

8. Москалець К. В. Келія Чайної Троянди. 1989–1999 / К. В. Москалець // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 10–57.
9. Москалець К. В. Келія Чайної Троянди. 1989–1999 / К. В. Москалець // Сучасність. – 2000. – № 2. – С. 7–45.
10. Москалець К. В. Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика / К. В. Москалець. – К. : Критика, 1999. – 256 с.
11. Москалець К. В. Майстер чаю і бесіди / К. В. Москалець // Критика. – 2006. – № 11. – С. 29–30.
12. Москалець К. В. Нічні пастухи буття. Вірші / К. В. Москалець. – Львів : Кальварія, 2001. – 56 с.
13. Японские дзуйхицу // Золотой фонд японской литературы / сост., вступ. ст. Т. П. Григорьева ; гл. ред. серии Г. Чхартвишвили. – М. : Северо-Запад, 1999. – 629 с.
14. Яшмовая нить. Антология японской классической литературы / сост. А. Р. Садовой. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. – 399 с.

Колесникова Любовь. Хронотоп японских дзуйхицу и «сполохов» (зарниц) Костя Москальца. В статье сделано сравнение хронотопов японских миниатюр *дзуйхицу* и «сполохов» (зарниц) в произведении Костя Москальца «Келія Чайной Розы. 1989–1999». Установлено, что общим для них является композиционный приём построения произведений из отдельных миниатюр, объединённых личностью автора, с частой сменой планов и переходами от высокого к обыденному. Однако для дзуйхицу характерен линейный принцип соединения миниатюр, а для «сполохов» – концентрический. В статье уделено внимание социально-политическим, философским и эстетическим факторам, способствовавшим появлению этого жанра в средневековой Японии и его распространению в украинской литературе 80–90-х годов.

Ключевые слова: дзуйхицу, «сполохи», хронотоп, ДАК, Кость Москалец.

Kolesnykova Lubov. Chronotopes of Japanese Zuihitcu and «Lightnings» of Kost' Moskalets. In article are compared chronotopes of Japanese miniatures zuihitcu and lightnings in the work of Kost' Moskalets «The Cell of Tea Rose. 1989–1999». It is established that they have in common is the composition method of creation of works from the separate miniatures united by the identity of the author, with frequent change of plans and transitions from high to ordinary. However for zuihitcu the linear principle of connection of miniatures, and for «lightnings» – concentric is characteristic. In the article Attention is paid to the socio-political, philosophical, and aesthetic factors which promote emergence of this genre in medieval Japan and its distribution in the Ukrainian literature 80–90 years.

Key words: zuihitcu, chronotope, «lightnings», DAK, Kost' Moskalets.

Стаття надійшла до редколегії
20.03.2013 р.

УДК 7.01:316.277

Ольга Муха

Проблема естетичної перцепції в динаміці розвитку феноменологічної естетики

Стаття розкриває розвиток проблеми естетичної перцепції в контексті феноменологічної естетики. Проаналізовано концепції Морітца Гейгера, Романа Ингардена, Мартіна Гайдеггера, Ніколаса Гартмана, Моріса Мерло-Понті, Мішеля Дюфрена та сучасних дослідників напряму. Розкрито механізм естетичної перцепції та спосіб переживання естетичних феноменів. Серед сучасних послідовників феноменологічного напряму в естетиці вирізняє концепцію емпіричної естетики М. Голашевської та визначено напрями подальших методологічних напрацювань.

Ключові слова: естетична перцепція, естетична редукція, феномен, інтелектуальна інтуїція, багатозаровість твору, багатозаровість твору, синтезія, естетична ситуація.

Постановка наукової проблеми та її значення. Феноменологічна естетика сформувалась у 30–50-х рр. ХХ ст. через застосування феноменологічних методів до естетичної проблематики: досліджень мистецтва, творчості, естетичних цінностей, переживань та оцінок тощо. Широкого застосування її методологія набула, зокрема, у літературознавстві, теорії та історії пластичних мистецтв та музикознавстві. Однак безпосередньо в самій естетиці феноменологічний концепт залишається більше теоретичним, аніж прикладною методологією, звичною до застосування. Причини такої

ситуації мають різний характер. По-перше, сама естетика наприкінці ХХ ст. перестала бути прикладною суспільно значущою наукою та застигла в історичних контекстах. По-друге, феноменологічна методика є доволі складною в застосуванні та спричиняє більше методологічних труднощів, аніж, наприклад, прагматичний, аналітичний, психоаналітичний, марксистський підходи. По-третє, розвиток сучасного мистецтва відбувається настільки бурхливо й такими гігантськими темпами, що естетика зазвичай виявляється не готовою до його ґрунтовного якісного аналізу. Унаслідок цього маємо певну кризу інституту художньої критики, який зіштовхуючись із такими новими форматами мистецької діяльності, перформенс чи геппенінг, упадають у критеріальний колапс і потрапляють у полон універсального вигуку «Концептуально!».

