

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА ЇЇ ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Д. М. Скальська

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу;
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Карпатська, 15;
тел. +380 (3422) 4-21-23; e-mail: philosophy@nung.edu.ua*

У статті проводиться аналіз антропологічно налаштованих естетичних концепцій, що найбільш оригінально та змістовно відтворені феноменологічно-екзистенціальною філософською традицією. Феноменологія Ф. Brentano, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Р. Інгардена, М. Дюфренна презентує той діапазон філософсько-антропологічних досліджень, в якому розробляється специфічний метод і категоріальний ряд феноменологічної естетики.

Ключові слова: феноменологія, естетика, філософська антропологія, мистецтво, культура.

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

Феноменологія Ф. Brentano, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Р. Інгардена, М. Дюфренна презентує той діапазон філософсько-антропологічних досліджень, в якому розробляється специфічний метод і категоріальний ряд феноменологічної естетики. Художній твір розглядається таким, яким він має бути “в собі”, поза фізичним існуванням, соціальною зумовленістю та його безпосередньо функціональним призначенням, тобто в “феноменологічній редукції” /”чистій свідомості”/. Специфічно ставиться проблема естетичної цінності як “артизації цінності”, вводяться поняття “онтологічний плюралізм” та “поліфонічна гармонія”. У феноменологічній естетиці обґрунтовується виникнення модерністської культури та перспективи неопосткласици. Надзвичайно

цікавими з даного питання є спостереження вітчизняних вчених Т. К. Гуменюк та О. М. Соболев, які досліджують постмодерністські стазиси, обґрунтовують їх транскультурну місію, розкривають унікальність постмодерністської чуттєвості у просторі мистецтва, аналізуючи атрибутику постмодерного світу, його впливи та наслідки [1, 326, 10-20, 87-91, 188].

За ситуації, коли під дією природничих наук, зокрема тих, що опротестовували позитивістські узагальнення та описовість, а також у результаті психологічних досліджень, які активізували формування ідеалістичної класифікації психічних елементів, виникло підґрунтя для розгляду позадосвідних структур свідомості – феноменології. У своєму переважаючому логіко-гносеологічному діапазоні феноменологія, як з'ясується, постійно звертається до естетичної та художньої проблематики.

Один з основоположників цього напрямку Франц Brentano (1838-1917) вперше викладає свої міркування про “поняття прекрасного” в 1883 році на засіданні Віденського філософського товариства, публікуючи аналогічну доповідь у 1907 році, яку приєднав до трактату «Про феномен зеленого». На його думку, предмети, що безпосередньо сприймаються, – це насправді лише психологічні феномени, які організовуються у внутрішній досвід, а звідси вже впливають вирішальні фактори щодо істинності. Захоплюючись спадщиною Арістотеля, зокрема у свій ранній період творчості, Brentano стверджував: “Коли греки називали благородний вчинок “прекрасним”, вони вживали слово не в тому переносному, а в прямому значенні, скажімо, вчинок, що виявляв великодушність, тим самим і був прекрасним. Це не омана відчуттів” [2, 39].

Дещо пізніше, під впливом, як зауважував Brentano, “прогресу науки”, філософ відмовився від деяких своїх хибних поглядів про збігання зорових і чуттєвих вражень. Сукупність абстрактного, за феноменологією Brentano, може виявлятися надто по-різному: іманентні предмети, достовірні судження, різнопланові відношення. Він повідомляє: “На запитання, як може бути усвідомлено прекрасне, слід відповісти: не як судження, не як заперечення, але й не визнання, скоріш як просто уявлення, найбільш загальне, що є для всіх передумовою. І тут хотілося б визнати за прекрасним особливу перевагу, оскільки саме ставлення до нього як до всезагального вже засвідчує його високу цінність” [3, 41].

Ф. Brentano висловлює свої думки про естетичне також під час виступів на Міжнародному конгресі психології у Мюнхені (1896) і в Римі (1905), опублікувавши з часом ці матеріали та акцентуючи зокрема свою увагу на проблемі сприйняття. У трактаті «Про феномен зеленого» автор асоціює зміст колористики з тональністю в музиці і, віддаляючись від суто художнього аналізу, оперує інтенціональними величинами акту пізнання, виключає принципову різницю для свідомості між матерією та часом, а поняття простору визначає як “реакцію душі на безпосередні відчуття”. Таким чином формується феноменологічна установка на те, що основою для розуміння істини повинен слугувати досвід переживан-

ня очевидності, тобто інтенціонально досягнуті почуття, відчуття і, на кінець, думки.

