

Жукова Н. А.

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

В статье проанализирована феноменологическая эстетика Романа Ингардена на фоне европейской гуманистики 40-60-х гг. XX в. Отмечается, что, аргументируя свои идеи в условиях развития европейской философии 20-40-х гг. XX в., 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» приобретал транскультурное значение.

Ключевые слова: феноменологическая эстетика, физикализм, «католическая эстетика», эстетическая ценность, эстетическое переживание, эстетическое восприятие, эстетический опыт.

У статті проаналізовано феноменологічну естетику Романа Інгардена на тлі європейської гуманістики 40-60-х рр. ХХ ст. Зазначено, що, аргументуючи свої ідеї в умовах розвитку європейської філософії 20-40-х рр. ХХ ст., 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, охоплюючи й пізньолатинські. Завдяки такому підходу «реалізм» набував транскультурного значення.

Ключові слова: феноменологічна естетика, фізикалізм, «католицька естетика», естетична цінність, естетичне переживання, естетичне сприйняття, естетичний досвід.

The cultural situation that has developed in 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 actualization of the experience of theoretical quest during the twentieth century. In the context of the aforementioned, phenomenological aesthetics is also Roman Ingarden. 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.

Keywords: phenomenological aesthetics, physicalism, «Catholic aesthetics», aesthetic value, aesthetic experience, aesthetic perception, aesthetic experience.

Культуротворча ситуація, що склалася на європейських теренах, призвела до

деформації критико-рефлексивної складової естетичного пізнання й девальвації феномена «естетична цінність». Наголос на естетичному пізнанні й естетичній цінності видається цілком слушним, підтверджуючи тезу Гегеля щодо «вершинного» статусу естетики в структурі гуманітарного знання: криза на верхньому «поверсі» робить хиткою всю «гуманітарну» конструкцію.

Починаючи від межі ХХ–ХХІ ст., спочатку обережно, а потім усе активніше, провину за суперечності в гуманітарній сфері покладають на постмодернізм. Водночас, 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 все 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 передання соціального, культурного та, безумовно, естетичного досвіду новим поколінням. Адже в умовах кризи гуманітарної освіти й фрагментації культурного простору, відсутності ціннісної ієрархії й критеріїв, без естетики як науки про становлення й розвиток людської чуттєвості просто неможливий 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, с. 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, маргіальності, що виявилися феноменами з досить обмеженим потенціалом. Пошуки шляхів трансформації чи оновлення естетико-художніх засад постмодернізму привели до актуалізації досвіду теоретичних шукань протягом ХХ ст. У контекст означеного потрапляє й 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. Стемпень, В. Стружевський, Дж. Фізер, Е. Швідерський), так і українськими (К. Братко, О. Лановенко, Л. Левчук, В. Малахов, С. Пролеєв,

М. Тарасенко, Н. Хамітов) науковцями. Потужною 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. Ідеться перш за все про його специфічне осмислення, з онтологічним екскурсом у світ «ідеальних предметностей» – літературних, музичних, художніх і навіть архітектурних явищ. Украй важливим є виявлення їх структури й особливостей.

Р. Інгарден народився 5 лютого 1893 р. у Кракові. Протягом 1911–1912 рр. навчався у Львівському університеті, слухав лекції засновника Львівсько-Варшавської школи Казімежа Твардовського (1866–1938). У 1912–1915 рр. продовжив навчання в 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 в Давида Гілберта (1862–1943) і психологією в 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 ст. Але вже в 1918 р. висловив критичне ставлення до нього з низки положень. У цілому Р. Інгарден не прийняв трансцендентальну феноменологію Е. Гуссерля й критикував її з позицій, близьких реалістичній традиції Львівсько-Варшавської школи.

Із 1918 р. 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 у Львові, він інтенсивно працював над опусом «Суперечка про існування світу», перші два томи якого були опубліковані польською мовою протягом 1947–1948 рр. Із 1938 р. редагував журнал «*Studia Philosophica*» (з перервами журнал проіснував десять років). У 1945–1949 і 1957–1963 рр. – професор Ягеллонського університету (Краків). У першій половині 1950-х рр. 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 р. усі звинувачення з Інгардена були зняті, і в цьому ж році його обрано членом Польської АН. Помер філософ у Кракові 14 червня 1970 р.