Мета статті – актуалізувати феноменологічну естетику як дієвий прикладний метод аналізу мистецьких здобутків та фундамент подальших методологічних напрацювань у дослідженнях естетичної перцепції. Потреба подібних досліджень зумовлена відсутністю відповідного інструментального набору, з яким можна було б працювати з новими формами в мистецтві та впорядкувати процес художньої критики окресленими критеріями.

Для реалізації поставленої мети нам доведеться стисло представити підстави феноменологічної естетики, розглянути її базові поняття та проаналізувати вклад чільних постатей – від Морітца Гейгера, Романа Інгардена та Моріса Мерло-Понті до наших сучасників (здебільшого представників польської традиції) – Марії Голашевської, Владіслава Стружевського та ін. Узагальнивши висунуті ними ідеї, ми окреслимо динаміку розвитку поняття естетичної перцепції та визначимо його напрямні застосування в прикладному естетичному аналізі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Підстави феноменологічної естетики. Чільним феноменологічним принципом розуміння світу є теза, що все існуюче має певну сутність, яку слід відкрити й побачити в процесі ейдетичного споглядання. Це можна здійснити послуговуючися власне феноменологічним методом.

Вихідним пунктом феноменологічного методу є *досвід*. Феноменологія розуміє досвід широко й не редукує його винятково до чуттєвого досвіду. Кожна сфера феноменів вимагає власного способу переживання, відповідного природі цього феномену: тобто в один спосіб переживаються матеріальні феномени, в інакший – інтенціональні, ще інакше – ідеї чи цінності тощо. Феноменолог ж повинен усвідомлювати *те, що переживає* через досвід і *в який саме спосіб* переживає, відрізнити те, що дане наочно (безпосередньо) й лише домислюється. Тоді все це потрібно зібрати в єдину цілість і описати найбільш адекватною мовою.

Пізнавальна позиція в переживанні досвіду не є «сліпою», як може видаватися щодо «орієнтації на ситуацію», а керується від початку своєрідним *a priori*, скерованим на *схоплення суті* того, що дане. Таким чином здійснюється так звана *естетична редукція*¹, що дає змогу не лише виділяти істотні риси досліджуваного предмета, а й «переносити» їх на новий предмет безпосереднього пізнання.

Систему феноменологічної естетики загалом можна схарактеризувати такими рисами:

1) філософічний характер (що означає, що «ймовірне розширення естетики на терени психології чи соціології є вторинним відносно її філософічного характеру» [11, с. 27]);

2) аксіологічне налаштування (критерієм оцінювання зазвичай виступають розмаїті ієрархії цінностей, які, з одного боку, схематизують людські переживання, а з іншого – надають їм упорядкованого зв'язку з пізнавальними цінностями);

3) сутнісне налаштування (метою будь-якого феноменологічного аналізу є схоплення сутності досліджуваних явищ та зв'язків поміж ними);

4) чітке розмежування дослідницьких площин (творів мистецтва й естетичних предметів та переживань, себто творчих і суб'єктивних (сприймаючих)) та схильність до класифікацій (зокрема різного роду цінностей: мистецьких та естетичних тощо);

5) зосередженість на структурі та природі мистецького твору (і самого в собі, і як підґрунтя естетичних конкретизацій, що демонструє генезу, способи сприйняття тощо);

б) звернення до проблеми істинності («справжності») твору мистецтва (хоч критерії визначення справжності дуже різноманітні).

¹ Естетична редукція – (від латин. *reductio* – повернення, відновлення) передбачає редукцію речей до феноменів та вилучення ознак їх реального статусу, залишивши лише естетичний. У Е. Гусерля цей перехід до трансцендентально-феноменологічної установки називається черговим «коперніанським переворотом».

Для уникнення хибного розуміння чи інтерпретації приведемо тут стислі узагальнені визначення базових понять, якими послуговується феноменологічна естетика:

Феномен – від грец. *phainómenon*, яке означає «те, що з'являється»; вивчення феномену уможливорює інтенціональність свідомості, яка скерована на структуру та внутрішні зв'язки явища.

Інтенціональність – від латин. *intentio*, тобто «намір, прагнення»; властивість свідомості бути спрямованою на деякий об'єкт, який перебуває поза свідомістю та сприймаються відповідно до її природи та механізмів функціонування.