Положення теорії Ф. Brentano розвинув, доповнив і подав як цілісну філософську систему його послідовник та учень Е. Гуссерль (1859-1938). Намагаючись віднайти в мистецтві сферу максимального застосування своїх сил, феноменологічна традиція постійно розвивалась за своєрідним принципом єдності багатоманітності. Єдність була в тому, що всі феноменологи так чи інакше виходили з ідей Гуссерля, а багатоманітність полягала в їх особливому розумінні тлумачення цих ідей. З одного боку – це намагання зробити філософію наукою про абсолютні істини, спроби виявити всі прояви людського духу через феноменологічну редукцію, з другого, – виявити факт необхідності розвитку гносеологічної проблематики в руслі етичних, естетичних, мистецтвознавчих, літературних та інших антропологічно пов'язаних досліджень.

Пройшовши складну еволюцію вченого та дослідника, Гуссерль тонко відчував ситуацію, що склалась в європейській культурі. На перший план він виводить не так метод трансцендентального ідеалізму, як концепцію “живого світу” («Lebenswelt»), зокрема в праці «Криза європейських наук...», яку, до речі, Гуссерль написав за час панування в Німеччині нацизму [4, 52]. У цьому творі мислитель виходить за межі проблематики “чистої філософії” і намагається встановити раціоналістичний баланс для вирішення антропокультурних ідей в умовах загальної кризи.

Вже в «Логічних дослідженнях» Е. Гуссерль, вказуючи на теоретичну недосконалість окремих наук, звертається до такого прикладу: “Художник-творець переважно не здатний дати нам належні відомості про принципи свого мистецтва. Він творить не на основі принципів, не за ними він і оцінює. У своїй творчості художник слідує внутрішньому поруху своїх гармонійно розвинутих сил, у судженні – своєму тонко розвинутому відчуттю і такту” [5, 129]. Таким чином, філософ намагається закріпити в акті свідомості гарантії істинності завдяки емоційно-вольовим характеристикам, що досягаються і завжди присутні в мистецтві. Так Гуссерль з допомогою трансцендентальної феноменології звертається до пізнання радше в мистецтві, аніж в науці, забезпечуючи тим самим гуманістичний масштаб філософії. У мистецтві знайомство із суб'єктивністю здійснюється як відображення реальності. Не дивно, що продовжувачі справи Гуссерля ідеї феноменології застосовували до всіх сфер людського знання, особливо літератури, естетики, соціології. Повчальними в цьому плані є слова Гуссерля, висловлені в його передмові до «Картезіанських роздумів»: “Перш за все, кожен, хто хоче стати справжнім філософом, повинен “якось одного разу у своєму житті” звернутись до самого себе /замкнутися в собі, зосередитись у собі/ та всередині самого себе намагатися помістити всі визнані до цього науки і постаратись їх реконструювати. Філософія – мудрість – є свого роду персональною справою філософа...” [6, 2].

Складні феноменологічні трансформації вже у творчості самого Гуссерля довели, що саме в мистецтві феномен суб'єктивності здійснюється як відображення реальності, дійсність життя не тільки слугує джерелом художнього пізнання, а й виступає гарантом його достовірності. Інша річ, як ці потенції естетичного розгорнулись у наступних “феноменологічних штудіях”. Один із послідовників Гуссерля Роман Інгарден у своєму енциклопедичному нарисі «Філософія Едмунда Гуссерля» зауважує: “Постійно незадоволений отриманими результатами, він шукав нових рішень і, у свою чергу, відкривав нові проблеми. Він був тією людиною, яка якось оживила європейську філософію” [7, 210].