Навіть побічне відтворення професійної біографії Р. Інгардена показує її строкатість і 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 зумовив цю еkleктичність, оскільки він, цікавлячись теорією пізнання, логікою й

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 рр. минулого століття, тобто тоді, коли завершився життєвий шлях Р. Інгардена. Аргументуючи свої ідеї в умовах розвитку європейської філософії 20-40-х рр. ХХ ст., 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'єкта, незалежного від суб'єкта, досвіду чи пізнавального процесу.

Представники «реалізму» пізніше, з одного боку, «розчинилися» в ортодоксальному ідеалізмі, а з другого – по суті «втратили» власний позначник, 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, також і пізньолатинські. Завдяки такому підходу «реалізм» набував транскультурного значення.

Роздуми Р. Інгардена щодо онтології мистецтва спрямовані на «вироблення» аргументів проти трансцендентального ідеалізму, що ґрунтується на підкресленні різниці між «реальними» суб'єктами, повністю незалежними від людської свідомості, і соціальними й культурними об'єктами, які (як «чисто свідомі об'єкти») зобов'язані своїм існуванням, принаймні частково, людській свідомості, тим самим показуючи, що через власне значення залучених ідей «реальний світ» у цілому не може бути належно розглянутий як суто 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» й суб'єктивними сутностями.

Що ж розуміють під поняттям «редуктивні фізикалістські реалії»?

Поняття «фізикалізм» сьогодні використовують досить вільно, інколи як синонім «матеріалізму». За часів Інгардена більше був поширений термін «науковий матеріалізм», а з 90-х рр. перевагу надають 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 цікавляться ні філософією фізики, ні тлумаченням «фізичного», утримуючись від інтерпретацій внутрішніх проблем цієї науки. Фізику в

цьому випадку розглядають, по-перше, як онтологічний авторитет, оскільки її закони вважають істинними стосовно всіх об'єктів у просторі й часі, по-друге, фізиці приписують епістемологічний авторитет, адже вона постає 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. Фізикалізм – це стратегія об'єктивізму, “екстерналізму”¹, інтерсуб'єктивності або, використовуючи більш популярний останнім часом термін, погляд “з позиції третьої особи” [15]. Ситуація з «фізикалізмом» ускладнена великим розсіюванням думок щодо того, що є «свідомість» і яка галузь знання здатна пролити світло на цей феномен.

Варто зазначити, що до середини ХХ ст. 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'єктивації свідомості шляхом перекладу (трансляції) психологічних висловлювань у висловлювання про факти поведінки, що прилюдно спостерігаються. Так, зокрема, німецько-американський філософ, логік, провідний представник логічного позитивізму й 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, і 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 зазначалося, шукав «золотий перетин» між редуктивними фізикалістськими реаліями й трансцендентальним ідеалізмом Е. Гуссерля. Однак не можна залишити поза увагою ще один фактор, що також вплинув на погляди й настрої польського естетика. Мається на увазі полеміка в Польщі середини ХХ ст. щодо сутності естетичного. Ініціатором з'ясування сутності естетичного були 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, поданий доволі цікавий фактологічний матеріал.

Так, автор зокрема зауважує, що навіть у Польщі, народ якої поділяв радянські ідеологічні й соціально-політичні орієнтири, «польський костел» мав великий пропагандистський апарат: функціонувало кілька великих католицьких видавництв, таких, як «Пакс», «Паллатініум», «Арс Християна», що видавали літературу

¹ Екстерналізм – філософсько-методологічна позиція, у якій наукове пізнання визначене значною мірою зовнішніми умовами: соціальними, історичними й політичними взаємодіями. Екстерналізм протилежний інтерналізму.

мільйонними тиражами – по 250 найменувань на рік. До того ж, під впливом католиків перебувало понад п'ятдесят щоденних або щотижневих видань, три великі впливові газети: «Загальний тижневик», «Загальне слово», «Напрями» («Tygodnik Powszechny»², «Pismo społeczno-kulturalne» та ін.), а також кілька наукових і теоретичних журналів типу «Знак»³ [11, с. 316].

У цей же період у 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 ніщо інше, як спроба захисту перед вторгненням світу в самотність особистості ... Це захист від відсутності любові ... Світ, як правило, ненавидить те, що виділяється, що сміливо, що бунтує, що важке для розуміння і не дає укласти себе в звичну схему ...» (цит. за [11, с. 321]). І висновок, який насамкінець робить Є. Завійські, полягає в такому: «Наше внутрішнє життя може врятувати тільки віра і релігія. Це життя рятує також мистецтво ...» (цит. за [11, с. 321]).

