

Катерина ШЕВЧУК

м. Рівне

КОНЦЕПЦІЯ ТВОРУ МИСТЕЦТВА В ЕСТЕТИЦІ РОМАНА ІНГАРДЕНА

Статтю присвячено аналізу естетичної теорії відомого польського філософа Романа Інгардена. Автор розглядає основні аспекти його концепції мистецтва, звертає увагу на розуміння суті твору мистецтва, а також визначає значення концепції естетика для аналізу сучасного мистецтва.

The article is devoted to the analysis of aesthetic theory of famous Polish philosopher Roman Ingarden. The author examines the main aspects of Roman Ingarden's conception of art. He also pay attention to understanding the essence of artistic product and value of Ingarden's conception for the analysis of contemporary art.

Відомо, що Роман Інгарден був людиною естетично вразливою. З його біографії дізнаємося, що у молоді роки він писав вірші, komponував музику. Роботи з дослідження творів мистецтва також виявляють художні обдарування автора: наприклад, коли Р. Інгарден пише про ті чи інші твори мистецтва, він з надзвичайним захопленням характеризує сам твір мистецтва, оперує багатьма порівняннями, метафорами. У проведенні естетичних досліджень Р. Інгарден постає як особистість надзвичайно заангажована, віддана своїй справі.

Безперечним є зв'язок філософії і мистецтва з іншими аспектами системи Р. Інгардена. Як зауважує Я. Цішевська, „метафізика мистецтва, що розумілась як філософська теорія її сенсу та функції, які вона виконує в житті людини, названа була поряд з іншими дослідницькими сферами в програмі філософської естетики, яку [програму – К. III.] Інгарден вже не зміг реалізувати” [2, 265]. У зв'язку з цим, складні проблеми теорії мистецтва вимагають аналізу інших сфер філософської

системи польського філософа, а саме: онтології, аксіології, філософської антропології, а також філософії культури і естетики.

Висока оцінка мистецтва в концепції Р. Інґардена пов’язана передусім з розумінням мистецтва як сфери реалізації цінностей. Детальний аналіз творів мистецтва, процесу їх конкретизації створює можливість вірного схоплення естетичної цінності.

У „Книжечці про людину” філософ не одноразово зауважував, що цінність постає у світі людей. Цінність є надзвичайно важливою для формування людської культури. Саме цінність визначає специфічно людський світ, що відрізняє його від світу тварин [4, 24]. Без спілкування з цінностями не можна досягнути повноти людського буття.

Аналізуючи Інґарденівське розуміння мистецтва, можна зауважити певні особливості пов’язані зі значенням для реляції спілкування з твором мистецтва. Однією з них є індивідуальність, „винятковість” справді вартісних творів, яка визначає неповторний характер зустрічі з ними. Ще однією особливістю є надзвичайний шанс духовного спілкування за їх посередництвом зі світом цінності митця. Світ цінності у даному випадку розуміється як зближення з творцем, який можливо вже не живе [10, 39].

Хоча Р. Інґарден не був прихильником аксіоцентризму, що проголошує пріоритет цінностей, то однак, як зауважує А. Щепанська, – „в генетичному аспекті твір мистецтва, як і людину можна потрактувати як знаряддя, що служить появі того, що цінне” [13, 274].

Але не лише ці моменти привернули увагу польського естетика до вивчення проблеми твору мистецтва. Їх ретельне дослідження, виокремлення спільних для усіх видів мистецтва моментів дозволило Інґарденові збудувати загальну теорію твору мистецтва.

Мистецтво для Романа Інґардена – це, перш за все, твір мистецтва. Як слушно зауважує дослідник творчості Інґардена А. Тищик, „готовий твір мистецтва як феномен, який фактично існує та функціонує у світі людської культури, визначає по-

няттєвий центр навколо якого вибудовується ціла система [...] тверджень, [...] які конституують цілісність естетичної думки Романа Інґардена” [14].