Такі фундаментальні структури в розумінні естетичного, як час та суб'єктивність, темпоральність і творчість, переживання і рефлексія, у методологічному підході Гуссерля висвічують сутність естетичного як чогось невід'ємного, що повністю входить у людське буття. Через трансцендентальність ідеального, а не емпірично, чи як психічний стан індивідуума або ж особистості, вкладає феноменолог Гуссерль у комплекс та виводить ці параметри за межі реальної дійсності. У своїх Паризьких доповідях він пише: “Життя свідомості – потік, і кожне *cogito* плинне, немає фіксованих, завершених елементів і відношень. Але в потоці панує дуже добре виражена типовість. Сприйняття – один всезагальний тип, вторинний спогад – другий тип, третій – порожня свідомість, а саме ретенціональне, в якому я усвідомлюю частину мелодії, котру я більше не чую, однак маю ще в полі свідомості, поза спогляданням, і все ще чую цю частину мелодії” [8, 17]. Так, Гуссерль виводить універсальну структуру, куди включає й переживання, і називає це утворення трансцендентальним життям свідомості. Досліджуючи конституцію часу-свідомості, її апіорний характер, він наводить ряд яскравих прикладів, звертаючись у тому числі до музичних творів Моцарта /симфонії *g-moll*/, активно використовуючи поняття ретенції /Retention – утримання/ як ключового слова для своєї концепції часу-свідомості.

У проблемах онтології естетичного завдяки інноваціям Гуссерля, які він пропонував як у своїх лекціях, так і в безпосередніх дослідженнях феноменології часу-свідомості у сприйнятті музичних творів, формувалось уявлення про трансцендентальний характер естетичного, його здатність до трансцендування. З цими питаннями також пов'язуються усе глибші міркування про естетичну форму, впорядкованість та хаотичність інших естетичних структур через архетип часу, у тому числі в різних культурах.

Порівнюючи дві форми духовної орієнтації (наукову та естетичну), як і передбачав Гуссерль, наука з її раціональністю, системністю, логічними побудовами склала вторинне утворення поряд з “життєвим світом” – як світом первинних наочностей, в якому живуть всі люди, наповнюючи його повсякденним досвідом. Він “відкритий” для всіх і є сферою об'єктивізації людської суб'єктивності. Філософія в розумінні феноменологічному є, перш за все, метод, а не система. У ролі теорії вона встановлює лише принципи феноменологічного підходу, які повинні

бути застосовані як до наук, так і до всіх інших сфер людської діяльності. Тому поряд з феноменологічною психологією, феноменологічною соціологією, феноменологічною естетикою і т. д. повинні бути створені феноменологія сприйняття, феноменологія істини, феноменологія релігії і т.п. Наприклад, в українському перекладі «Вступу до феноменології» Бернхарда Вальденфельса йдеться зокрема про те, що Гуссерль наполегливо займався “копіткими справами”. В результаті чого динаміка його феноменологічної філософії виходить з “пратеренів” чистої свідомості і сягає нових обріїв: “Свідомість не є спокійним місцем, де можна кидати якір, скоріш це збудник неспокою, який кожне проголошування смислу втягує у смислову пастку. Свідомість, що виникає із досвіду стосунків з речами, з іншими та з самодосвіду, не є чистою, вона очищується в процесі усвідомлення – сучасної форми катарсису. Свідомість у найрізноманітніший спосіб переплетена із тим, що в ній конститується. Це чітко простежується, якщо розглянути три вирішальні виміри смислу, а саме: досвід речей, досвід чужий та власний досвід. Місця, де здійснюються плідні відкриття, є водночас місцями тонких апорій та парадоксів” [9, 29].

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

Феноменологічний метод виявлення апіорних структур людського існування застосовував до естетики, внісши відповідні корективи, представник французького феноменалізму М. Мерло-Понті /1908-1961/. Проблема художньої літератури і мистецтва Мерло-Понті присвятив ряд праць, серед яких статті «Сумніви Сезанна», «Роман і метафізика», опубліковані в 1948 р., есе «Око і дух», написане в 1960 р. для журналу «Art de France», а також створений в останній період творчості твір «Проза світу», який був опублікований вже після смерті філософа в 1969р. Мислитель Мерло-Понті намагається уникнути як накидування суто ідеалістичних конструкцій на свідомість, так і однозначно наукових підходів не тільки в поясненні об’єктивної реальності, а й апелюючи до суб’єкта, який, власне, і виступає в нього абсолютним джерелом “досвіду світу”.

