

УДК 792.2(546.37)

## ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЕСТЕТИКА РОМАНА ІНГАРДЕНА НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ 40–60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

**Жукова**

**Наталія Анатоліївна**

доктор культурології, доцент, завідувач кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ “Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського”, завідувач відділу Інституту культурології Національної академії мистецтв України

**Жукова**

**Наталія Анатольевна**

доктор культурології, доцент, заведуюча кафедрою графіки Издательско-полиграфического института НТУУ “Киевский политехнический институт имени И. Сикорского”, заведуюча отделом Института культурологии Национальной академии искусств Украины

**Nataliia Zhukova**

Dr. habil. in Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Graphic Art of Institute of Printing and Publishing, National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Head of the Department of Ethnocultural Studies and Cultural Anthropology

***Анотація.** У статті проаналізовано феноменологічну естетику Романа Інгардена на тлі європейської гуманістики 40–60-х років ХХ століття. Зазначається, що, аргументуючи свої ідеї в умовах розвитку європейської філософії 20–40-х років ХХ століття, польський теоретик відправною тезою обирає порівняльний аналіз таких наріжних понять, як “реалізм”, “ідеалізм” та “матеріалізм”. Осмислення історичних традицій співіснування світоглядної площини “реалізм — ідеалізм — матеріалізм” примусило Р. Інгардена зайнятися онтологією мистецтва, що дозволяло “зачепити” всі історико-культурні шари, включаючи й пізньолатинські. Завдяки такому підходу “реалізм” набував транскультурного значення.*

*Розвиваючи позитивну позицію, Р. Інгарден шукав “золотий перетин” між редуکتивними фізикалістськими реаліями та трансцендентальним ідеалізмом. Зауважується, що на погляди та настрої польського естетика вплинула полеміка щодо суті естетичного, ініціатором якої виступили представники “католицької естетики” Польщі середини ХХ століття. У колах польської церковної еліти популярною стає теорія так званого “динамічного католицизму”, в якій воедино зв’язуються теологія, етика й естетика. Зазначається, що деякі ідеї Р. Інгардена перегукуються з морально-етичними шуканнями Кароля Войтили (1920–2005) — майбутнього Папи Римського Іоанна Павла II. Це стосується зокрема проблеми особистості.*

*Розглянуто естетичну теорію Р. Інгардена. Естетичний досвід, за Інгарденом, це не одномоментна подія, а процес, розтягнутий у часі, що проходить через певні фази. Ці фази являють собою взаємоперехід активних і пасивних станів естетичного досвіду, в процесі якого формується естетичний об’єкт. Естетика Р. Інгардена певним чином пов’язана з його етичною концепцією, адже людина для нього є людиною тому, що переростає біологічні умови, в яких опиняється, і на цій основі вибудовує новий світ, не схожий на колишній.*

***Ключові слова:** феноменологічна естетика, фізикалізм, “католицька естетика”, естетична цінність, естетичне переживання, естетичне сприйняття, естетичний досвід.*

Культуротворча ситуація, що склалася на європейських теренах, призвела до деформації критико-рефлексивної складової естетичного пізнання та девальвації феномену “естетична цінність”. Наголос на естетичному пізнанні та естетичній цінності видається цілком слушним на підтвердження тези Гегеля щодо

“вершинного” статусу естетики в структурі гуманітарного знання: криза на верхньому “поверсі” робить хиткою усю “гуманітарну” конструкцію.

Починаючи від межі ХХ–ХХІ століття, обережно, а потім усе активніше, провину за суперечності в гуманітарній сфері покладають на постмодернізм. Утім, якщо постмодернізм виник унаслідок розчарування модерном, то сучасна ситуація в культурі констатує необхідність пошуку шляхів виходу до “нового Просвітництва”, духовно-морального світогляду, можливо, до єдиної планетарної гармонійної цивілізації, про що було проголошено під час ювілейної доповіді Римського клубу “Come On! Капіталізм, короткозорість населення й руйнування планети”. Не вдаючись до всебічного аналізу цієї доповіді, зауважу, що на сьогодні усе різноманіття світових культур практично підміняється деякою єдністю, що визначається її інформаційною складовою. І, незважаючи на те, що в цифровій формі світова спадщина стає загальнодоступною, виникає необхідність вироблення нових способів передачі соціального, культурного та, безумовно, естетичного досвіду новим поколінням. Адже в умовах кризи гуманітарної освіти і фрагментації культурного простору, відсутності ціннісної ієрархії й критеріїв, без естетики як науки про становлення та розвиток людської чуттєвості просто не можливий рух до гуманістичного “нового Просвітництва”.

У наш час актуалізується як проблема естетичного сприйняття, естетичного переживання — структурних елементів естетичної свідомості, — так і емоційно-ціннісне ставлення до світу. Оскільки “естетична свідомість” є формою “емоційно-чуттєвого осмислення власних переживань та ставлень до оточуючого світу, набута у практиці естетичної життєдіяльності, що включає в себе як основу естетичне переживання краси світу, ... й об’єктивується в мові мистецтва та інших естетичних символах духовної культури суспільства та особистості” [2, 9], є всі підстави розглядати теорію буття як необхідну передумову естетичного пізнання й вихідний пункт рефлексивних міркувань.

Кризова ситуація, що простежується в сучасній європейській гуманістиці, породжена значною мірою вичерпаністю теоретико-практичних засад постмодернізму, зокрема колажності, цитування, маргінальності, що виявилися феноменами з досить обмеженим потенціалом. Пошуки шляхів трансформації чи оновлення естетико-художніх засад

постмодернізму привели до актуалізації досвіду теоретичних шукань протягом ХХ століття. У контекст означеного потрапляє і феноменологічна естетика Романа Інгардена (1893–1970).

Слід зазначити, що дослідження спадщини відомого польського філософа Р. Інгардена потужно представлене як зарубіжними, насамперед польськими (К. Бартошевський, К. Войтила, Я. Воленський, Д. Геруланка, М. Гловінський, К. Долгов, У. Жеглень, Й. Ковальський, М. Кромпц, Г. Кюнг, К. Маркевич, Дж. Сейфорт, П. Сімонс, А. Степень, В. Стружевський, Дж. Фізер, Е. Швідерський), так і українськими (К. Братко, О. Лановенко, Л. Левчук, В. Малахов, С. Пролєєв, М. Тарасенко, Н. Хамітов) науковцями. Значною складовою філософських напрацювань Р. Інгардена, як відомо, є естетична проблематика, що до сьогодні потребує подальшого аналізу. Це стосується, зокрема, питання зв’язку феноменологічної естетики та теорії пізнання. Мова йде, насамперед, про його авторське осмислення, з онтологічним екскурсом у світ “ідеальних предметностей” — літературних, музичних, художніх і навіть архітектурних явищ. Україн важливим є виявлення їх структури та особливостей.

Р. Інгарден народився 5 лютого 1893 року в Кракові. Протягом 1911–1912 років навчався у Львівському університеті, слухав лекції засновника Львівсько-Варшавської школи Казімежа Твардовського (1866–1938). У 1912–1915 роках продовжив навчання у Геттінгенському університеті. Відвідуючи лекції Е. Гуссерля (1859–1938), увійшов у коло його найближчих учнів. Пізніше продовжив інтенсивно спілкуватися з Е. Гуссерлем у Фрайбурзькому університеті (1916–1917). Одночасно Р. Інгарден займався математикою у Давида Гілберта (1862–1943) і психологією у Георга Мюллера (1850–1934). Захистив, написану під керівництвом Е. Гуссерля, докторську дисертацію “Інтуїція й інтелект у Анрі Бергсона” (1918). Польський філософ листувався з Е. Гуссерлем до смерті останнього.

