Современная социальная утопия и искусство. — С. 38-71.
- [6] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М.: Изд-во иностр. лит., 1962.
- [7] *Ингарден Р.* Философия Эдмунда Гуссерля // Феноменология искусства. — М.: ИФ РАН, 1996. — С. 197-212.
- [8] *Лукьянов В.* Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. — Л.: Искусство, 1978.
- [9] *Органова О.Н.* Специфика эстетического восприятия. — М.: Высш. шк., 1975.
- [10] *Соболь О.М.* Постмодерн і майбутнє філософії. — К.: Наукова думка, 1997.
- [11] *Яковенко М.Л.* Трансформації естетичного в традиції постмодернізму // Гуманітарний вісник ЗДІА. — 2012. — № 49. — С. 88-95.
- [12] *Ingarden R.* Ksiazeczka o czlowieku. — Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- [13] *Ingarden R.* O dziele Literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii jezyka i filisofii literatury. — Warszawa: PWN, 1960.
- [14] *Ingarden R.* Przezycie-dzielo-wartosc. — Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- [15] *Ingarden R.* Studia z estetyki. — Warszawa: PWN, 1966. — Т. 1.
- [16] *Ingarden R.* Studia z estetyki. — Warszawa: PWN, 1968. — Т. 2.
- [17] *Ingarden R.* Wyklady diskusje z estetyki. — Warszawa: PWN, 1981. — Т. I-II.
- [18] *Sanders M.* Ethics and Phenomenology / M. Sanders, J.J. Wisnewski. — Lexington Books, 2012.

Надійшла до редакції 12 березня 2014 р.