Творчим завданням, що відбилосся вже в фундаментальній праці «Феноменологія сприйняття» (1945), Мерло-Понті вважав здійснення спроби цілісного пояснення чуттєвого досвіду як основи пізнання. Використовуючи гуссерлівські ідеї стосовно “всезагальної структури” сприйняття, він детально вибудовує своє вчення про структурні елементи процесу чуттєвого сприйняття.

Базуючись на феноменології сприйняття, Мерло-Понті переключає свою гносеологію та сферу екзистенціалістської антропології і здійснює цей перехід за посередництва феноменологічного поняття інтенціо-

нальності. Подаючи цю характеристику стосовно не тільки свідомості, але й людського світовідношення, Мерло-Понті вводить поняття про “досвідоме” як цілісне утворення, а екзистенція, власне, є тим, що тільки й піддається осмисленню завдяки своїй відкритості до світу. Утримуючись у рамках своєї “подвійності”, автор розглядає феномен як щось нейтральне між суб’єктом та об’єктом, психічним і фізичним, екзистенцією та трансценденцією, тобто в безперервному діалозі суб’єкта зі світом.

Абсолютизуючи “досвід про світ”, який досягається шляхом “нейтрального” сприйняття, Мерло-Понті пропонує обрати завданням для мислення “феноменальне поле” (найпершу реальність), оскільки світ є тим, що сприймається цілісно і з визначеним сенсом. Таким чином, через поєднання крайнього суб’єктивізму з крайнім об’єктивізмом у речах відшукуються певні людські наміри, відомі феноменології як “інтенції”. Філософська категорія “сприйняття” виступає свого роду єдністю суб’єктивного та об’єктивного, матеріальність світу відкидається, а його “парадоксальність” пояснюється двозначністю феноменологічного сприйняття. Попри те, що Мерло-Понті більше приділяв уваги проблемам лінгвістичного характеру, дослідження літератури та мистецтва значно поглибило багато положень його теорії.

У своєму переконанні, що художня література та живопис мають за “видимим” змістом “небачену” змістовну глибину, Мерло-Понті знаходить у них унікальний ціннісний вимір для досягнення сенсу. Суб’єктивність у мистецькій площині виступає не як розум, що синтезує відповідно до апріорних правил розрізнені відчуття, а як живе психосоматичне “я”, тіло, що сприймає світ самим фактом, сприйняття якого відбувається осмисленням, як “просвітлення” універсальних форм та образів. Власне, таке специфічне “прояснення” всезагальних форм сприйняття і одночасно “логоса естетичного світу” шляхом феноменологічних процедур становить основний зміст “феноменології сприйняття”: “Необхідно, щоб наукове мислення – мислення огляду зверху /de survol/, мислення об’єкта як такого – перемістилось у першопочаткове “я”, своє місце, опустилось на ґрунт чуттєвого сприйнятого й обробленого світу, яким він існує в нашому житті, для нашого тіла, – і не для того ймовірного тіла, яке уявляється як інформаційна машина, але для дійсного тіла, яке я називаю своїм, того вартового, який мовчки стоїть біля основ моїх слів і моїх дій” [10, 11]. Відкидаючи “божественне буття”, Абсолютний дух чи незмінну людську природу, Мерло-Понті схильний вважати метафізику сумою людських потрясінь, страждань, здивувань, любові та ненависті, які виступають не психологічними атрибутами людини, а метафізичними. Тому оскільки метафізика укорінена в глибинних структурах людського існування, вона виходить за рамки людського тлумачення. Вона визначає покликання філософії та мистецтва, які кожен своїми засобами демонструють відносини людини з часом, іншими людьми та поколіннями, співіснування з соціумом та світом загалом. В есе «Око і дух» мислитель наділяє свідомість ознаками

психологічного характеру (страху, піклування та ін.). Намагаючись дати оригінальне феноменологічно-екзистенціальне тлумачення творчості Сезанна, він тим самим доводить плідність та ефективність застосування феноменології до аналізу художніх явищ, адже за його твердженнями: “Художник перетворює світ на живопис, віддаючи йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці транссубстантивациї, треба відновити діюче й дійсне тіло – не кусень простору, не жменю функцій, а переплетіння бачення руху” [11, 13]. Таким чином, Мерло-Понті максимально наближає антропологічний контекст, де людина у своїй інтенціональності здатна сприймати художній твір в ідеальному способі його буття і структурній організації. Можливо, філософу і не вдалося розкрити вичерпно та до кінця переконливо метафізику мистецтва як онтології сенсу буття, відкрити нові горизонти й вертикалії, однак сам пафос глибокої віри в людські можливості та інтуїції дав поштовх розвитку антропологічної традиції.