На особливу увагу заслуговує ставлення Р. Інгардена до конкретних робіт відомого феноменолога. Так, зміст першого тому “Ідей до чистої феноменології” філософ оцінював як істотний прогрес у філософії ХХ століття. Але вже в 1918 році висловив критичне оцінювання низки положень. У цілому Р. Інгарден не прийняв трансцендентальну феноменологію Е. Гуссерля й критикував її з пози-

цій, близьких до реалістичної традиції Львівсько-Варшавської школи.

З 1918 року Р. Інгарден працював у Львівському університеті на посадах доцента (1925–1933) і професора (1933–1941). Під час окупації (1941–1944) підпільно викладав філософію в університеті й математику учням дитячого будинку. Одночасно, незважаючи на бомбардування свого будинку в Львові, він інтенсивно працював над своїмopusом “Суперечка про існування світу”, перші два томи якого були опубліковані польською мовою протягом 1947–1948 років. Із 1938 року редагував журнал “*Studia Philosophica*” (з перервами журнал проіснував десять років). У 1945–1949 і 1957–1963 роках — професор Ягеллонського університету (Краків). У першій половині 1950-х років був усунений від викладання за його нібито “ідеалізм” (за іронією долі, через філософську позицію, проти якої Р. Інгарден боровся більшу частину свого життя) і відповідно за те, що є “ворогом матеріалізму”. У цей час займався перекладом “Критики чистого розуму” І. Канта. У 1957 році всі звинувачення з Інгардена були зняті, і в цьому ж році його обрано членом Польської АН. Помер філософ у Кракові 14 червня 1970 року.

Навіть побіжне відтворення професійної біографії Р. Інгардена показує її строкатість та певну суперечливість, що зумовлено не лише об’єктивними причинами. Маючи можливість із сучасних позицій цілісно сприйняти філософські напрацювання польського теоретика, їх варто визнати вкрай еkleктичними.

На мою думку, саме той історичний період, коли жив і працював Р. Інгарден, і обумовив цю еkleктичність, оскільки він, цікавлячись теорією пізнання, логікою та естетикою, не мав такого дієвого чинника об’єднання цих сфер гуманістики, як культурологія. Відомо, що на європейських теренах аргументування культурології — визнаної гуманітарної науки з такими специфічними методологічними чинниками, як міжнауковість, діалогізм, регіоналізм, біографізм і персоніфікація, розпочнеться лише наприкінці 70-х років минулого століття, тобто тоді, коли завершився життєвий шлях Р. Інгардена. Аргументуючи свої ідеї в умовах розвитку європейської філософії 20–40-х років ХХ століття, польський теоретик відправною тезою обирає порівняльний аналіз таких наріжних понять, як “реалізм”, “ідеалізм” і “матеріалізм”, що згодом і стане підґрунтям еkleктизму.

Пояснюючи свою позицію, зазначу, що пізньолатинським терміном *realis* — речовий, дійсний — в історії філософії був позначений ідеалістичний напрям, представники якого визнають дійсність, що лежить поза свідомістю, інтерпретуючи її як буття ідеального об’єкту, незалежного від суб’єкта, досвіду чи пізнавального процесу.

Представники “реалізму” пізніше, з одного боку, “розчинилися” в ортодоксальному ідеалізмі, а з іншого — по суті “втратили” власний означник, оскільки “реалізм” почали використовувати в процесі аналізу художнього мислення. Осмислення історичних традицій співіснування світоглядної площини “реалізм — ідеалізм — матеріалізм” примусило Р. Інгардена зайнятися онтологією мистецтва, що дозволяло “зачепити” всі історико-культурні шари, включаючи і пізньолатинські. Завдяки такому підходу “реалізм” набував транскультурного значення.

Роздуми Р. Інгардена щодо онтології мистецтва спрямовані на “вироблення” аргументів проти трансцендентального ідеалізму, що базується на підкресленні різниці між “реальними” суб’єктами, повністю незалежними від людської свідомості, та соціальними й культурними об’єктами, які (як “чисто свідомі об’єкти”) зобов’язані своїм існуванням, принаймні частково, людській свідомості, тим самим показуючи, що, в силу самих значень залучених ідей, “реальний світ” у цілому не може бути належно розглянутий як чисто навмисний об’єкт, що існує у свідомості. Розвиваючи позитивну позицію, Р. Інгарден шукав шлях між редуکتивними фізикалістськими реаліями, популярними серед аналітичних філософів його часу, і трансцендентальним ідеалізмом, прийнятим Е. Гуссерлем, відкидаючи спрощену біфуркацію між “незалежними від розуму” та суб’єктивними сутностями.

Що ж розуміється під поняттям “редуктивні фізикалістські реалії”?

Поняття “фізикалізм” сьогодні використовується досить вільно, інколи як синонім “матеріалізму”. За часів Інгардена більше був поширений термін “науковий матеріалізм”, а з 90-х років перевага надається терміну “фізикалізм”. Такі трансформації пояснити неважко. Поняття “науковий матеріалізм” по суті вводить в оману, оскільки передбачає, що його прихильники оперують “твердими фактами науки”, між тим як насправді головним інструментом фізикалістів є логічний і концептуальний аналіз. Як слушно зауважує Н. Юліна,

семантично термін “фізикалізм” указує на тісний зв’язок із фізикою, на практиці ж він відносний, адже більшість теоретиків, які називають себе “фізикалістами”, не займаються ні філософією фізики, ні тлумаченням “фізичного”, утримуючись від інтерпретацій внутрішніх проблем цієї науки. Фізика в даному випадку розглядається, по-перше, як онтологічний авторитет, оскільки її закони вважаються істинними стосовно всіх об’єктів у просторі і часі, по-друге, фізиці приписується епістемологічний авторитет, адже вона виступає стандартом отримання об’єктивного знання про світ. “Тлумачення, засноване на визнанні авторитету фізики, але ухильне щодо власне “фізичного”, дозволяє філософам залишати на узбіччі багато складних питань про конкретний зв’язок проблеми свідомості з мікрофізичними теоріями. Як уважається, фізикалізм — це стратегія об’єктивізму, “екстерналізму”<sup>1</sup>, інтерсуб’єктивності або, використовуючи більш популярний останнім часом термін, погляд “з позиції третьої особи” [15]. Ситуація з “фізикалізмом” ускладнена великим розсіюванням думок відносно того, що є “свідомість” і яка галузь знання здатна пролити світло на цей феномен.

Варто зазначити, що до середини ХХ століття прихильникам фізикалістського монізму проблема свідомості здавалася відносно простою: її рішення бачилося на шляху застосування до неї діючих у науці об’єктивних, перш за все редукціоністських методів. Проблема свідомості розглядалася за допомогою теоретичної редукції психології до фізики. Іншими словами, за допомогою об’єктивізації свідомості шляхом перекладу (трансляції) психологічних висловлювань у висловлювання про факти поведінки, що прилюдно спостерігаються. Так, зокрема, німецько-американський філософ, логік, провідний представник логічного позитивізму і філософії наук Рудольф Карнап (1891–1970) у роботі “Психологія мовою фізики” відзначав, що всі пропозиції психології описують фізичні події, а саме: фізичну поведінку людей і тварин. Висунувши ідею трансляції психології до фізики, і Р. Карнап, й інші неопозитивісти спиралися на запропоновані в експериментальній психології об’єктивістські методи опису свідомих актів.

Безперечно, ці ідеї не залишилися поза увагою Р. Інгардена, який, як уже зазначалось, шукав “золотий перетин” між редуктивними фізикалістськими реаліями та трансцендентальним ідеалізмом

Е. Гуссерля. Однак не можна залишити поза увагою ще один фактор, що також вплинув на погляди і настрої польського естетика. Мається на увазі полеміка в Польщі середини ХХ століття щодо сутності естетичного. Ініціатором з’ясування сутності естетичного виступили представники так званої “католицької естетики”. Яскраве уявлення щодо картини теоретичних суперечок навколо питань “У чому сутність сучасної естетики?” і “Яким повинно бути мистецтво?” дає стаття радянського теоретика С. Петрова “Естетика та метафізика” (1965), у якій, незважаючи на певну ідеологічну заангажованість, представлений доволі цікавий фактологічний матеріал.