Про твір мистецтва, зокрема про літературний твір, сам Р. Інґарден писав: „Він [літературний твір – *К. III.*] є чимось, що особливим чином збагачує людське життя і людську культуру і своєю цінністю зовсім не перешкоджає реалізації інших своєрідних цінностей. Розуміння цієї багатосутнісності цінностей, яку людина може реалізувати [...], дає можливість охопити світ зв'язків культури, без чого людина не змогла б здійснити своєї особливої місії в реальному світі”[5, 21].

Твір мистецтва народжується у задумі митця і в такій якості він є інтенціональним предметом, що доступний лише авторові. Натомість інтерсуб'єктивно доступним предметом (відкритим реципієнту для зустрічі з ним) стає він тоді, коли задум митця буде „втілений”. Отже, як інтенціональний предмет, твір мистецтва вимагає, на думку Р. Інґардена, певної буттєвої основи, фундаменту для свого існування.

Роман Інґарден вирізняв буттєві фундаменти пов'язані з суб'єктом і з об'єктом. Суб'єктивна основа твору – це з одного боку митець або якась його дія (творчий процес), з іншого – реципієнт чи його дія пов'язана з реконструкцією (конкретизуванням) твору. Деякі види творів, як наприклад, музичний твір, танець чи театральний твір вимагають посередництво виконавства і це є третій вид суб'єктної буттєвої основи твору [11, 186-187].

Вид твору мистецтва залежить саме від виду матеріалу, в якому задум митця втілений і котрий тим самим стає буттєвим фундаментом (буттєвою основою) твору. Ступінь використання буттєвої основи може бути різним. Наприклад, у творах архітектури він є глибинний, що змусило Р. Інґардена замислитися, чи варто і у випадку архітектурного твору розрізняти твір і його основу; натомість у творах літератури – надзвичайно низький, адже рівень звучання ледве пов'язаний з конкретним звучанням слів (напр., під час читання тексту вголос), а решта – це світ проєктований за допомогою сенсу творів, що безпосередньо пов'язаний зі звучанням [9, 124].

Розрізняючи буттєву основу твору і сам твір Інґарден стверджує, що буттєва основа не є жодною з частин твору, а її риси не є рисами твору. Наприклад, полотно вкрите фарбами займає якусь частину реального простору, натомість те, що предметне в образі, відкриває власний простір, – простір представленого краєвиду. Між цими двома просторами немає жодного переходу, а тому до простору, представленого у даному творі, насправді не можна увійти. Стосується це також простору театрального твору чи твору кіномистецтва.

У випадку знищення фізичного фундаменту твору нищиться також надбудований на ньому твір. Часом це відбувається поступово, як наприклад нищення Останньої вечери Леонардо да Вінчі. Складнішою натомість є справа з музичним твором. Важко визнати буттєвою основою партитуру, хоча музичний твір є інтенціонально визначений за її допомогою, сама ж вона є визначена лише творчими актами автора [9, 192-193].

Багато уваги у своїх роздумах про мистецтво Р. Інґарден присвятив аналізу окремих творів мистецтва, проблемі конкретизації творів мистецтва, а також проблемі художніх цінностей і естетичних цінностей.

Вже у роботах раннього періоду творчості, наприклад, у праці „Про літературний твір” вимальовується концепція багаторівневості і багатофазності твору мистецтва, його схематичності та незавершеності.

Твір мистецтва є, на думку Р. Інґардена, не лише чисто інтенціональним предметом, але і позачасовим. Естетична конкретизація твору підлягає змінам, котрі впливають з самої суті твору. Властивістю творів мистецтва є їх багатофазовість і багаторівневість. Варто зауважити, що не всі види мистецтва наділені обидвома цими характеристиками. Наприклад, є такі види, які можуть бути лише багаторівневими (образотворче мистецтво, скульптура, архітектура) або лише багатофазовими (інструментальна музика).

Твір мистецтва містить багато складових. Так, у ньому можна вирізнити три основні типи складових: необхідні структурні елементи (рівні), структурні елементи, що не є необхідними (прикладом чого можуть бути не звукові складові музичного

твору – музичні „форми”, елементи зображення), а також змістовні елементи, пов’язані з матерією („якістю” в концепції Р. Інгардена) твору (наприклад – естетична якість).