Естетична перцепція – від латин. *perceptio* – «сприйняття»; передовсім продуктивний (а не репродуктивний) спосіб відносин/зв'язку реципієнта й естетичного предмета, що має суб'єктивний характер та зумовлена численними семантичними відтінками об'єкта й ситуації загалом. Має двосторонній характер, тобто обидві сторони мають активний вплив на скерування перцепції.

Естетична ситуація – окреслений часо-просторовий момент контексту, одноактність та неповторність множини подій, збіг усіх обставин, які безпосередньо чи опосередковано впливають на інтенції та діяння учасників ситуації.

Ці та інші поняття феноменологічної естетики знаходили переозвучення, доповнення та часто дещо відмінну інтерпретацію в кожного із представників філософської традиції.

Чільні постаті у феноменологічній естетичній традиції

З огляду на обмежений формат публікації, наведемо лише стисло характеристику основних ідей провідних представників феноменологічної естетичної традиції, згадуючи їхні вибрані тези, дотичні до досліджуваної нами тематики.

Моріц Гейгер, намагаючися позбутися надмірного психологізму в естетиці, у 20-х рр. ХХ ст. вперше пристосував постулати феноменології до потреб естетичної науки. Згідно з його міркуванням, завданням естетики є сприйняття естетичного об'єкта в його феноменальній постаті, тобто даній реципієнтові безпосередньо в перцепції. Тут варто зазначити, що естетичним предметом вважається не т. зв. «реальний предмет», а лише те, що дається нам у феноменах. Саме у феномені можливо відкрити сутність досліджуваного об'єкта, що виключає порівняння різних ситуацій, зіставлення одно- чи різнорідних прецедентів тощо. Ідеться про аналіз єдиного випадку (ситуації), у якому потрібно дійти до рівня загального й необхідного. Звісно, порівняння цілковито уникнути неможливо, але воно виступає, скоріше, як допоміжний метод. Отже, ми доходимо до сутності предмета через інтелектуальну інтуїцію через «вглядання» у феномен. Цей процес має чітку схему та механізми реалізації. Зокрема, не слід плутати інтелектуальну інтуїцію зі спонтанним спостереженням: для доходження до сутності досліджуваного феномену потрібно спостерігати його у властивій йому конституції, по чергово вичленовуючи атрибутивні риси та припускаючи ситуації зі зміни чи виключення. Такий варіативний метод дає змогу окреслити те, що Платон назвав би «самістю» предмета. Причому до уваги беруть не лише актуальні риси досліджуваного феномену, але й ймовірні їх модифікації – себто і статичний, і динамічний аспекти феномену.

Застосовуючи такий метод, удається уникнути обмежень суто емпіричної естетики, яка спирається на психологічні досвіди, та суто теоретичної естетики, яка перебуває в прямій залежності від концептуальної системи, до якої належить. Звісно, жодних об'єктивних критеріїв безпосередньо такий метод не дає. Гейгер називає цей дослідницький підхід «аристократичним», на відміну від прийнятого в природничих науках «демократичного», наголошуючи, що сама природа естетичного переживання вимагає саме такого докладного й заглибленого підходу [4].

Наступним представником феноменологічної традиції в естетиці є *Роман Ингарден*, несправедливо забутий польський філософ, котрий розпочинав свій самостійний творчий шлях у стінах Львівського університету. З огляду на широту палітри його напрацювань та глибини досліджень, Ингардена можна назвати найвизначнішим естетиком ХХ ст. та феноменологічної традиції загалом. Він сформулював програму феноменологічної естетики, значною мірою і сам її зреалізувавши. Попри те, що вона і сьогодні актуальна, ступінь застосування її на практиці напрочуд низький. Наведемо тут розлогу цитату, яка вичерпно презентує цю програму:

«Філософська естетика охоплює такі окремі сфери досліджень:

1. Онтологія витворів мистецтва й це: а) загальна філософська теорія будови (форми) та способу існування творів мистецтва загалом та б) онтологія творів окремих мистецтв (наприклад, малюнка, літературного твору, музичного твору тощо).

2. Онтологія естетичного предмета як естетичної конкретизації витвору мистецтва, зарівні щодо форми, і щодо способу його існування.

3. Феноменологія творчої артистичної поведінки (творчого процесу).

4. Феноменологічні дослідження стилю твору мистецтва та його стосунок до власної цінності.

5. Онтологія і феноменологія цінностей, що з'являються у творі мистецтва й естетичних предметах.