Так, автор зокрема зауважує, що навіть у Польщі, народ якої поділяв радянські ідеологічні та соціально-політичні орієнтири, “польський костел” мав великий пропагандистський апарат: функціонувало кілька великих католицьких видавництв, таких, як “Пакс”, “Паллатініум”, “Арс Християна”, що видавали літературу мільйонними тиражами — по 250 найменувань на рік. До того ж, під впливом католиків знаходилося понад п’ятдесят щоденних або щотижневих видань, три великі впливові газети: “Загальний тижневик”, “Загальне слово”, “Напрями” (“Tygodnik Powszechny”<sup>2</sup>, “Pismo społeczno-kulturalne” та ін.), а також кілька наукових і теоретичних журналів типу “Знак”<sup>3</sup> [11, 316].

У цей же період в колах польської церковної еліти популярною стає теорія так званого “динамічного католицизму”, у якій, критикуючи прагматичний утилітаризм, ціннісний релятивізм — їх начебто пропагує марксизм, — піднімалися проблеми духовності особистості. Так, польський драматург, прозаїк, католицький політичний активіст Єжи Завійські (1902–1969) зауважував, що “християнство тому носить суспільний характер і тому здатне бути прийнятим людством, що воно гарантує особистості свободу. ...Вираз Сартра “Пекло — це інші” є, беззаперечно, спробою захисту перед вторгненням світу в самотність особистості... Це захист від відсутності любові... Світ, як правило, ненавидить те, що виділяється, що сміливе, що бунтує, що важке для розуміння й не дає укласти себе в звичну схему...” [11, 321]. І висновок, який насамкінець робить Є. Завійські, є таким: “Наше внутрішнє життя може врятувати тільки віра і релігія. Це життя рятує також мистецтво ...” [11, 321].

Таким чином, у теорії “динамічного католици-

му” воєдино зв’язуються теологія, етика і естетика. А також підкреслюється, що мистецтво не тотожне релігії і що його цінність полягає у вічній зацікавленості особистістю. На митця ж “накладається” відповідальність за світ, за зло у ньому, несправедливість і неправду. Однак тут є один нюанс. “Католицька естетика” заперечує прагматичну, утилітарну функцію мистецтва, іншими словами, можливість мистецтва боротися зі злом, мобілізуючи громадську думку. “Марксистки бачать зло єдино в капіталістичному ладі... Але навіть найсправедливіший лад не знищить проблеми зла. Поки людина страждає і відчуває біль і несправедливість — фізичну або моральну, — це зло існує” [11, 322–323]. Митець же, на думку теоретиків “католицької естетики”, не може вплинути на споживацьку свідомість або на людину, виховану в злочинному середовищі і готову до скоєння злочину, але він може, як казав Сартр, “дивитися на руки злочинця, слухати крик тих, кого катують, і розповідати про це світу. Митець не викоринить цим зла, але хоча б висловить свій протест проти нього” [11, 323].

До речі, у європейській естетиці ще з середини XIX століття представники течії “мистецтво для мистецтва”, зокрема Т. Готье, відзначали, що мистецтво знищується функціональністю, й від того часу питання про співвідношення політичної відповідальності й відповідальності творчої, питання про свободу совісті та свободу творчості на тлі розчарування чи цинізму так званої “добы нудьги”, що була результатом поєднання споживацької психології, примітивного гедонізму та масової культури, також піднімались, правда, без акцентуації на релігії. Відображення цих настроїв знайшло своє втілення у творчості представників “нового роману”, “нової хвилі”, “нового театру” (антидрами) й “нової критики”.

У середині XX століття Є. Завійські проголошував умирання мистецтва як внутрішньої, особистісної потреби сучасної людини, застерігав від небезпеки “затоплення” вульгарністю дешевизни. Але, якщо це станеться, мистецтво, на думку Є. Завійські, врятується в інтимності: воно буде говорити пошепки на вухо небагатьом обраним. Силою мистецтва як “католицька естетика”, так і представники “нового роману”, проголошують трагізм, емоційну силу трагічного, оскільки тільки “почуття трагізму обумовлює велич і гідність творів мис-

тецтва, які повинні нагадати про трагізм людського життя, про те, що все проходить, про смерть” [11, 324–325].

Ця думка Є. Завійські перегукується з розумінням мистецтва західноєвропейськими митцями — А. Камю (1913–1960), Е. Йонеско (1909–1994), С. Беккетом (1906–1989) і Н. Саррот. Так, Н. Саррот уважала, що “трагічність повсякденного” вимагає неймовірного емоційного навантаження навіть тоді, коли йдеться про буденний домашній клопіт. На думку польських теоретиків, у творах цих митців відображається істинна трагедія сучасного світу.

Відтак теоретичні розміркування “католицьких естетиків”, як уже було зазначено, частково перегукуються з концепціями екзистенціалістів, представників “нового роману”, “нового театру” та “нової критики”. Але, як відзначає С. Петров, підсумовуючи ідеї Є. Завійські, “якщо екзистенціалізм зупиняється на трагізмі, на розпачі, на самоті, як на завершальних межах існування, то католицизм у цьому трагізмі бачить лише перехідну стадію, бо «метафізика відчаю» відкриває «небо надії»” [11, 327]. Виходячи з цього, польський теоретик формулює завдання мистецтва, а саме: вираження трансцендентальної краси, що знаходиться поза матеріальним світом, суть якої — закінченість, пропорція і ясність, адже “блиск форми... пробуджує в нас неспокійну тугу за «тим» боком життя... Мистецтво дає нам відчуття втраченого раю, ...повертає нам спокій і упорядковує наші внутрішні почуття, затуманені первородним гріхом...”. І далі: “Художник є послідовником Бога і продовжувачем його творіння. Послугуючи Красі, він служить тим самим Богу і веде до нього душі людські, відкриваючи їм невидиме через видиме...” [11, 328].

Активно пропагуючи цінності західного християнства, польські католицькі теоретики підтримують авангардне мистецтво, констатуючи необхідність створення “мистецтва для мас” і “мистецтва для еліти”. Тобто, в цілому, теоретики “католицької естетики” не суперечать з позицією як теоретиків, так і практиків “некласичної естетики”, яка послідовно насаджується на європейських теренах від часів Ф. Ніцше.

Наразі повертаючись до постаті Р. Інґардена, зауважу, що інтелектуальна атмосфера в Польщі його часу стимулювала появу різноманітних ідей. Безперечно, одним з таких “стимулюючих” факторів

була і творчість самого Р. Інгардена, зокрема і його роздуми щодо “реального” та “ідеального”, а також онтологічне осмислення художніх явищ крізь світ ідеальних предметностей. Сьогодні можна стверджувати, що деякі ідеї Р. Інгардена перегукуються з морально-етичними пошуками Кароля Войтили (1920–2005) — майбутнього Папи Римського Іоана Павла II. Це стосується зокрема проблеми особистості. На думку Р. Інгардена, людина виявляє себе як тіло, особистість суб’єкта — як предмет, що триває в часі-речі, і становить у цілому відносно ізольовану систему. Але в той же час проявляє себе як особистість, вільну в своїх рішеннях і вчинках, які диктують відповідну поведінку. Зрештою, вчинок, що впливає з ініціативності, створює особистість. Таку ж думку тільки іншими засобами, спираючись на інші методи, стверджує і К. Войтила.