Необхідні структурні елементи, іншими словами „рівні”, визначають будову твору мистецтва. А. Тищик говорить, що Інгарденівська теорія рівневої будови твору мистецтва була свого роду „відкриттям” в естетиці. Писав: „Ніхто до нього [Романа Інгардена – *К. III.*] не винайшов і не описав такої здавалося б очевидної структури твору мистецтва і то у такий зрозумілий і виразний спосіб [...] Поняття рівності виявилось надзвичайно ефективним і плідним. Було чимось на кшталт аналітичного ключа, що уможливив на ново описати всю сферу мистецтва [...]. Аналітична робота над будовою майже всіх видів мистецтва вимагала значних дослідницьких зусиль покладених на плечі скоріше школи, ніж однієї людини, але Інгарден доклав ці зусилля і виконав свій задум” [14].

Тривалий час Роман Інгарден вважав, що будову багатьох видів мистецтва можна розглядати звертаючись до поняття багаторівності, однак ця гіпотеза не підтвердилась при аналізі музичного твору та абстрактного малюнку, які виявилися однорівневими. Найкраще сутність багаторівності твору передає приклад літературного твору, котрий є чотирьохрівневим [5, 53].

Як відомо поняття багаторівності твору мистецтва використовує також Н. Гартман. Тому при визначенні цього поняття Р. Інгарден прагне якомога точніше окреслити умови, за яких предмет має багаторівневу будову [9, 210].

З розумінням твору мистецтва як предмета інтенціонально-го похідного, що є втіленням візії митця, пов’язане Інгарденівське розуміння квазі-суджень, які філософ розглядав в основному у зв’язку з літературним твором. Розрізняв три типи речень (суджень):

1) логічні судження, тобто речення, котрі внаслідок створених собою ж зокрема інтенціональних станів речей, вказують на певні реальні стани речей, які здійснюються фактично не як інтенціональні акти, але як закорінені у незалежній від судження буттєвій сфері;

2) „чисто розповідні речення”, що не претендують на вірогідність;

3) так зв. квазі-судження, що перебувають посередині між двома попередніми типами речень.

Р. Інгарден розглядав квазі-судження як творчий акт „становлення”, що відрізняє їх від ствердних речень. Концепція квазі-суджень є доведенням на користь того, що Інгарден розглядав рівні літературного твору як предмети інтенціональні похідні. Як інтенціональні предмети квазі-судження характеризуються незавершеністю, що полягає на відсутності реальних віднесень і відсутності асерції. Проблема квазі-суджень пов’язана у Р. Інгардена з проблемою асерції і правдивості в літературі [6, 376-380]. Натомість питання правди конфронтує філософ з поняттям ідеї, що міститься у літературному творі [5, 363, 378].

Твір мистецтва як чисто інтенціональний предмет визначений актом інтенції у довільний спосіб і в зв’язку з тим, що інтенційні моменти змісту акту є важливими (положення схематичності твору мистецтва) у складі предмета постають так зв. недозавершені, недовизначені місця, люки.

Хоча твір мистецтва у концепції польського феноменолога постає як певна схема, розбудувати і доповнити котру має в процесі естетичної конкретизації цього твору реципієнт, однак Р. Інгарден зауважує, що не всі види мистецтва є схематичними, – наприклад, твір архітектури не є схематичним, навпаки, спираючись на реальну будівлю він одержує особливу повноту і довершеність.

Як зазначає А. Тищик, концепція так званих недозавершених місць є одним з найважливіших в естетиці Інгардена розрізень: між твором і його конкретизацією [14], адже у кожному творі певні його риси дані лише схематично і тому чекають свого доповнення – заактуалізування в процесі перших фаз естетичного переживання і конкретизування (яке є результатом естетичного переживання) реципієнтом твору мистецтва. У будові твору є незаповнені місця, що залишились невизначеними інтенцією творчого акту, однак потенційно визначені контекстом всього твору. Так, невизначеними можуть бути

певні предметні структури (фабула, акція, поетичний образ або психічні переживання героя), властивості окремих рівнів твору або характеристики літературного, історичного героя тощо.