6. Феноменологія суб'єктивного естетичного переживання і його функції при конституюванні естетичного предмета.

7. Теорія пізнання творів мистецтва, включно з пізнанням естетичного предмета, зокрема пізнанням мистецьких та естетичних цінностей [...].

8. Філософська теорія сенсу й функцій мистецтва (resp. естетичних предметів) у житті людини» (Ingarden R. *O estetyce filozoficznej* (Warszawa, 1970)) [цит. за: 11, с. 12–13].

Як наголошує польський дослідник В. Стружевський, «варто зазначити, що щонайменш пункти 1, 2, 5, 6 і 7 цієї програми сам Інгарден майстерно реалізував, укладаючи міцний фундамент для подальших досліджень цієї проблематики» [11, с. 13].

Як бачимо, для презентації бодай засад естетичної концепції Р. Інгардена потребується значно більше місця і уваги, аніж дає змогу обраний формат. Однак для глибшого ознайомлення з його напрацюваннями, окрім творчого спадку самого філософа, потрібно звернути увагу на блискучу за способом подачі матеріалу та вичерпністю роботу Аніти Щепяньської «Естетика Романа Інгардена» [12]. Ми ж у цій статті зосередимося на вибраних моментах, які продемонструють розвиток феноменологічної естетичної думки в керунку прикладної методології естетичних досліджень.

Зокрема, однією з найбільш розроблених ідей є теорія структури різних творів мистецтва: від літературного та музичного твору до фільму й театральної постановки. Для репрезентативності прикладу зосередимося на літературному творі, котрий, як стверджує сам Р. Інгарден у передмові до *Das literaturische Kunstwerk*, «видається об'єктом досліджень, що найбільше надається для такої мети» [9, с. 11–13]. Літературний твір у концепції Інгардена – утворення з багатою складною ієрархічною структурою, розбудованою і «вздовж» (тобто від «початку» до «кінця») (або «горизонтальною»), і «впоперек» («вертикальною»). Цей поперечний переріз твору становить найбільшу методологічну складність, оскільки передбачає виявлення всіх зв'язків та функціональних і екзистенційних співзалежностей поміж складовими частинами та шарами твору. Запропонована ним модель структури літературного твору передбачає виділення таких шарів вертикального зрізу (т. зв. «простору твору»):

1) прошарок словесного звучання і звукових утворень вищого рівня (звучання тексту, інтонація, ритм);

2) прошарок значень, вибудований зі значень окремих суджень (зміст слів, речень та ідеї твору загалом);

3) прошарок предметного зображення (подій, героїв, середовища перебування, усього представленого у творі «світу»);

4) прошарок схематизованих видів (конкретні образи, «нав'язані» текстом).

Окрім багатшаровості твору, потрібно враховувати та багатофазовість, що має квазі-часову структуру. Сенс наступності частин, хоч вони можуть представляти й не відповідний хронологічно порядок, у тому, що кожна «фаза» твору, збудована з усіх пов'язаних поміж собою прошарків, отримує відповідні риси поміж іншим завдяки тому, що з'являється саме в цьому, а не в іншому місці. На думку Р. Інгардена, одного разу усталений порядок наступності фаз не міг би бути зміненим без упровадження у твір істотних змін¹. «Кожна фаза літературного твору (окрім першої) виказує в собі моменти, що мають свої підстави поза собою, в моментах іншої, «попередньої» фази. [...] Врешті містить у собі моменти, які становлять фундамент визначених моментів іншої, «наступної» після них фази» [9, с. 389].

¹ Однак це твердження не застосовне до низки сучасних витворів мистецтва, як, наприклад, ігровий роман (див. творчість Мілорада Павіча), де, щоразу міксуючи порядок глав роману, читач отримує новий сюжет та інакший розвиток подій із тими самими героями. Порядок читання глав може бути узалежненим від суто випадкових чи умовних факторів: погоди, настрою, статі чи налаштування читача тощо. Отже, ця теза Інгардена стосується лише творів т. зв. класичної літератури та потребує певного розвитку відповідно до нових явищ у світі літературної творчості.

Аналогічні міркування та вичленення складових частин структури художнього твору Інгарден висловлює і щодо художнього образу (фізичний матеріал зображення: полотно, стіна, дошка тощо й фарби; та естетична конкретизація: плями фарб, зображення й абстрактні образи) [7], і щодо архітектурної споруди (фізична споруда та два шари інтенцій: форма і множина виглядів/ракурсів/, у яких форма проявляється) [8], музичного твору (нотний запис; та звуки й вищі звукові утворення – мотиви, фрази, музичні форми, а також паузи, динамічні явища, музична форма, емоційні якості, «атмосфера» твору і т. д.) [10].