Зрештою, сам Мерло-Понті цілком реально оцінював ситуацію: “Феноменологія продовжує практикуватись і визнаватись як спосіб чи як стиль, вона існує, як рух, перш ніж досягнути повного філософського усвідомлення. Тривалий час вона перебуває в дорозі, її послідовники знову знаходять її всюди, у Гегеля і, звичайно, у Кіркегора, але також і в Маркса, у Ніцше, у Фрейда. Філологічні коментарі текстів не дають нічого: ми знаходимо в текстах тільки те, що ми в них вклали, і якщо історія коли-небудь апелювала до нашої інтерпретації, то саме історія філософії. Саме в нас ми знаходимо єдність феноменології та її справжній сенс. Феноменологія досягається лише як феноменологічний метод” [12, 11].

Феноменологічна естетика в Європі пов’язана з іменем одного з талановитих та улюблених учнів Е. Гуссерля польського мислителя Романа Інгардена /1893-1970/. Якийсь час, на жаль, творчість цього філософа не популяризувалась та не оцінювалась відповідно в широких науково-дослідницьких колах. Хоча сам філософ, крокуючи від феноменологічної системи до самостійного вираженого філософсько-естетичного вчення, незмінно критично ставився як до себе, так і до своїх наставників, у енциклопедичному нарисі «Філософія Едмунда Гуссерля» Р. Інгарден з увагою та тонким розумінням вимальовує ситуацію, за якої творив Гуссерль, коли до влади в Німеччині прийшов Гітлер. Інгарден розкриває атмосферу, у якій Гуссерль стійко і спокійно не тільки переносить катастрофу всієї європейської культури, але й очікує “надлом” науки. “Перебуваючи під цим враженням, – пише Інгарден про вчителя, – він стає більш чутливим до змін у світі культури в процесі історичних перемін і наближається тим самим до проблем філософії історії. Гуссерль шукає витоки кризи, що відбувається. Він починає роздуми над новим твором, який розкрив би причини занепаду та кризи і разом з тим віднайшов би якісь ліки /*remedium*/ для того, щоб цей історичний процес відвернути. Феноменологія, як належним чином здатна до осмислення трансцендентальна феноменологія, повинна стати такими ліками /*remedium*/” [13, 207-208].

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

Інгарден залучає мистецтво у всіх його видах та жанрах, спочатку як традиційну демонстрацію логіко-гносеологічних ідей, потім – для пошуку сфери чистої інтенціональності. Він пише: “З цією метою я шукав предмет, чиста інтенціональність якого була б безсумнівною і на якій можна б було проштудіювати дійсну структуру і спосіб існування чисто інтенціонального предмета, не піддаючись впливам, що нав’язуються при розгляді предметів реальних. І в той же час літературний твір уявлявся мені об’єктом досліджень, що найбільш придатний для цієї мети” [14, 280]. Далі в Інгардена дослідження інтенціонального об’єкта виступило своєрідним “текстом” з “контекстом” існування реального світу, де викристалізовується основна проблематика соціальної антропології. Сама ж категорія інтенціональності в Інгардена концентрує в собі не тільки значення активності та спрямованості свідомості, але й здатність до реконструкції як свободи творчості.