Своєрідним осередком наукових розмислів Р. Інгардена стає проблема цінностей, передусім естетичних та моральних, яка розкривається у статті “Що ми не знаємо про цінності”? Так, теоретик виокремлює такі цінності: а) цінності вітальні, з якими близько стикаються цінності користі (утилітарні), і цінності задоволень; б) цінності культури, зокрема: 1) пізнавальні; 2) естетичні; 3) соціальні (звичаї) і в) цінності моральні.

Аналізуючи різні види цінностей, Р. Інгарден зазначає, що моральні цінності як наслідок певних вчинків чи особистісна цінність, існують або можуть існувати не так, як цінності естетичні чи художні, й зовсім не так, як цінності користності. Адже “моральні цінності притаманні реальним особистостям і їх реальній поведінці, тоді як естетичні цінності притаманні естетичним предметам, які є інтенціональними твореннями” [8, 181].

Цінності розглядаються теоретиком за способом їх існування, а саме: за способом існування носія цінності, за способом, у якому цінність обґрунтована в предметі, що йому властива. Розмірковуючи над означеним питанням, Р. Інгарден висловлює гіпотезу щодо розуміння цінностей, яке полягає в такому: 1) мається на увазі твердження, що цінність існує у той саме спосіб, що і її носій: якщо він реальний, то і вона реальна, якщо він нереальний, то і вона теж нереальна; 2) мається на увазі, що послаблення зв’язку між носієм цінності і цінністю тягне за собою зниження способу існування цінності. “Але чи є такі твердження правильними?” — запитує філософ. До того ж, за Р. Інгарденом, цін-

ності буттєво несамостійні відносно своїх носіїв, а також буттєво похідні від властивостей свого носія або системи властивостей декількох предметів. З цього погляду вони відрізняються від предметів, що тривають у часі. Моральна цінність певного індивідуального вчинку виникає в хвилину його скоєння. Вилучити з часу неможливо також цінності користності й різного роду значущості.

Зовсім інша ситуація з естетичними цінностями: вони не зможуть досягти дієвості існування, яке реалізоване у вчинках моральних цінностей, оскільки завжди залишаються у сфері інтенціонального буття. Зрештою, у своїх міркуваннях теоретик наполягає на автономності естетичних цінностей. До речі, ця думка перегукується з тезою І. Канта щодо безкорисності почуттів. Повертаючись до ідеї автономності естетичних цінностей, зазначу, що ця думка не суперечить ні європейським теоріям мистецтва, ні теорії “католицької естетики”, однак суперечить позиції соцреалізму, у якому функціональність стоїть на першому плані у вигляді ідеологічності, політичної доцільності й виховної спрямованості.

Щодо інтенціонального буття естетичних цінностей... Тут, безперечно, відштовхуватись потрібно від того, що естетика — це наука про становлення та розвиток людської чуттєвості, яка має дати “в перспективі шлях руху до довершеності. Ця довершеність може бути притаманна людині, яка має розвинену чуттєвість і яка, по-перше, розуміє складність розвитку почуттєвого і, по-друге, тяжіє до того, щоб її чуттєвість збіглася з довершеністю” [5, 6]. Цей “збіг” чуттєвості з довершеністю, за Р. Інгарденом, можливий лише завдяки інтенції.

Потрібно зазначити, що, згідно з феноменологією (Е. Гуссерль, Н. Гартман, Е. Кассіреп, Г. Шпет), діяльність уяви можлива без естетичної інтенції, однак естетична інтенція неможлива без діяльності уяви. За цього будь-який образ існує не просто як репрезентант певного об’єкта, а вимагає для себе певного образного простору, у якому він може варіюватися, створюючи різного роду уявлення. Таким чином, в уяві відбувається завжди певне доконструювання. Об’єкт образу пов’язаний зі спробами включення уявного простору образу в поле сприйняття. Фантазія, на відміну від уяви, яка, першою чергою, варіює образи за принципом асоціації, розуміється як ідеальне оперативне перетворення початкового переживання: вона не скута жодною

буттєвою даністю предмета і її межами, вона представляє предмет у, так би мовити, можливому бутті, конститууючи можливе суще. Як слушно зауважує Є. Скороварова, “у такий тип буття феноменологічна естетика вкладає основу існування естетичного об’єкта, яким переважно виступає мистецтво, що розкриває й виражає можливе буття, яке не дано в початковому досвіді переживання” [14]. До того ж, у феноменологічній естетиці будь-який інтенціональний акт у своїй основі є пізнавальним. Не є винятком з цього і сфера естетичного досвіду.

Р. Інгардена ж більше цікавить не гносеологічна проблема естетичного, а, як уже зазначалось, онтологічне існування ідеальних предметностей. Естетик пропонує говорити не про “інтенціональні акти”, а про “акти-інтенції”, оскільки є “інтенціональні” предмети, які можуть бути не тільки реальними — річчю або психічним актом у реальному просторово-часовому світі, — але й ідеальними — сутністю, значенням. У цих актах ми щось схоплюємо, визначаємо ставлення до когось-небудь, на перший план виходить особливий спосіб звернення, у якому людина у своєму сприйнятті або мисленні звертає свою увагу на якийсь об’єкт. Інтенція розкриває специфіку безпосереднього пізнання, і на цій основі закладається фундамент нової теорії свідомості та — відповідно — досвіду свідомості. Але що ж таке “досвід”?

За Е. Гуссерлем, досвід — це знання, отримане під час безпосереднього зіткнення з реальністю, логічно вивірене, “за яким вимірюється й визначається хід і правильність мислення, за образом каузальних законів; окремі ж відхилення від норми легко відносяться на рахунок неясних впливів. ...Кожне пізнання закону покоїться на досвіді, але не “кожне виникає з нього через індукцію. ...Будь-яке пізнання “починає з досвіду”, але з цього не впливає, що вже внаслідок цього воно “виникає” (entspringt) з досвіду” [3, 73, 79]. Адже “будь-яка єдність досвіду, як-то: емпірична єдність речі, процесу, порядку і відносин речей, є феноменальною єдністю завдяки відчутій співналежності частин, що однаково виділяються, і сторін явленої предметності” [4, 34].

Іншими словами, для засновника феноменології досвід — це початкове споглядання або інтуїція, і вже в первісному, справжньому досвіді підтверджуються певні пізнавальні результати, їх істинність і значущість. За цих умов видів безпосереднього зна-

ння може бути стільки, скільки відкривається видів предметної реальності, оскільки існує кореляція між властивостями пізнаваних предметів і характером осягаючого відношення. Не потрібно також забувати, що сприйняття відрізняється від відчуттів, що мають суб’єктивний характер, так само як “Я” — фізично-тілесно-душевна істота — є щось інше, ніж його (“Я”), щоденні різноманітні переживання. З цього випливає і своєрідне розуміння свідомості, яка розглядається як відкрита світу, здатна вмістити в себе всю річ, а не тільки її замітник.

Р. Інгарден, розвиваючи думку Е. Гуссерля, розглядає свідомість як таку, що включає в себе не тільки акти “Я”, а й щось, що до “Я” не відноситься, а саме: відтінки і смисли того, на що спрямовані акти “Я”. Щоб довести свою теорію, польський філософ звертається до аналізу художнього твору, стверджуючи, що ми маємо справу з двома реальностями: витвором мистецтва і “Я” як активним спостерігачем і читачем (інтерпретатором).