Таким чином, у теорії «динамічного католицизму» воєдино пов'язуються теологія, етика й естетика. При цьому підкреслюється, що мистецтво не тотожне релігії й що його цінність полягає у вічній зацікавленості особистістю. На митця ж «накладається» відповідальність за світ, за зло в 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. «Марксистичні 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» (цит. за [11, с. 322–323]). Митець же, на думку теоретиків «католицької естетики», не може вплинути на споживацьку свідомість або на людину, виховану в злочинному середовищі й 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

²Tygodnik Powszechny – щотижневий суспільно-культурний журнал, заснований кардиналом Адамом Стефаном Сапегою, що виходить у Кракові з 1945 р. У 1953 р. видання журналу було заборонено через відмову публікувати на його сторінках некролога Сталіну. Із 1953 р. до 1956 р. видання виходило під іншою назвою «Tygodnik rakowski» з ідентичною віньеткою, який зберігав нумерацію журналу «Tygodnik Powszechny». Видання журналу під назвою «Tygodnik Powszechny» відновилося в грудні 1956 р. Із цього року на сторінках журналу публікувалися Кароль Войтила, Владислав Бартошевський, Єжи Завійські, Яцек Возьняковський, Стефан Мечислав Вільканович, Лешек Колаковський, Станіслав Лем, Збігнев Герберт, Єжи Пільх, Тадеуш Кудлінський і Чеслав Згожельський. Із 50-х рр. ХХ ст. на сторінках журналу публікувався Чеслав Мілош. «Tygodnik Powszechny» став єдиним польським журналом, у якому Чеслав Мілош публікував свої вірші після отримання Нобелівської премії.

³ Із цим журналом довгі роки співпрацював Р. Інгарден.

викоринить цим зла, але хоча б висловить свій протест проти нього» (цит. за [11, с. 323]).

До речі, у європейській естетиці ще з середини ХІХ ст. представники течії «мистецтво для мистецтва», зокрема Т. Готье, відзначали, що мистецтво знищується функціональністю, і 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 «доби нудьги», що була результатом поєднання споживацької психології, примітивного гедонізму й масової культури, також піднімалися, правда, без акцентуації на релігії. Відображення цих настроїв знайшло своє втілення у творчості представників «нового роману», «нової хвилі», «нового театру» (антидрами) і «нової критики».

У середині ХХ ст. Є. Завійські проголошував умирання мистецтва як внутрішньої, особистісної потреби сучасної людини, застерігав від небезпеки «затоплення» вульгарністю дешевици. Але, якщо це станеться, мистецтво, на думку Є. Завійські, урятується 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 мистецтва, які повинні нагадати про трагізм людського життя, про те, що все проходить, про смерть» (цит. за [11, с. 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 збігаються з концепціями екзистенціалістів, представників «нового роману», «нового театру» й «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 в цьому трагізмі бачить лише перехідну стадію, бо “метафізика відчаю” відкриває “небо надії”» [11, с. 327]. Виходячи з цього, польський теоретик формулює завдання мистецтва, а саме: вираження трансцендентальної краси, що перебуває 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 ...» (цит. за [11, с. 328]).

Активно пропагуючи цінності західного християнства, польські католицькі теоретики підтримують авангардне мистецтво, констатувавши необхідність створення

«мистецтва для мас» і «мистецтва для еліти». Тобто в цілому теоретики «католицької естетики» не суперечать позиції як теоретиків, так і практиків «некласичної естетики», яка послідовно насаджується на європейських теренах від часів Ф. Ніцше.

Наразі, повертаючись до постаті Р. Інгардена, зауважу, що інтелектуальна атмосфера в Польщі його часу стимулювала появу різноманітних ідей. Безперечно, одним із таких «стимулювальних» факторів була й творчість самого Р. Інгардена, зокрема і його роздуми щодо «реального» й «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 Іоанна 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 в цілому відносно ізольовану систему. Але в той же час проявляє себе як особистість, вільну у своїх рішеннях і вчинках, які диктують відповідну поведінку. Зрештою, учинок, що випливає з ініціативності, створює особистість. Таку ж думку, тільки іншими засобами, спираючись на інші методи, стверджує й К. Войтила.