Відтак науковий доробок Р. Інгардена дає нам безпосередню схему роботи з мистецьким твором, яка потребує лише певної актуалізації й адаптації до особливостей сучасного мистецтва.

Мартін Гайдеггер передовсім феноменолог і безпосередньо не належить до естетичної традиції. Однак його перу належать низка робіт на тему мистецтва, які стали переломними в його творчому доробку та спричинили трансформації керунку розвитку його філософії. Власне, ці роботи можна вважати одними з найважливіших теоретичних розвідок з естетики ХХ ст., які суттєво доповнюють нашу тему.

Зокрема, йдеться про його розвідки щодо природи й сутності поезії та природи мистецтва загалом. Він ставить питання про те, чим загалом є витвір мистецтва і в який спосіб він існує, звертаючися до феномену митця та твору мистецтва й демонструючи їх діалектичний зв'язок:

«Митець є джерелом твору. Твір є джерелом митця. Жодного з них немає без іншого. Але й жодне з них не спирається винятково на іншому. Митець і твір, у собі і своєму взаємному зв'язку, завжди існують завдяки чомусь третьому, яке і є чимсь первинним, завдяки якому власне, з чого митець [Kunstler] і витвір мистецтва [Kunstwerk] отримали своє ім'я – завдяки мистецтву» [6, с. 7].

Питання цих взаємозв'язків провокує постановку питання про сутність твору мистецтва, яка розуміється як «підбудова» (*Unterbau*) чогось, що на ній ґрунтується. Таке сполучення надає мистецькому твору символічної форми, яку й належить відчитати в естетичній перцепції. Подібне відчитування Гайдеггер здійснює у своєму знаменитому аналізі картини Вінсента Ван Гога «Черевики», хоча варто відзначити, що його інтерпретація зустріла іронічно-скептичну оцінку та значною мірою обґрунтовану критику видатного сучасного американського мистецтвознавця Мейєра Шапіро, який стверджує, що «Черевики» є не чим іншим, як продовженням серії своєрідних натюр-мортів-автопортретів самого художника (на кшталт його «Стільця») [3, с. 644–646]. Однак, попри суперечки в інтерпретаціях, сутність процесу естетичної перцепції та з'яви мистецького твору залишається тією ж: певне буття, тобто пара селянських черевиків, уходить до твору, щоб затриматись у світлі свого буття. Отже, справа мистецтва – це доторк до сутності буття, що його виявляє. Власне виявлення справжності, істини є тим, що надає мистецькому творові краси: «Краса є способом в який істина проявляється як неприхованість» [6, с. 38].

Продовження цієї ідеї доступності особливого шару буття через естетичний об'єкт можна віднайти в **Ніколаса Гартмана**, німецького філософа та систематизатора феноменологічної естетики. Його передовсім цікавить структура і спосіб буття естетичного феномену не лише в мистецтві, а у світі та бутті загалом. Самого споглядання замало для здійснення естетичного акту, оскільки це лише «наполовину чуттєве споглядання», а потребується споглядання «надчуттєве», яке охоплювало б усі незафіксовані почуттями моменти ситуації (наприклад душевний стан людини) й було скерованим до надчуттєвого світу ідей. Емоційний складник ж залишає свою значущість, оскільки не є суб'єктивним показником, що супроводжує перцепцію реципієнта, але якісною ознакою об'єктивно існуючих відносин реципієнта і сприйманого ним феномену.

Продовжуючи дослідження багатшаровості естетичного предмета, яке започаткував Інгарден, Гарман висуває ідею двошаровості естетичного предмета:

- 1) «передній план» – чуттєвий образ, який сприймається через чуттєве споглядання;
- 2) «задній план» – ідеї надчуттєвого» споглядання, «особливий шар реальності – духовне буття, надбудовувань над матерією та існує лише для людини» [1, с. 126–128].

Моріс Мерло-Понті, спираючися на феноменологію Гуссерля, філософські роздуми Гайдеггера й Сартра та напрацювання гештальтпсихології, намагається також виявити фундаментальні структури людського досвіду.