Будь-який літературний твір являє собою щось багатопланове й послідовне (багатофазове, за Р. Інгарденом). Естетик зазначає, що у творі може бути від чотирьох шарів і більше, основні з яких: мовний, смисловий, предметний і “видовий” (зоровий або слуховий образ, враження, відчуття). Крім того, кожному твору притаманна певна невизначеність, незавершеність; “коли предмети окреслені лише кількома найнеобхіднішими штрихами” [9, 40], тоді потрібна “об’єктивація”, домислювання, до-конструювання, що приводить до спалаху почуття, яке “тільки виглядає визначеним, а на ділі лише специфічна його якість постає перед нами і, так би мовити, заражає нас відповідним хвилюванням. ...У цій нестійкості, у відсутності остаточної завершеності й нерухомості корениться одне з джерел активності якостей охоплюючого нас під час читання почуття, полягає певна частка його «чарівності». Неповна визначеність специфіки почуття не тільки наявна в творі, але й відіграє важливу роль у його мистецькій динамічності” [9, 43].

Ще одна особливість художніх творів — схематичність, що допомагає естетичному сприйняттю, адже “всьяке переважанення твору різного роду деталями (наприклад, надто докладна характеристика дійових осіб, нагромадження фактів і т. д.) не тільки ускладнює сприйняття і виявляється стомливим, але часто навіть призводить до результатів, абсолютно протилежних тим, на які робився розра-

хунок” [9, 57–58]. До того ж предмети, зображувані в творах художньої літератури, несуть у собі відбиток індивідуальності, навіть якщо вони втілюють загальні типи або характери. “Не загальна ідея людини, а окремі люди знаходять своє зображення в творах художньої літератури” [9, 47].

Висновок, до якого доходить естетик, полягає в тому, що твір художньої літератури не є конкретним (або майже конкретним) об’єктом естетичного сприйняття. Він, узятий сам по собі, є лише ніби кістяк, що у ряді відносин доповнюється або заповнюється читачем, а у деяких випадках піддається також змінам або перекичуванням. Тільки у цьому випадку твір мистецтва стає безпосереднім об’єктом естетичного сприйняття та насолоди. Але, як наголошує Р. Інгарден, ступінь естетичного сприйняття залежить від здатності естетично сприймати твір реципієнтом.

Р. Інгарден ставить низку важливих не тільки для естетики, а й для гносеології питань: “Що робить предмет предметом мистецтва й естетичною цінністю?” “Як виникає естетичне переживання цього предмета і що воно собою являє?”. І відповідає, що становлення естетичної цінності взагалі, а тим більше у тому певному образі, у якому вона з’являється в даній конкретизації твору, залежить не тільки від самого твору, а й від способу конкретизації його читачем [9, 81]. Багато що залежить від відтворюючої фантазії читача, від різноманітності його досвіду, від його смаку, від тонкості естетичного чуття. Спосіб, яким здійснюється це доповнення, має вирішальне значення як для ступеню правильності реконструкції твору, так і для естетичної цінності, що знайшла втілення у даній конкретизації.

Ще один аспект, на якому наголошує теоретик, пов’язаний з питанням: “Чи є естетичні переживання та відчуття ідентичними реальному предмету?”. За Р. Інгарденом, “предмет естетичного відчуження не ідентичний жодному реальному предмету, і лише деякі особливим чином сформовані реальні предмети служать у якості вихідного пункту і в якості основи побудови певних естетичних предметів за відповідної спрямованості суб’єкта, що сприймає. За цих умов так зване естетичне переживання — це не одне складне переживання, а деяка певна їх безліч” [9, 122]. Для того щоб сприйняти в естетичному відчутті “Венеру Мілоську”, недостатньо протягом миті “подивитися” на неї тільки

з одного ракурсу. Потрібно її “побачити” з різних боків, під різними кутами зору, навчитися в кожній фазі переживання на підґрунті чуттєвого спостереження орієнтуватися на видимі властивості Венери Мілоської, які відкривають її естетичні цінності в цій перспективі; відчутти ці цінні в естетичному відношенні якості й синтезувати їх, щоб таким шляхом прийти до розгляду “цілісності ансамблю” цих якостей, і тільки тоді — в особливому емоційному спогляданні — віддатися “чарам” краси сформованого “естетичного предмета”. Тобто реальний предмет може сприйматися на рівні звичайного споглядання, і лише потім починають формуватися “фазы естетичного переживання”.

Але що ж змушує нас абстрагуватися від повсякденного життя і почати займатися тим, що начебто не має стосунку до нашого життя і разом з тим збагачує його і надає йому іншого сенсу? Що робить нас не байдужими, викликаючи в нас особливу емоцію — попередню, що дає лише початок відповідного процесу естетичного переживання, швидкоплинну емоцію, яка вражає нас? Це одна своєрідна якість, або безліч якостей, наприклад, колір або гармонія фарб, якість якоїсь мелодії, ритм, формат тощо [9, 124]. А далі, як відзначає Л. Левчук у роботі “Західноєвропейська естетика ХХ століття” (1997), між попередньою емоцією та естетичним переживанням Р. Інгарден “вибудовує” певні “сходінки”, спираючись на які можна аналізувати внутрішню складність естетичного переживання: збудження, що викликається якістю, яке нам нав’язується в предметі спостереження; момент приємного (а може бути й навпаки) подиву; форма закоханості (еросу).

На погляд Р. Інгардена, “у подальшій фазі попередньої емоції це збудження переходить у складне емоційне переживання, у якому можна розрізнити такі моменти: а) емоційне й поки все ще зародкове безпосереднє знайомство з досліджуваною якістю; б) у певному роді бажання володіння цією якістю і збільшення насолоди, яке нам обіцяє наочна влада над нею, в) прагнення до того, щоб насититися якістю, до зміцнення володіння нею” [9, 125].

Згідно з поглядами Р. Інгардена, естетичний досвід має справу не з реальним об’єктом, а з процесом формування власного естетичного об’єкта. Не потрібно вважати, ніби естетичне переживання є якимось пасивним і бездіяльним “спогляданням” якостей на відміну від активної практичної діяль-



ності. “Навпаки, це фаза дуже активного, інтенсивного та творчого життя особистості; інша справа, що дані дії не викликають ніяких змін в навколишньому реальному світі і не “розраховані” на це” [9, 133]. Таким чином, весь процес естетичного переживання являє собою поєднання активних творчих фаз і пасивного відчуження, коли споглядання застигає.

Розмірковуючи про гносеологічний аспект “естетичного”, Р. Інгарден наголошує на тому, що недоцільно нехтувати думкою про цінність естетичного предмета, бо вона становить частину інтелектуального вираження й розуміння того, що в естетичному переживанні проявилось у вигляді безпосередньо баченого й одночасно якісного ансамблю, що сприймається. Р. Інгарден зазначає: “Якщо, наприклад, якість, що викликає в нас попередню емоцію, — це стрункість ліній такої форми, яку може мати людське тіло, то після сприйняття цієї форми її необхідно розглядати саме як форму людського тіла, хоча з чисто зорового сприйняття ми маємо справу зі шматком каменя. Відповідно до якості даної форми ми створюємо суб’єкт властивостей — людське тіло, а отже, не той суб’єкт властивостей, який ця форма в дійсності характеризує (тобто шматок каменя або клапоть полотна, покритого фарбами). Те ж саме відбувається і в іншому так званому «предметному мистецтві»” [9, 140]. Ми залишаємо сферу реальних предметів спостереження, підставляючи замість властивостей залишеного реального предмета зовсім інший суб’єкт властивостей, “оскільки цей новий суб’єкт властивостей після того, як ми створили його, сам, своєю чергою, починає проявлятися в конкретних, наочно даних нам якостях, він відтак набуває характеру деякої особливої істоти, яка стає для нас реальною” [9, 140].