Своєрідним осередком наукових розмислів Р. Інгардена стає проблема цінностей, передусім естетичних і моральних, яка піднімається в статті «Що ми не знаємо про цінності?». Так, теоретик виокремлює такі цінності: а) цінності вітальні, із 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 учинків чи особистісна цінність існують або можуть існувати не так, як цінності естетичні чи художні, і зовсім не так, як цінності корисності. Адже «моральні цінності притаманні реальним особистостям і їх реальній поведінці, тоді як естетичні цінності притаманні естетичним предметам, які є інтенціональними твореннями» [8, с. 181].

Цінності теоретик розглядає за способом їхнього 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, яка полягає в наступному: 1) мається на увазі твердження, що цінність існує в той саме спосіб, що і її носій: якщо він реальний, то й вона реальна, якщо він нереальний, то й вона теж нереальна; 2) мається на увазі, що послаблення зв'язку між носієм цінності й цінністю тягне за собою зниження способу існування цінності. «Але чи є такі твердження правильними?» – запитує філософ. До того ж, за Р. Інгарденом, цінності буттєво несамостійні щодо своїх носіїв, а також буттєво похідні від властивостей свого носія або системи властивостей кількох предметів. Із цього погляду вони відрізняються від предметів, що тривають у часі. Моральна цінність певного вчинку виникає у хвилину скоєння цього індивідуального вчинку. Вилучити з часу неможливо також цінності корисності й різного роду значущості.

Зовсім інша ситуація з естетичними цінностями: вони не зможуть досягти дієвості існування, яке реалізовано 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, відштовхуватися потрібно від того, що естетика – це наука про становлення й розвиток людської чуттєвості, яка має дати «у 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, с. 6]. Цей «збіг» чуттєвості з довершеністю, за Р. Інгарденом, можливий лише завдяки інтенції.

Потрібно зазначити, що, згідно з феноменологією (Е. Гуссерль, Н. Гартман, Е. Кассіер, Г. Шпет), діяльність уяви можлива без естетичної інтенції, однак естетична інтенція неможлива без діяльності уяви. При цьому 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 до-конструювання. Об'єкт образу пов'язаний зі спробами введення уявного простору образу в поле сприйняття. Фантазію, на відміну від уяви, яка, у першу чергу, варіює образи за принципом асоціації, розуміють як ідеальне оперативне перетворення початкового переживання: вона не скута жодною буттєвою даністю предмета і її межами, вона подає предмет у, так би мовити, можливому бутті, конституюючи можливе суще. Як слушно зауважує Є. Скороварова, «в такий тип буття феноменологічна естетика вкладає основу існування естетичного об'єкта, яким переважно виступає мистецтво, що розкриває і 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 із цього й сфера естетичного досвіду.

Р. Інгардена ж більше цікавить не гносеологічна проблема естетичного, а, як уже зазначалося, 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 когонебудь, 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 і 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 випливає, що вже внаслідок цього воно “виникає” (entspringt) з досвіду» [3, с. 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, с. 34].

Іншими словами, для засновника феноменології досвід – це початкове споглядання або інтуїція, і вже в первісному, справжньому досвіді підтверджуються певні пізнавальні результати, їхні істинність і значущість. При цьому видів безпосереднього знання може бути стільки, скільки відкривається видів предметної реальності, оскільки існує кореляція між властивостями пізнаваних предметів і характером осягального 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») плинні різноманітні переживання. Із цього випливає й своєрідне розуміння свідомості, яку розглядають як відкриту світові, здатну вмістити в себе всю річ, а не тільки її заміник.

Р. Інгарден, розвиваючи думку Е. Гуссерля, розглядає свідомість як таку, що містить у собі не тільки акти «Я», а й щось, що до «Я» не належить, а саме: відтінки й 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 становить щось багатшарове 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, с. 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 і 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 і відіграє важливу роль в його мистецькій динамічності» [9, с. 43].

Ще одна особливість художніх творів – схематичність, що допомагає естетичному сприйняттю, адже «всяке перевантаження 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 розрахунок» [9, с. 57–58]. До того ж предмети, зображувані у 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, с. 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 в ряді відносин доповнюється або заповнюється читачем, а в деяких випадках піддається також змінам або перекичуванням. Тільки в цьому випадку твір мистецтва стає безпосереднім об'єктом естетичного сприйняття й 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 і естетичною цінністю?»; «Як виникає естетичне переживання цього предмета і що воно собою становить?» І відповідає, що становлення естетичної цінності взагалі, а тим більше в тому певному образі, у якому вона з'являється в цій конкретизації твору, залежить не тільки від самого твору, а й від способу конкретизації його читачем [9, с. 81]. Багато що залежить від відтворювальної фантазії читача, від різноманітності його досвіду, від його смаку, від тонкості естетичного чуття. Спосіб, яким здійснюється це доповнення, має вирішальне значення як для ступеня правильності реконструкції твору, так і для естетичної цінності, що знайшла втілення в цій конкретизації.