Варто пригадати, що поняття поля недовизначеності запровадив Е. Гуссерль, аналізуючи акти свідомості [3, 217]. Спілкуючись з твором, ми заповнюємо частину цих люк і таким чином доходимо до конкретизації твору, наслідком чого є уконституювання естетичного предмета. Хоча, як зауважує К. Бартошинський, дослідник проблеми недовизначених місць в концепції Р. Інгардена, ці люки можуть також мати художню генезу, що не передбачає їхнього визначення [1, 186].

Однією з провідних тем сучасної естетики є питання про синтез або інтеграцію мистецтв. Р. Інгарден вважав, що деякі види мистецтв перебувають на межі різних мистецтв. Писав, зокрема, що кіномистецтво є художнім твором, що знаходиться на межі багатьох видів мистецтв, котрі взаємодіючи одне з одним, сплітаються у цілком окремі твори. Кінофільм є близьким з одного боку літературному творові, а з іншого боку – творові образотворчого мистецтва, також він наближається до театральної вистави, хоча й суттєво відрізняється від неї, і нарешті, містить у собі істотні моменти музичного твору [9, 303].

Аналізуючи твори мистецтва Р. Інгарден звертав увагу на їх класифікацію. Зауважив, що поділ художньої творчості на мистецтва просторові і часові не є такий чіткий, як здається, оскільки навіть у типово просторових видах мистецтва з'являється момент часу. Коли ми, наприклад, пізнаємо твір архітектури і обходимо його ззовні і зсередини – спостерігаємо особливу гру світла і динаміку щоразу нових елементів (колон, склепінь тощо).

Деякі твори образотворчого мистецтва якимось чином нав'язують явище часу, але твори абстрактного малярства цього не чинять. Р. Інгарден стверджує, що в мистецтві маємо справу з різними ступенями наявності просторового чи часового фактора у різних комбінаціях [11, 215]. Цілком часовими є лише виконання певних творів, а самі вони є квазі-часовими. Так, наприклад, музичний твір характеризується якоюсь внутрішньо притаманною йому квазі-часовою структурою. „У пев-

ному сенсі, пише Р. Інгарден він є також понад часовим, на відміну від своїх окремих виконань” [9, 214-215].

Р. Інгарден заперечував проти використання статистичних методів у дослідженні творів мистецтва, оскільки вважав, що не слід трактувати твір мистецтва лише „множиною знаків” [10, 58]. Критикуючи концепцію інформаційної естетики М. Бенсі, Р. Інгарден твердив, що у першу чергу слід досліджувати окремі твори, а лише потім можна пробувати викрити так звані спільні риси творів. Філософ вважає, що кожен справжній твір мистецтва є чимось одиничним, не лише у способі свого існування, але також під кутом зору матерії (якості) твору. Неповторне зіндивідуалізування матерії характеризує зокрема шедеври. Навіть вірний облік тих чи інших елементів не багато дає, бо таким чином враховуються лише поверхневі риси творів, не сягаючи того, що в них своєрідне і в чому полягає їхня цінність [10, 78-79].

Розрізняючи твір мистецтва і його естетичну конкретизацію (естетичний предмет – відомо, що Інгарден використовує ці два поняття як синоніми), а також художню цінність і естетичну цінність, філософ підкреслює роль реципієнта в естетичній ситуації в цілому. Адже саме реципієнт в естетичній поставі включається в процес творення естетичного предмету, що є свого роду відповіддю на творчий процес, що увінчується постановням твору. Іntenціональність, що керує процесом творення має зустрітись при перцепції твору з активністю, яка б дозволила відчитати твір на базі доступного предмета, якби повторно її надбудувати на тій чи іншій матеріальній основі. Звісно, ця надбудована цілісність майже ніколи не є ідентичною з твором-схемою.