Далі з’являється фаза сприйняття цього “предмета” суб’єктом. У реакції суб’єкта на “предмет” превалує естетичне начало, що не виключає різноманітні чутливі реагування, після яких “добудується” до зафіксованих якостей психічний або психофізичний суб’єкт властивостей. Людина за цих умов відчуває як цей предмет, так і певні його психічні стани, а саме: “зовнішні вираження”, наприклад, форма губ у посмішці, що проявляються серед даних нам якостей. Усе це, своєю чергою, веде до радісного захоплення створеним образом, до “спілкування” з ним. Як наголошує Р. Інгарден,

“справа доходить до особливого спільного життя зі створеною нами особою, яка однак уже має ніби власну дійсність і власне життя” [9, 141].

Естетичне начало в предметі “вибудується” за допомогою уяви, нашаровуючи інші враження, відчуття й навіть почуття, тобто, так би мовити, проявляються в дії “акти-інтенції”. Тут напрошується паралель зі Сваном — героєм роману М. Пруста (1871–1922) “У напрямку до Свана”, який після миті зустрічі з музичною фразою став розповідати Одетті, як він закохався в цю фразу. Музична фраза стала гімном його кохання до молодой жінки, до того ж породила любов до музики, оживила його пристрасть до живопису. В Одетті він став виявляти схожість з Сепфорою, дочкою Іофора, зображеною на фресці в Сикстинській капелі “Сандро ді Маріано, якого радше називають Боттічеллі”, тепер “це обличчя уявлялося йому клубком тонких прекрасних ліній, які його погляд розмотував, простежуючи виток за витком, поєднуючи строгий ритм потилиці з вибухом волосся і з вигином повік, немов перед ним був портрет, що показував її риси у всій їх чіткості й чистоті” [12, 235–236]. Дивлячись на Одетту, він згадував фрагмент фрески і знову прагнув його розгледіти, і дівчина ставала для нього дорожчою завдяки цій схожості. “Любов зміцніла, тому що в її основу лягли принципи непопущної естетики... <...> Замість фотографії Одетти він поставив на письмовий стіл репродукцію дочки Іофора” [12, 236–237]. Музична фраза Вентейля<sup>4</sup>, Одетта і боттічеллівська Сепфора перетворилися в одне відчуття, в одне почуття, в ірреальний естетичний образ: “Він більше не відчував себе самотнім вигнанцем, тому що вона звернулася до нього, заговорила напівголосно про Одетту” [12, 358].

Отже, естетичне сприйняття у героя роману Пруста пов’язане з “актом-інтенцією”, конституванням, спогляданням і милуванням естетичним предметом, його автономною цілісністю, чуттєвим його розумінням, естетичною ідентифікацією, тобто ототожненням одних вражень, відчуттів з іншими. Це не тільки своєрідне “спільне життя”, про яке писав Р. Інгарден, а й ще “розтягнутий” естетичний досвід. Адже, на думку польського теоретика, естетично переживати, особливо ж споглядати в начотній формі якісний ансамбль, — це ще не означає знати, яким є даний естетичний предмет. Але це знання не можна отримати без естетичного переживання, яке становить форму естетичного досві-

ду. “Хто починає з суто дослідницького пізнання твору мистецтва як деякого реального предмета, а в естетичному переживанні цього предмета не сформує і не відчує його своєрідного вигляду, той сам ніколи не зможе отримати знання про естетичну цінність. З іншого боку, і само естетичне переживання не може дати цього знання, воно дає тільки досвід, який, як взагалі будь-який досвід, є лише «половиною» пізнання” [9, 148-149].

Як уже зазначалося, естетичний досвід, за Інгарденом, це не одномоментна подія, а процес, розтягнутий у часі, що проходить через певні фази. Ці фази являють собою взаємоперехід активних і пасивних станів естетичного досвіду, у процесі якого формується естетичний об’єкт. Естетичний досвід складається спіралеподібно з характерним поверненням до вже випробуваного, але на більш високій стадії.

На моє глибоке переконання, інгардівське розуміння такої складної категорії, як “естетичний досвід”, треба чітко співвідносити з часом її оприлюднення, адже за життя Р. Інгардена послідовно означеною проблемою займався лише відомий американський філософ Томас Манро (1897–1974). З сучасних позицій, коли, завдяки дослідженням В. Іванова, В. Малахова, О. Павлової і М. Поповича, принаймні в українській гуманістиці, створена досить переконлива концепція сутності “естетичного досвіду”, ідеї польського естетика — це, насамперед, нариси до розробки складного блоку питань.

Треба відзначити, що Р. Інгарден наголошує на відмінності між твором мистецтва і його естетичною конкретизацією, наполягаючи на тому, що оціночні судження не відносяться до самого твору мистецтва, а цілком залежать від реципієнта, від його багатогранної гармонії почуттів, від його “усвідомлення”. Сам же твір мистецтва — це “чиста можливість”. У творі естетичні об’єкти, що існують як ідеї. За Р. Інгарденом, твір мистецтва має поліфонічну структуру, що складається з окремих шарів, які, своєю чергою, визначають естетичну цінність твору.

Варто також додати, що естетика Р. Інгардена певним чином пов’язана з його естетичною концепцією, адже людина для нього є людиною тому, що переростає біологічні умови, у яких опиняється, і на цій основі вибудовує новий світ, не схожий на колишній. І те, що ми називаємо цінностями, — до-

бро, краса, істинність, справедливість — у фізико-біологічній основі людського світу годі й шукати, людина створює цю дійсність своїм старанням, своєю працею, проявом своєї геніальності. “Людина знаходиться на перетині двох світів: з одного вона виростає й переростає його величезним зусиллям духу, а до другого наближається найціннішими своїми творіннями, ...вона витягує з себе міць творчого життя...” [8, 42]. Людина в усіх своїх переживаннях трансцендентна, адже “одного разу виникнувши, безвідносно з якої влади і на якій основі, Я є сила, яка сама себе множить, сама себе будує й сама себе переростає в тій мірі, у якій спроможна зібратися, а не розсипатися на дрібні миті, підкоряючись стражданню або віддаючись задоволенню. Я — сила, яка живе в тілі й тілом же використовується, несе на собі сліди тіла й не один раз підлягала його дії, але в той же час, одного разу це тіло поневоливши, здатна звернути всі свої можливості на посилення себе самої. Я — сила, яка одного разу була викинута в чужий для себе світ, цей світ вона привласнює собі і навіть більш — з того, що залишається, створює нові, необхідні для життя творіння. Я — сила, яка хоче зафіксувати себе в собі, у своїй справі, у всьому, з чим зустрічається, відчуваючи, що вистачить усього лише миті для ослаблення напруги або забуття, і саму себе розіб’є, саму себе втратить, знищить. Я — сила, яка позбавляється від туги, придумуючи найбільші скарби захоплення і щастя і прагне до їх здійснення, але готова від усього цього відмовитися за одну можливість продовжувати бути. Я — сила, яка протриває долі, коли відчуває і знає, що своїм вільним вчинком викликає із небуття те, що залишиться після неї, коли сама вона згорить у боротьбі. Я — сила, яка бажає бути вільною. І навіть свою тривалість бажає присвятити свободі. Але живе під напором інших сил, які обступають з усіх боків, виявляє в собі сама зародок неволі, варто лише їй розрядитися, знехтувати зусиллями. І втрачає свою свободу, якщо прив’язується до самої себе. Продовжуватися й бути вільною може вона тільки тоді, коли добровільно віддасть саму себе на створення добра, краси й істини. І тільки тоді існує” [8, 68–69].

Я дозволила собі таке велике цитування, адже ідея людини та її буття у світі, побудованому на естетичному досвіді, знайшла своє продовження в теорії французького філософа й естетика М. Дюф-

рена (1910–1995), на думку якого “існування у світі” означає, що свідомість є принципом світу, проте свідомість завжди пов’язана з об’єктом, як і об’єкт поєднаний зі свідомістю, і саме завдяки естетичному досвіду людина може повернутися до основ буття, знайти осмисленість свого життя, людяність власного існування.