Ще один аспект, на якому наголошує теоретик, пов'язаний із питанням: «Чи є естетичні переживання та відчуття ідентичними реальному предмету?» За Р. Інгарденом, «предмет естетичного відчуття не ідентичний жодному реальному предмету, і лише деякі особливим чином сформовані реальні предмети служать в якості вихідного пункту і в якості основи побудови певних естетичних предметів при відповідній спрямованості суб'єкта, що сприймає. При цьому так зване естетичне переживання – це не одне складне переживання, а деяка певна їх безліч» [9, с. 122]. Для того щоб сприйняти в естетичному відчутті Венеру Мілоську, недостатньо протягом миті «подивитися» на неї тільки з однієї точки зору. 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; відчуті 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 «фази естетичного переживання».

Але що ж змушує нас абстрагуватися від повсякденного життя й почати займатися тим, що начебто не має стосунку до нашого життя й разом із тим збагачує його й надає йому іншого сенсу? Що робить нас небайдужими, викликаючи в нас

особливу емоцію – попередню емоцію, - 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, с. 124]. А далі, як відзначає Л. Левчук у роботі «Західноєвропейська естетика ХХ століття» (1997), між попередньою емоцією та естетичним переживанням Р. Інгарден «вибудовує» певні «сходишки», 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 думку 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 й збільшення насолоди, яке нам обіцяє наочне володіння нею, в) прагнення до того, щоб насититися якістю, до зміцнення володіння нею» [9, с. 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 діяльності. «Навпаки, це фаза дуже активного, інтенсивного та творчого життя особистості; інша справа, що ці дії не викликають ніяких змін у навколишньому реальному світі й не “розраховані” на це» [9, с. 133]. Таким чином, увесь процес естетичного переживання становить поєднання активних творчих фаз і пасивного відчуження, коли споглядання застигає.

Розмірковуючи про гносеологічний аспект «естетичного», Р. Інгарден наголошує, 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, що 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 суто зорового погляду ми маємо справу зі шматком каменю. Відповідно до якості цієї форми ми створюємо суб'єкт властивостей – людське тіло, а отже, не той суб'єкт властивостей, який ця форма в дійсності характеризує (тобто шматок каменю або клапоть полотна, покритого фарбами). Те ж саме відбувається і в інших випадках так званого «предметного мистецтва» [9, с. 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, у свою чергу, починає проявлятися в конкретних, наочно даних нам якостях, він відтак набуває характеру деякої особливої істоти, яка стає для нас реальною» [9, с. 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 «добудовується» 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, форму губ при посмішці, що проявляються серед наданих нам якостей. Усе це, своєю чергою, призводить 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, с. 141].

Естетичне начало в предметі «вибудовується» за допомогою уяви, нашаровуючи інші враження, відчуття й навіть почуття, тобто, так би мовити, проявляються в дії «акти-інтенції». Тут запрошується 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, зображеної 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 і чистоті» [12, с. 235–236]. Дивлячись на Одетту, він згадував фрагмент фрески й знову прагнув його розгледіти, і дівчина ставала для нього дорожчою завдяки цій схожості. «Любов зміцніла, тому що в її основу лягли принципи непорушної естетики ... <...> Замість фотографії Одетти він поставив на письмовий стіл репродукцію дочки Іофора» [12, с. 236–237]. Музична фраза Вентейля⁴, Одетта й 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, с. 358].

Отже, естетичне сприйняття в героя роману Пруста пов'язане з «актом-інтенцією», конституюванням, 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 наочній формі якісний ансамбль, – це ще не означає знати, яким є наданий естетичний предмет. Але це знання не можна отримати без естетичного переживання, яке становить форму естетичного досвіду. «Хто починає з суто дослідницького пізнання твору мистецтва як деякого реального предмета, а в естетичному переживанні цього предмета не сформує й не відчує його своєрідного вигляду, той сам ніколи не зможе отримати знання про естетичну цінність. З іншого боку, і саме естетичне переживання не може дати цього знання, воно дає тільки досвід, який, як узагалі будь-який досвід, є лише “половиною” пізнання» [9, с. 148–149].