Дистинкція ж художніх і естетичних цінностей пов’язана з попереднім розрізненням твору і естетичного предмета. Художні цінності у концепції Р. Інгардена служать самому твору. На основі художніх цінностей в результаті конкретизації твору шляхом доповнення реципієнтом недовизначених місць постають естетичні цінності. Саме можливість появи різних груп якостей, що лежать в основі будь-якої цінності, як пише Я. Макота, промовляє за постановням творів мистецтва і впровадженням їх у світ людини [12, 33].

Відомо, що Р. Інгардена звинувачували у нормативізмі. Певною мірою це звинувачення відповідає дійсності – оскільки філософ творить певну шкалу, що визначає естетичну цінність твору і потім видає вердикт – стверджує, чи може цей предмет вважатись справжнім твором мистецтва, чи ні. Він також визначає умови, які слід виконати, аби даний предмет був визнаний твором мистецтва. Все ж цінність його естетичної теорії полягає у тому, що нею він засвідчив тяглість мистецтва загалом і актуальність тез традиційно орієнтованої естетики, як чинять це також Г. -Г. Гадамер, В. Татаркевич, М. Валліс та ін. Р. Інгарден, зокрема, підкреслював автономність „країни мистецтва” [10, 183].

Хоча Р. Інгарден основною функцією мистецтва вважає функцію естетичного спілкування [8, 438], то однак не нехтує іншими функціями, як і цінностями (пізнавальними, гедоністичними тощо), які все ж розглядає другорядними.

Певним містком між філософською концепцією Р. Інгардена і його поглядами на мистецтво є так звані метафізичні якості. Цьому поняттю Інгарден присвятив загалом три параграфи (§§ 48–50) одного з найважливіших своїх творів „Das literarische Kunstwerk” („Про літературний твір”), що вийшов з друку 1931 року, згадка про метафізичні якості міститься теж у працях „Про будову картини” і „Положенні системи естетично важливих якостей”. Пише: „Ці якості з’являються рідко. Але коли з’являються, надають нашому життю новий, глибший сенс, а разом з тим викликають в нас загадковий сум за ними, чи хочемо ми того, чи ні. Їхня поява є найвищою точкою, а разом з тим найвищою глибиною нашого життя і всього, що існує” [5, 369]. В обох галузях – філософії та мистецтві різним чином прагнемо сягнути суті, повноти буття.

Прагнення конкретизації позаестетичних метафізичних якостей (окрім естетичних цінностей) становить в концепції Р. Інгардена основне джерело мистецтва.

Переконання, що в генезисі мистецтва лежить людська потреба спілкування з цінностями, як зауважує Я. Цішевська, є скоріше оптимістичним мотивом. Але народжується він з відчуття трагізму людської екзистенції. Мистецтво та інші види

культурутворення є проявом боротьби з усамітненням і відчуттям нетривалості людської буттєвості. З цього приводу Р. Інгарден писав: „Це є потреба продовження існування не лише в межах свого власного життя, але й поза його межами. Це така, як здається, дуже песимістична концепція мистецтва, але цей момент також належить до досить складної групи переживань, серед якої хотів би назвати лише деякі важливі моменти, тому що це є питання для роздумів – чому ж такі виникає мистецтво. І не лише мистецтво” [11, 184].

Хоча Р. Інгардена не цікавила проблема визначення поняття „мистецтво” чи класифікація мистецтв, адже він займався передусім аналізом естетично ціннісних предметів (зокрема, дослідженням того, чим відрізняються естетично ціннісні предмети від тих, що не наділені цінностями, але називаються художніми предметами), однак з висловлювань філософа можна вивести принаймні три значення поняття „мистецтва”.

У першому значенні – широкому і поточному – як зауважує Я. Цішевська, поняття „мистецтво” охоплює усі високохудожні твори, але також твори меншовартісні, що наділені низькою художньою якістю, у яких з різних причин не доходить до реалізації позитивної художньої цінності.

У другому, вужчому значенні поняття „мистецтво” охоплює твори мистецтва, що вирізняються на основі аксіологічного критерію, тобто це високохудожні твори, які є цінними [5, 23].