Мерло-Понті виділяє принципово невирішальну проблему, яку називає проблемою авторства. Вона полягає в рівнях та напрямках значущості, що надається чи набувається людиною, тобто пове-

дінку людини можна пояснити через її минуле, темперамент і середовище, але лише розглядаючи їх як окремі «моменти» тотального буття людини, сенс яких може бути експлікований у розмаїтих напрямках, але ніхто ніколи упевнено не може стверджувати, чи людина надає чи отримує від них цей сенс. Аналогічна ситуація із творенням та сприйняттям естетичного предмета чи твору мистецтва. Мерло-Понті більш цікавить мистецтво як процес творення, аніж як результат і витвір. У своїх шкідках про малярство він чітко змальовує ситуацію творення малярського образу та стосунки художника та зображуваного предмета:

«Поміж ним та тим, що він бачить, ролі неодмінно обертаються. [...] Тому стільки художників стверджувало, що речі їх розглядають, услід за Клейє ... [...] Те, що зветься натхненням, потрібно розуміти дослівно: насправді існують вдих і видих Буття, дихання в Бутті, діяння і перетерпівання – настільки складні для розрізнення, що в кінці вже не відомо, хто бачить, а кого споглядають, хто малює, а кого зображують» [2, с. 22].

Відтак, на думку Мерло-Понті, малярство в жодному разі не є наслідуванням, лінія не є імітацією речі; художник знаходить власну «втаємничену» лінію, що подібна до руху без зміни місця. Усе це відбувається в площині зору, який є зустрічно, якби на перехресті всіх аспектів Буття: «Варто мені лише побачити якусь річ, і я уже в принципі знаю які повинен здійснити діяння, щоб її осягнути, навіть якщо мені не відомо як це все відбувається у нервових механізмах. [...] Видимий світ і світ моторних проектів являють собою цільні частини одного й того самого Буття» [2, с. 13]. Його «Феноменологія сприйняття» намагається розкрити механізми «життєвої комунікації» поміж свідомістю, поведінкою людини та її предметним світом. Це повинен бути передовсім первинний пласт сприйняття, що здійснюється спонтанно, без раціонального та пізнавального налаштування – лише за дотримання цієї умови його можна вважати «мовою реального життя» в її історичності, сплавленості, непрозорості й негомогенності. Принциповою позицією тут є (як і у Гуссерля) ідея єдності та цілісності людського досвіду. Немає нічого «чистого», не може існувати нічого необумовленого, жоден момент чи перцепція не може бути чистим, вихолощеним від деталей фактом, інакше все це стає неосяжним і незначним.

Мерло-Понті наполягає на обмежених можливостях рефлексії і стверджує, що вона завжди сприймає та розглядає будь-яку ситуацію лише частково.

І, зрештою, останній із представників когорти видатних естетиків ХХ ст. *Мішель Дюфрен*, який досліджує передовсім проблему естетичної перцепції. Творчо використовуючи ідеї Сартра, Гуссерля, Гайдегера та Ингардена, він виробляє власну оригінальну концепцію, очолювану радістю як першою з естетичних цінностей. Розглядаючи естетичну перцепцію, Дюфрен вирізняє її суб'єктивний характер, виділяючи смак і смаки. Однією із цінностей, що супроводжує існування предмета мистецтва є відчуття задоволення. Це задоволення може викликатися не лише прекрасним та піднесеним – Дюфрен розширює палітру дозволених людських задоволень і до сприйняття потворного (наводячи приклади Босха та Веласкеса). Щодо самого процесу сприйняття, він суперечить настанові Мерло-Понті на першість візуальності й наполягає на принциповій *синтезі* сприйняття та відсутності жодної ієрархії відчуттів у перцепції. Ця цілісність важлива не лише для реципієнта, а й для об'єкта, який сприймається, утримуючи в сприйнятті всю його повноту. Хоча мистецький аналіз передбачає схематизацію синестезійного досвіду, але Клоделівське «око чує», а у Руссо «вуха бачить».

Отже, за кілька десятків років, від Гейгера до Дюфрена, феноменологічна естетика здійснила колосальний прогрес у розумінні того, що ми називаємо естетичною перцепцією, визначивши її структуру та природу самої ситуації естетичної перцепції (Гейгер, Гайдегер, Мерло-Понті), і багаторівневу структуру мистецького твору й акту його творення та сприйняття (Ингарден, Гартман, Дюфрен).