Повертаючись до доповіді Римського клубу, про яку йшлося на початку цієї статті, наголошу на тому, що сьогодні є нагальна потреба у відродженні естетики як теорії, як методології художньої критики і, безперечно, як дисципліни.

Підсумовуючи матеріал, викладений у статті,

необхідно визнати, що роздуми Р. Інгардена знайшли своїх послідовників та посідають почесне місце в історії європейської гуманістики 40–60-х років ХХ століття. Зрозуміло, що польський естетик увійшов в історію філософії як учень Е. Гуссерля, але неупереджений аналіз його ідей дозволяє водночас виявити ту самостійність та самотність, те відчуття значущості не лише для естетики, а й для гуманітарного знання в цілому таких феноменів, як цінність і досвід, таку повагу до людини й віру в її здатність “олюднити” власну чуттєвість, що гуссерлівська ідея “життєвого світу” набуває яскравого польського забарвлення.

### Примітки:

<sup>1</sup> Екстерналізм – філософсько-методологічна позиція, в якій наукове пізнання визначається значною мірою зовнішніми умовами: соціальними, історичними і політичними взаємодіями. Екстерналізм протилежний інтерналізму.

<sup>2</sup> *Tygodnik Powszechny* — щотижневий суспільно-культурний журнал, заснований кардиналом Адамом Стефаном Сапегою, що виходить у Кракові з 1945 року. У 1953 році видання журналу було заборонено через відмову публікувати на його сторінках некрологу Сталіну. З 1953 до 1956 року видання виходило під іншою назвою “*Tygodnik rachowski*” з ідентичною віньеткою, який зберігав нумерацію журналу “*Tygodnik Powszechny*”. Видання журналу під

назвою “*Tygodnik Powszechny*” відновилося в грудні 1956 року. З цього року на сторінках журналу публікувалися Кароль Войтила, Владислав Бартошевський, Єжи Завійські, Яцек Возняковський, Стефан Мечислав Вільканович, Лешек Колаковський, Станіслав Лем, Збігнєв Герберт, Єжи Пільх, Тадеуш Кудлінський і Чеслав Згожельський. З 50-х років ХХ століття на сторінках журналу публікувався Чеслав Мілош. “*Tygodnik Powszechny*” став єдиним польським журналом, в якому Чеслав Мілош публікував свої вірші після отримання Нобелівської премії.

<sup>3</sup> З цим журналом довгі роки співпрацював Р. Інгарден.

<sup>4</sup> Вентейль — вигаданий М. Прустом композитор.

### Література / References:

1. *Братко К. В.* Онтологія в естетичному пізнанні: аналіз філософсько-естетичної концепції Романа Інгардена: автореф. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: 09.00.08 — “Естетика” / К. В. Братко. — Київ, 2003. — 20 с.
2. *Гітун Н. А.* Естетичне світопереживання в життєдіяльності людини: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: спец. 09.00.08 — естетика / Н. А. Гітун. — Київ, 1999. — 16 с.
3. *Гуссерль Э.* Прологомены к чистой логике. // Э. Гуссерль // Логические исследования [пер. с нем. Э. А. Бернштейн, под ред. С. Л. Франка. Новая редакция Р. А. Громова]. — М.: Академический проект, 2011. — Т. 1. — 253 с.
4. *Гуссерль Э.* Исследования по феноменологии и теории познания. // Э. Гуссерль. // Логические исследования [пер. с нем. В. И. Молчанова]. — М.: Академический Проект, 2011. — Т. 2, Ч. 1. — 565 с.
5. Естетика на межі епох: бесіда головного редактора “Філософської думки” С. Пролєєва з професоркою Л. Левчук // Філософська думка: український науково-теоретичний часопис. — К.: Інститут філософії НАНУ. Філософська думка, 2009. — № 6. — С. 5–20.
6. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису “Філософська думка”. (25

1. *Bratko K. V.* Ontolohiya v estetychnykh piznanni: analiz filososfs'ko-estetychnoyi Kontseptsiiy Romana Inhardena: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stup. kand. filoz. nauk: 09.00.08 — “Estetyka”. Kyiv, 2003. 20 s.
2. *Hitun N. A.* Estetychne svitoperezhyvannya v zhytvyediyal'nosti lyudyny: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stup. kand. filoz. nauk: spets. 09.00.08 — estetyka. Kyiv, 1999. 16 s.
3. *Husserl E.* Prolehomeny do chystoyi lohiky. // Lohichni doslidzhennya. [Per. z nim. E. A. Bernshteyn pid red. S. L. Franka. Nova redaktsiya R. A. Hromova]. M.: Akademichnyy Proekt, 2011. T. 1. 253 s.
4. *Husserl E.* Doslidzhennya po fenomenolohiyi ta teoriyi piznannya. // Lohichni doslidzhennya. [Per. z nim. V. I. Molchanova]. M.: Akademichnyy Proekt, 2011. T. 2, CH. 1. 565 s.
5. Estetyka na mezhi epokh. Besida holovnoho redaktora “Filosofs'koyi dumky” S. Proleyeva z profesorkoyu L. Levchuk // Filososfs'ka dumka: ukraiyins'kyi naukovy-teoretichnyy chasopys. — K.: Instytut filosofiyi NANU. Filososfs'ka dumka, 2009 roku № 6. S. 5–20.
6. *Estetyka v Ukrayini: s'ohodennya y maybutnye. Materialy kruhloho stolu chasopysu “Filosofs'ka dumka”.* (25

- вересня 2009 року) // Філософська думка : український науково-теоретичний часопис. — К. : Інститут філософії НАНУ. Філософська думка, 2009. — № 6. — С. 21–38.
7. *Ингарден Р.* Чего мы не знаем о ценностях / Роман Ингарден // Книжечка о человеке [составление, перевод и вступ. ст. Е. С. Твердисловой]. — М. : Изд-во Московского университета, 2010. — С. 160–206.
8. *Ингарден Р.* Книжечка о человеке / Роман Ингарден // Книжечка о человеке [составление, перевод и вступ. ст. Е. С. Твердисловой]. — М. : Изд-во Московского университета, 2010. — С. 24–156.
9. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Роман Ингарден [перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова]. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. — 572 с.
10. *Левчук Л. Т.* Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник / Л. Т. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — 224 с.
11. *Петров С.* Эстетика и метафизика. / С. Петров // О современной буржуазной эстетике: сб. статей. — М. : “Искусство”, 1965. — Вып. 2. — С. 314–338.
12. *Пруст М.* По направлению к Свану: роман [пер. с фр. Е. Бавовой]. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 480 с.
13. *Сидоренко Н. С.* Р. Ингарден и феноменологическая традиция / Н. С. Сидоренко // Поляки в России: веки истории. — Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2008. С. 90–96.
14. *Скороварова Е. В.* Концептуальные основания феноменологической эстетики. URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/20/philosoph@yandex.ua.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/20/philosoph@yandex.ua.pdf) (дата звернення: 23.04.2018).
15. *Юлина Н. С.* Что такое физикализм? Сознание, редукция, наука. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-fizikalizm-soznanie-reduksiya-nauka> (дата звернення: 23.04.2018).
16. *Roman Ingarden.* Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/ingarden/> (дата звернення: 23.04.2018).
- veresnya 2009 roku) // Filososfs'ka dumka: ukrayins'kyy naukovo-teoretychnyy chasopys. — K.: Instytut filosofiyi NANU. Filososfs'ka dumka, 2009 roku № 6 S. 21–38.
7. *Ingarden R.* Choho my ne znayemo pro tsinnosti. / Roman Ingarden // Knyzhechka pro lyudynu. [Skladannya, pereklad i vstup. st. E. S. Tverdislovoy] — M.: Vydavnytstvo Moskovs'koho universytetu, 2010. S. 160–206.
8. *Ingarden R.* Knyzhechka pro lyudynu. / Roman Ingarden // Knyzhechka pro lyudynu. [Skladannya, pereklad i vstup. st. E. S. Tverdislovoy]. M.: Vydavnytstvo Moskovs'koho universytetu, 2010. S. 24–156.
9. *Ingarden R.* Doslidzhennya z estetyky / Roman Ingarden. [Pereklad z pol's'koyi A. Yermilova i B. Fedorova]. — M.: Yzd-vo inozemnoyi literatury, 1962. 572 s.
10. *Levchuk L. T.* Zakhidnoyevropeys'ka estetyka XX stolittya: navch. posibnyk. K.: Lybid', 1997. 224 s.
11. *Petrov S.* Estetyka i metafizyka. // Pro suchasnu burzhuaznu estetyku. Zbirnyk statey. M.: “Mystetstvo”, 1965. Vyp. 2. S. 314–338.
12. *Prust M.* U napryamku do Svana: roman [per. z fr. E. Bayeva]. M.: Ynostranka, Azbuka-Attikus, 2017. 480 s.
13. *Sydorenko N. S.* R. Ingarden i fenomenolohichna tradytsiya. // Polyaky v Rosiyi: vikhy istoriyi. Krasnodar: Kuban. derzh. un-t, 2008. S. 90–96.
14. *Skorovarova E. V.* Kontseptual'ni osnovy fenomenolohichnoyi estetyky. URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/20/philosoph@yandex.ua.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/20/philosoph@yandex.ua.pdf) (Last accessed: 23.04.2018).
15. *Yulyna N. S.* Shcho take fyzkalyzm? Svidomist', reduksiya, nauka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-fizikalizm-soznanie-reduksiya-nauka> (Last accessed: 23.04.2018).
16. *Roman Ingarden.* Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/ingarden/> (Last accessed: 23.04.2018).