У суто Інгарденівському значенні поняття „мистецтво” йдеться про суб’єкт-об’єктний характер зустрічі реципієнта з твором: „Твір мистецтва [...] є естетичним предметом у точному значенні лише тоді, коли постає в конкретизації” [5, 457]. Ця зустріч є процесом, у якому під впливом цінності неодноразово доходить до взаємного преображення двох індивідуальних буттів – „зустріч предмета і суб’єкта веде до трансформації того, що переживається і до перетворення того, що схоплене, оскільки те, чого людина торкається – модифікується” [11, 19].

Перше розглянуте значення мистецтва в концепції Р. Інгардена є найбільш толерантним, відкритим, створює можливість використання його теорії для опису та розуміння не лише зразків класичного мистецтва, але також творів сучасного мисте-

цтва, які мінімально наділені художніми якостями.

Теорія Інгардена містить ще цілий ряд моментів, які уможливають використання її положень для аналізу сучасного мистецтва. Серед них можна назвати, зокрема, роль реципієнта у творенні естетичного предмета і відповідно естетичної цінності; концепція „зустрічі” реципієнта з твором мистецтва, ідея співтворення і взаємодія між автором і реципієнтом тощо. Р. Інгарден зауважував, що реципієнт є водночас творцем – адже саме він доповнює лише схематично окреслені у творі моменти, а митець у свою чергу є реципієнтом – у процесі творення оцінює виконання у різних фазах творення тих моментів, що ведуть до появи цілісності задуму.

У сучасному мистецтві надто тонкою є межа між автором і реципієнтом. Між ними зникає існуюча дотепер дистанція, часом невідомо до кінця – хто автор, а хто реципієнт.

Р. Інгарден відмітив зміни в сучасному мистецтві (але не в естетиці) – зауважив ті зміни, що відбулися в поставі митця (його творчих предиспозицій), зміни у структурі самих творів мистецтва, зміни в процесі естетичного переживання і оцінювання, а також зміни у поставі реципієнта [7]. А тому естетична концепція Р. Інгардена може використовуватись не лише для аналізу класичних творів, але також при вивченні творів сучасного мистецтва.

Отже, Р. Інгарден увиразнив у своїй концепції естетичний вимір творів мистецтва. Будучи переконаним у об'єктивності та абсолютності естетичної цінності, Інгарден критикував суб'єктивістське і психологічне трактування цінності, поставав проти її релятивізації. Вважаю, що такий підхід є надзвичайно важливим власне в ситуації діагнозу кризи цінностей, культурного релятивізму загалом. Естетична аксіологія польського філософа оберігає сучасну естетику від загрози постмодерністичного визнання плюралістичної рівності цінності, незважаючи на їхній рівень. І власне в цьому полягає найвища цінність її концепції.

Література:

1. Bartoszyński K. Teoria miejsc niedookreślenia na tle

Ingardenowskiego systemu filozoficznego [B:] Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. – Wrocław, 1982. – S. 183-197.

2. Ciszewska J. Sztuka [B:] Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków, 2002. – S. 265-267.

3. Husserl E. Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. – Warszawa, 1967..

4. Ingarden R. Książeczka o człowieku. – Kraków, 1972.

5. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa, 1960. – 489 s.

6. Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – Warszawa, 1976. – S. 436 s.

7. Ingarden R. O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym [B:] tegoż. Przeżycie, dzieło, wartość. – Kraków, 1966. – S. 195-222.

8. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1957. – t. I. – 499 s.

9. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1958. – t. II. – 475 s.

10. Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1970. – t. III. – 440 s.

11. Ingarden R. Wykłady i dyskusje z estetyki. – Warszawa, 1981. – 356 s.

12. Makota J. Dzieło sztuki [B:] Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków, 2002. – S. 33-36.

13. Szczepańska A. Estetyka Romana Ingardena. – Warszawa, 1992. – 298 s.

14. Tyszczyk A. Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena [B:] R. Ingarden. Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk. – Kraków, 2005. – S. I-LCVIII.