Сучасні представники феноменологічної традиції

Однак вітчизняна традиція не може похвалитися здобутками чи представниками феноменологічної естетики. Поодинокі роботи, що з'являються, мають передовсім оглядовий та історико-філософський характер. Потужне продовження справи Романа Ингардена натомість знаходимо в польській естетичній науці. Одним із перших учнів і продовжувачем школи Р. Ингардена був Леопольд Бляуштейн, котрий уперше зацікавився проблематикою прослуховування радіо та філософського аналізу наслідків такої перцепції, працював над сприйняттям естетичних феноменів (*Blaustein L. O percepcji sluchowiska radiowego, Warszawa, 1938*). Уже після війни напрацювання школи підтриму-

вали Марія Голашевська, Яніна Макота (*Makota J. O klasyfikacji sztuk pięknych, Kraków, 1964*), згадувана вище Аніта Щепяньська, Антоні Б. Стемпень (*Stępień B. Antoni. Propedeutyka estetyki, Warszawa, 1968*) та цитований нами Владіслав Стружевський. Кожен із них здійснив посильний вклад у розвиток естетичної науки й працював у власному керунку. Зокрема, Марія Голашевська розробила власну концепцію емпірично орієнтованої естетики, виклавши її в понад 200 статтях та 20 монографіях; у ранньому періоді своєї творчості суттєво розробляє феноменологічний напрям естетики¹. Аніта Щепяньська найбільше зосереджувалася на дослідженні творчості самого Р. Інгардена [12] та проблематиці естетичних якостей. Антоні Б. Стемпень розробляв тематику естетики кіно та сприйняття фільму. Владіслав Стружевський вивчав передовсім діалектику творчого процесу й аналізував цю та інші естетичні проблеми в історичному ракурсі (*Stróżewski W. Dialektyka twórczości, Kraków, 1983*).

Найбільший інтерес для нас становить розвиток феноменологічної естетики в концепції Марії Голашевської, яка, на нашу думку, найбільше відповідає сучасній естетичній ситуації. Відтак Марія Голашевська поміщає свою естетичну концепцію поміж феноменологією та екзистенціалізмом, які, на перший погляд, мають цілковито протилежний стосунок до справи сутності речі. Феноменологія намагається будь-яким способом безпосередньо цю сутність схопити, а екзистенціалізм взагалі відкидає існування цих сутностей – адже вони творяться лише в самому процесі, сутність викристалізовується лише при завершенні процесу. Натомість М. Голашевська, подібно до Мішеля Дюфрена, звертається до конкретних прикладів зі сфери малярства, літератури та музики [5, с. 311]. Однаково і феноменологія, і екзистенціалізм прагнуть безпосереднього досвіду, який вона окреслює як *емпірію*. Передовсім ідеться про *конкретні ситуації*, «у яких людина переживає красу та інші естетичні цінності, про ситуацію зустрічі з цінностями, вирізнення їх як своєрідних якостей, що відрізняються одні від одних як відрізняються і за художньою структурою, і в безпосередній перцепції краса від симпатичності, потворність від огиди, піднесеність від пафосу і т. д.» [5, с. 313]. Відштовхуючися від поняття «естетична ситуація», яка поєднує момент безпосереднього досвіду в його широкому значенні й творення теорії та узагальнень, М. Голашевська скеровує свою естетику до «естетичної сатисфакції»: «інтелектуально-емоційної перцепції мистецтва та реальної дійсності з ірраціональним додатком, який веде до відкриття цінності» [5, с. 329].

Висновки. Отже, поняття *естетична перцепція* динамічно змінювалося і збагачувалося разом із розвитком феноменологічної естетики. Однак реалізувати свої амбітні плани напряду повністю не вдалося. Окрім історичних причин (зміна світоглядної та наукової парадигми, мода, вичерпання ресурсів феноменологічних шкіл), потрібно визначити й фактори методологічного характеру, які підірвали нереалізований потенціал феноменологічної програми. З основних методологічних причин можна виділити ігнорування історичного й повсякденного контексту, тотальне вихолощення естетичної перцепції від усілякого психологізму та надмірний нахил у бік формалізації аналізу. Водночас феноменологічна естетика дає надзвичайно плідні результати щодо аналізу структури художнього твору, (це дає змогу налагодити співпрацю естетики із соціологією, семіотикою та кібернетикою, а також виробити механізми художньої критики, у т. ч. й нових мистецьких форм) та вивченні проблеми сприйняття мистецтва (естетичної перцепції загалом, що, зокрема, привело до ідеї продуктивного читання з огляду на структуру сприйняття).

Зрештою, саме в такий спосіб її напрацювання успішно застосовували і філософи (М. Фуко, Ж. Деріда, Б. Вальденфенс) і мистецтвознавці (Г. Зельдмайр, Р. Тельчарова-Куренкова). Думаємо, що наведені вище методологічні позиції можуть становити значний інтерес для тих, хто займається практичними проблемами мистецько-естетичної сфери. Зокрема, ми маємо за мету, удаючися до запропонованої в огляді структурної схеми, у наступних роботах розробити алгоритм прикладного застосування методів феноменологічної естетики до аналізу мистецьких форм (на прикладі хеппенінгу та перформенсу).