Як уже зазначалося, естетичний досвід, за Інгарденом, – це не одномоментна

⁴ Вентейль – вигаданий М. Прустом композитор.

подія, а процес, розтягнутий у часі, що проходить через певні фази. Ці фази становлять 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). Із сучасних позицій, коли, завдяки дослідженням В. Іванова, В. Малахова, О. Павлової й М. Поповича, принаймні в українській гуманістиці, створена досить переконлива концепція сутності «естетичного досвіду», ідеї польського естетика – це, скоріше, нариси до розроблення складного блоку питань.

Треба відзначити, що Р. Інгарден наголошує на відмінності між твором мистецтва і його естетичною конкретизацією, наполягаючи, що оціночні судження не стосуються самого твору мистецтва, а цілком залежать від реципієнта, від його багатогармонійної 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, у свою чергу, 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, – добро, 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 стику двох світів: з одного вона виростає і переростає його величезним зусиллям духу, а до другого наближається найціннішими своїми творіннями, ... вона витягує з себе міць творчого життя ...» [8, с. 42]. Людина в усіх своїх переживаннях трансцендентна, адже «одного разу виникнувши, безвідносно з якої влади й 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 розсіпатися на дрібні миті, підкоряючись стражданню або віддаючись задоволенню. Я – сила, яка живе в тілі й тілом же використовується, несе на собі сліди тіла і 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 чужій для себе світ, цей світ вона привласнює собі й навіть більше – з того, що залишається, створює нові, необхідні для життя творіння. Я – сила, яка хоче зафіксувати себе в собі, в своїй справі, у всьому, з чим зустрічається, відчуваючи, що вистачить всього 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 в 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 і істини. І тільки тоді існує» [8, с. 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. Дюффрена (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, 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 і посідають почесне місце в історії європейської гуманістики 40-60-х рр. ХХ ст. Зрозуміло, що польський естетик увійшов в історію філософії як учень Е. Гуссерля, але неупереджений аналіз його ідей дозволяє водночас виявити ту самостійність і самотність, те відчуття вагомості 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.

Література:

1. *Братко К. В.* Онтологія в естетичному пізнанні: аналіз філософсько-естетичної концепції Романа Інгардена : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. наук : 09.00.08 – естетика. 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. Київ, 1999. 16 с.
3. *Гуссерль Э.* Прологомени к чистой логике // Логические исследования / пер. с нем. Э. А. Бернштейн под. ред. С. Л. Франка ; нов. ред. Р. А. Громова. М. : Академический Проект, 2011. Т. 1. 253 с.
4. *Гуссерль Э.* Исследования по феноменологии и теории познания // 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. Пролеєва з професоркою Л. Левчук // Філософська думка : укр. наук.-теор. часопис. Київ : Інститут філософії НАНУ. Філософська думка, 2009. № 6. С. 5–20.
6. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка». (25 вересня 2009 року) // Філософська думка : укр. наук.-теор. часопис. Київ : Інститут філософії НАНУ. Філософська думка, 2009. № 6. С. 21–38.
7. *Ингарден Р.* Чего мы не знаем о ценностях // Книжечка о человеке / составл., перевод и вступ. ст. Е. С. Твердисловой. М. : Изд-во Московского университета, 2010. С. 160–206.
8. *Ингарден Р.* Книжечка о человеке // Книжечка о человеке / составл., перевод и вступ. ст. Е. С. Твердисловой. М. : Изд-во Московского университета, 2010. С. 24–156.

9. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / 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. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
11. *Петров С.* Эстетика и метафизика // О современной буржуазной эстетике : сб. ст. М. : «Искусство», 1965. Вып. 2. С. 314–338.
12. *Пруст М.* По направлению к Свану : роман / пер. с фр. Е. Баевой. М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 480 с.
13. *Сидоренко Н. С.* Р. Ингарден и феноменологическая традиция // Поляки в России: веки истории. Краснодар : Кубан. 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
15. *Юлина Н. С.* Что такое физикализм? Сознание, редукция, наука. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-fizikalizm-soznanie-reduktsiya-nauka>
16. *Roman Ingarden.* Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL : <https://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>

Надійшла до редакції 01.03.2018. Розглянута на редколегії 28.05.2018.

Рецензенти:

Доктор філософських наук, професор, декан Національного аерокосмічного університету ім. М.Є. Жуковського «ХАІ» Копилов В.О.

Кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії Національного аерокосмічного університету ім. М.Є. Жуковського «ХАІ» Широка С.І.