**Жукова Наталия Анатольевна**

**Феноменологическая эстетика Романа Ингардена на фоне европейской гуманистики 40-60-х годов XX века: культурологический анализ**

*Аннотация.* В статье проанализирована феноменологическая эстетика Романа Ингардена на фоне европейской гуманистики 40–60-х годов XX века. Отмечается, что, аргументируя свои идеи в условиях развития европейской философии 20–40-х годов XX века, польский теоретик отправным тезисом выбирает сравнительный анализ таких краеугольных понятий, как “реализм”, “идеализм” и “материализм”. Осмысление исторических традиций сосуществования мировоззренческой плоскости “реализм — идеализм — материализм” заставило Р. Ингардена заняться онтологией искусства, что позволяло “зацепить” все историко-культурные слои, включая и позднелатинский. Благодаря такому подходу “реализм” приобрел транскультурное значение.

Развивая позитивную позицию, Р. Ингарден искал “золотое сечение” между редуктивными физикалистскими реалиями и трансцендентальным идеализмом. Показано, что на взгляды и настроения польского эстетика повлияла полемика относительно сути эстетического, инициатором которой выступили представители “католической эстетики” в Польше в середине XX века. В кругах польской церковной элиты популярной становится теория так называемого “динамического католицизма”, в которой воедино связываются теология, этика и эстетика. Отмечается, что некоторые идеи Р. Ингардена перекликаются с морально-этическими исканиями Кароля Войтылы (1920–2005) — будущего Папы Римского Иоанна Павла II. Это касается в частности проблемы личности.

Рассмотрена эстетическая теория Р. Ингардена. Эстетический опыт, по Ингардену, это не одномоментное событие, а процесс, растянутый во времени, который проходит через определенные фазы. Эти фазы представляют собой взаимопереход активных и пассивных состояний эстетического опыта, в процессе которого формирует-

ся эстетический объект. Эстетика Р. Ингардена определенным образом связана с его этической концепцией, ведь человек для него является человеком потому, что перерастает биологические условия, в которых оказывается, и на этой основе строит новый мир, не похожий на прежний.

**Ключевые слова:** феноменологическая эстетика, физикализм, “католическая эстетика”, эстетическая ценность, эстетическое переживание, эстетическое восприятие, эстетический опыт.

*Nataliia Zhukova*

### Phenomenological Aesthetic of Roman Ingarden on the Field of European Humanistics of the 40–60s of the 20th Century: Analysis of Cultural Science

**Summary.** *The cultural situation that has developed on the European territories has led to the deformation of the critically reflexive component of aesthetic knowledge and the devaluation of the phenomenon of “aesthetic value”. The search for ways of transforming or updating the aesthetic and artistic foundations of postmodernism led to the actualization of the experience of theoretical quest during the twentieth century. The phenomenological aesthetics of Roman Ingarden is also in the context of the aforementioned. Arguing their ideas in the development of European philosophy of the 20–40s of the twentieth century, the Polish theorist selects a comparative analysis of such key concepts as “realism”, “idealism” and “materialism”. Understanding the historical traditions of the coexistence of the ideological plane, “realism — idealism, materialism” made R. Ingarden engage in an ontology of art, which allowed “to touch” all historical and cultural layers, including the late-Latin ones. Due to this approach, “realism” acquired transcultural significance.*

*Developing a positive position, R. Ingarden sought a path between reductive physicist realities, popular among the analytic philosophers of his time, and the transcendental idealism adopted by E. Husserl.*

*One cannot overlook one more factor, which also influenced the views and mood of Polish aesthetics. I mean the polemic in Poland in the middle of the twentieth century regarding the essence of aesthetics. The initiators of the clarification of the essence of aesthetics were the representatives of the so-called “Catholic aesthetics”. In the circles of the Polish ecclesiastical elite, the theory of so-called “dynamic Catholicism”, in which theology, ethics and aesthetics link together, becomes popular. The main problem of this theory is the problem of person’s spirituality. It is noted that some of R. Ingarden’s ideas are echoed with the moral-ethical quest of Karol Wojtyła — the future Pope John Paul II. This applies, in particular, to personality problems.*

*A peculiar focus of scientific insights of R. Ingarden becomes a problem of values, primarily aesthetic and moral ones. According to the position of the Polish philosopher, the work of fiction is not a real (or almost real) object of aesthetic perception. It, taken on its own, is just like a skeleton in the number of relationships supplemented or filled by the reader, and in some cases also subjectes to changes or distortions; the work of art becomes a direct object of aesthetic perception and pleasure only in this case. However, as R. Ingarden stressed, the degree of aesthetic perception depends on the ability to aesthetically perceive the work of the recipient. R. Ingarden puts a number of important issues not only for aesthetics but also for epistemology. What makes an object an object of art and of aesthetic value? How does the aesthetic experience of this subject arise? What does it represent? And it corresponds to the fact that the formation of aesthetic value in general, and especially in that particular form in which it appears in this concretisation of work, depends not only on the work itself but also on the method of concretisation by his reader. Much depends on the reproductive fantasy of the reader, on the diversity of reader’s experience, taste, subtlety of aesthetic sensation. The way in which this addition is carried out is crucial both for the degree of fidelity to the reconstruction of the work and for the aesthetic value embodied in this particularisation.*

*Aesthetic experience, for Ingarden, is not a one-time event but a process extending over time that passes through certain phases. These phases represent an interconnection of active and passive states of aesthetic experience, in the process of which an aesthetic object is formed. Aesthetics of R. Ingarden is in some way related to his ethical concept: a man for him is a man because he has overgrown the biological conditions in which he finds himself, and on this basis, a person builds a new world that is dissimilar to the former.*

**Keywords:** *phenomenological aesthetics, physicalism, “Catholic aesthetics”, aesthetic value, aesthetic emotional experience, aesthetic perception, aesthetic experience.*

*Стаття надійшла до редакції 25.03.2018*