Джерела та література

1. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман. – М. : [б. и.], 1958. (Переизд. Киев : Ника-Центр, 2004. – 640 с.
2. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., предисл., коммент. А. В. Густыря. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.

¹ Див. роботи: Golaszewska M. Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego. – Lublin, 1958. Filozoficzne podstawy krytyki literackiej. – Warszawa, 1963 ; Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce. – Warszawa, 1970.

3. Фабула, слово и изображение (полемика вокруг «Башмаков» Ван Гога) // Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. – М. : Академ. проект ; Традиция, 2005. – С. 644–649.
4. Geiger M. Phänomenologische Aesthetik / M. Geiger // Zugänge zur Aesthetik. – Leipzig : Der Neue Geist Verlag, 1928.
5. Gołaszewska M. Estetyka o orientacji empirycznej / M. Gołaszewska // Estetyki filozoficzne XX wieku / pod red. K. Wilkoszewskiej. – Kraków, 2000. – S. 309–330.
6. Heidegger M. Źródło dzieła sztuki / M. Heidegger // Drogi lasu / przeł. J. Mizera. – Warszawa : Fundacja Aletheia, 1997. – S. 7–62.
7. Ingarden R. O budowie obrazu / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Warszawa, 1966. – Т. II. – Wyd. II. – S. 7–115.
8. Ingarden R. O dziele architektury / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Т. II. – Wyd. II. – Warszawa, 1966. – S. 119–166.
9. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii / R. Ingarden ; przeł. M. Turowicz. – Warszawa : PWN, 1960. – 466 s.
10. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Т. II. – Wyd. II. – Kraków : PWM, 1973. – S. 169–307.
11. Stróżewski W. Estetyka fenomenologiczna / W. Stróżewski // Estetyki filozoficzne XX wieku / pod red. K. Wilkoszewskiej. – Kraków, 2000. – S. 9–30.
12. Szczepiańska A. Estetyka Romana Ingardena / A. Szczepiańska. – Warszawa : Państwowe Wyd-wo Naukowe, 1989. – 265 s.

Муха Ольга. Проблема эстетической перцепции в динамике развития феноменологической эстетики. Статья раскрывает развитие проблемы эстетической перцепции в контексте феноменологической эстетики. Проанализированы концепции Моритца Гейгера, Романа Ингардена, Мартина Хайдеггера, Николаса Гартмана, Мориса Мерло-Понти, Мишеля Дюфрена и современных исследователей направления. Раскрыт механизм эстетической перцепции и способ переживания эстетических феноменов. Среди современных последователей феноменологического направления в эстетике выделена концепция эмпирической эстетики М. Голашевской и определены направления дальнейших методологических работ.

Ключевые слова: эстетическая перцепция, эстетическая редукция, феномен, интеллектуальная интуиция, многослойность произведения, багатозафовость произведения, синтезия, эстетическая ситуация.

Mukha Olga. Problem of Aesthetic Perception in Development Dynamics of Phenomenological Aesthetics. The article exposes development of aesthetic perceptions problem in the context of phenomenological aesthetics. Conceptions of M. Geiger, R. Ingarden, M. Heidegger, N. Hartmann, M. Merelau-Ponty, M. Dufrenn and modern researchers are analyzed. The mechanism of aesthetic perception and method of aesthetic phenomena's experiencing open up. Among the modern followers of phenomenological direction in aesthetics conception is distinguished empiric aesthetics by M. Golashewska. Directing of further methodological works is determined.

Key words: aesthetic perception, aesthetic reduction, phenomenon, intellectual intuition, work of art's multi-layeredness, multiphase of work of art, synthesis, aesthetic situation.

Стаття надійшла до редколегії
19.03.2013 р.

УДК 111.852:7

Наталія Столярчук

Світоглядно-естетичні універсалії бароко в художньому мисленні українського авангарду

У статті проаналізовано світоглядно-філософські та естетичні універсалії художнього мислення українського бароко доби Гетьманщини та з'ясовано їх вплив на становлення художньо-естетичних засад українського авангардного мистецтва початку ХХ ст. Зазначено, що пошук транскультурних комунікацій у вітчизняному мистецькому просторі дає змогу зрозуміти бароко як метамову українського художнього мислення, яка стала найбільш прийнятною для українського авангарду, забезпечивши йому національну самобутність і специфіку.

Ключові слова: бароко, феномен бароковості, художнє мислення, метамова, транскультурні комунікації, образна система, духовний синкретизм, українське авангардне мистецтво першої третини ХХ ст.