В онтології твору музичного мистецтва, на відміну від творів інших видів мистецтва /літератури, живопису, архітектури/, Інгарден вбачає вищу ієрархічну структуру через відсутність в них, на думку феноменолога, різнорідних компонентів. Скажімо, усі незвукові утворення виникають як похідні від звукових, тому “емоційні якості” формуються на основі “контурів деякої мелодії” або через поєднання певних тембрів чи особливих комбінацій акордів у гармонійній канві. Інгарден захоплено аналізує творчість Ф. Шопена, зокрема звертаючись до його Прелюдії №20. Польський філософ приходить до думки, що в “абсолютній” музиці не існує ніякого еквівалента реального світу і ніякого істотного зв’язку з ним, твір музики не включає в себе почуття чи інші психічні стани автора, виконавця або ж слухача. Не уникаючи певного формалізму, Інгарден стверджує, що музичний твір інтерпретується як чисто ін-

тенціональний предмет, тому й ізольований від об'єктивної реальності. На думку дослідника, інтерпретація має свій шлях, беручи музичний твір за “фактор” і пропонуючи підхід, за яким необхідні два “різні пізнавальні “зусилля”, а саме: треба, по-перше, пізнати цей фактор у його специфіці й до того ж так, щоб не вносити в нього нічого такого, що для нього не властиве, що в ньому самому не можна виявити, а, по-друге, пізнати, незалежно від результатів пізнання цього твору, умови його виникнення, які належать до сфери реальності й культури” [15, 461].

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

Філософсько-естетично-літературна концепція Інгардена мала значний вплив не тільки на антропологічну традицію в Польщі, а й на “буржуазну” свідомість загалом, хоча вплив його ідей не завжди усвідомлювали навіть ті, які його пережили, приписуючи цю роль Гуссерлю. Самобутність естетики Інгардена надихнула творчість таких феноменологів, як М. Гартмана та М. Дюфренна. Його віртуозний стиль аналізу художніх творів спричинився до виникнення та формування структуралістського методу, зміни орієнтирів свідомості в напрямі до пошуку об'єктивного.

Західний вчений пізнішого покоління феноменологів Мікель Дюфренн (1910-1995), у творчості якого знайшли безпосереднє поєднання феноменологія з естетикою, мистецтво і літературна критика, природу естетичних феноменів захищає в полеміці з технократичними тенденціями сучасного йому соціуму. Він вважає сферу естетичного вищим способом пізнання, який застерігає від деперсоналізації людини, веде до дегуманізації суспільства. Використовуючи традицію руссоїзму, Дюфренн пропонує єднання людини зі своїм природним станом, залучивши естетичний досвід. У доробок мислителя входять: «Феноменологія естетичного сприйняття» (1953), «Поетичне» (1963), «За людину» (1968), «Естетика і філософія» (у трьох томах – 1967, 1976, 1981), «Інвентаризація апріорі. Пошук первоначала» (1981).

Презентуючи феноменологічну традицію французької естетики 60–70-х років, М. Дюфренн пережив вплив на свою позицію тих процесів, які відбувались у мистецтві та суспільстві: загальної дегуманізації, зміни комунікативної функції мистецтва та його комерціалізації, критики “логоцентризму”, зокрема в марксистській філософії та мистецтві. Антропоцентричний характер своєї філософії Дюфренн пояснював наступним: “Ми не змушуємо себе дотримуватись букви Гуссерля. Ми розуміємо феноменологію в тому сенсі, в якому Сартр і Мерло-Понті акліматизували цей термін до Франції: описання, яке має на меті сут-

ність, що сама позначена як значення, іманентне феномену і дане разом з ним. Сутність повинна бути відкритою, але зняттям покривала, а не завдяки стрибку від відомого до невідомого. Феноменологія застосовується, перш за все, до людського, тому що свідомість є самосвідомістю: саме в цьому модель феномена, що є явищем сенсу саме по собі” [16, 4-5].

При аналізі феномену естетичного сприйняття у Дюфренна існує певна суперечливість у тому, що, оголошуючи процес сприйняття цілком ірраціональним, феноменолог не може обійтись без конститууючої сторони свідомості як її основної і необхідної функції, зокрема в сприйнятті естетичного. Рефлексія та естетичне почуття не пов’язуються лише “духовною установкою”, бо завжди є ефект контролю з боку мислення, однак Дюфренн ігнорує цей момент, намагаючись довести, що, наприклад, для насолодження музикою Моцарта не обов’язкове знання контрапункту чи теорії гармонії. З другого ж боку, за переконанням Дюфренна: “Письменник теж подібний до свого твору: він не що інше, як ця подібність, погляд, який осяяв світ заявленим ним твором. Це особливий світ, і все, що ми можемо здійснити, проникнувши в нього, це дати йому ім’я, яке визначить його особливість: ми даємо йому ім’я його автора, ми називаємо його світом Бальзака чи Верлена. І Бальзак, і Верлен не що інше, як його ім’я, вагоме ім’я всіх його творів” [17, 54-55].

Він активно обстоює концепцію артизації дійсності, йде назустріч модернізму: “Художники краще від всіляких теоретиків показують істину, якою постійно жонглюють спеціалісти від влади, опозиційні партії: революція не в тім, щоб змінити життя. Вже тепер саме мистецтво – нехай це будуть не лише окремі моменти – дещо міняє в нашому житті” [18, 34]. Автор вважає, що мистецтво може подолати традиційні методи наслідування (мімесис), відійти від детермінації їх державою та політикою, адже мистецтво не помирає, а стає іншим, вільним, творить новий світ, де людина завдяки творчості з радістю змінює своє життя. З цього приводу відомий значний вплив теоретичних робіт М. Дюфренна на художню, зокрема театральну, практику виховання “нового” актора та глядача, онтологізацію ігрового, емоційного, “вибухового” як первинних начал для естетичних категорій.

Феноменологічний метод дослідження мистецтва вплинув на структуралізм, герменевтичний аналіз, екзистенціальну антропологію, неомізм. Гуссерліанство пронизує всю європейську філософську думку – як суб’єктивно-ідеалістичного, так і об’єктивно-ідеалістичного ґатунків. Основні поняття феноменології: “інтенція”, “трансцендентальна редукція”, “безпосереднє бачення” становлять категоріальне підґрунтя “нової філософії” як вчення про сенс та значення сущого, про людське буття. Відбулось торування “третього шляху” у філософії й подолання суперечностей матеріалізму та ідеалізму через ототожнення явища і сутності, акту сприйняття і самого предмета, що призвело нарешті до єдності феномена й речі. Доречно згадати міркування Бернхарда Вальденфельса, який зауважує: “Послідовники Гуссерля зробили різні висновки з апорій феноменології свідомості і дарували собі свободу – або конкретизуючи

трансцендентальну свідомість до тілесного існування, або зв'язуючи суб'єктивний смисл структурними упорядкуваннями, або граючи змінами позицій присутності та відсутності, самості та іншості, (Eigenheit) та (Fremdheit)" [19,31]. У зв'язку з цим постають питання про соціальну сутність свідомості, про ставлення до суспільного буття, до дійсної позиції філософії щодо наук про природу й суспільство і практичної діяльності людей; про історичний процес формування і розвитку категоріальних форм наукового пізнання, про суспільну практику як основу пізнання і реальний зміст людського життя. З цього випливає безумовна причетність феноменології до антропологічної традиції та її керівної ролі в "антропологічному повороті" філософії ХХ століття.

У західноєвропейській філософії ХХ століття просліджується певна еволюція самого поля естетичних теорій: від "філософської антропології" — до "філософії культури". Відбувається цей процес, зокрема, завдяки потужному естетичному потенціалу феноменології та її різнопланових "трансформацій". Так, виходячи з класичних традицій, естетика виступає як закінчена модель науки. Однак виявляється, що, як і філософія, естетична детермінанта може існувати в будь-якому контексті культури і, більше того, становити суть гносеологічного дослідження. Особливо яскраво це заявлено у вихідній постановці феноменологічних пошуків, де "пізнаючий суб'єкт" до певної міри занурений у чуттєву, практичну взаємодію зі світом. Власне царина мистецтва та "естетичного" виступає головним компонентом нової гносеології, де змінюється саме розуміння людини в тому її статусі, який принципово відмінний від попереднього, класичного "суб'єктно-об'єктного" відношення до дійсності. У феноменології відбувається естетизація суб'єктивності, яка є вже не абстракцією, а внутрішньою структурою, компонентом гносеологічного процесу.

Література

1. Див.: Гуменюк Т. Г. Жак Деррида и постмодернистское мышление. – К., 1999. —326 С.; Гуменюк Т. Г. Постмодерністська чуттєвість у просторі мистецтва // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – К., 1999. – С. 10-20; Гуменюк Т. Г. Трансформація свідомості і пост-модерний світ // Там само. – К., 2001. – С. 87-91; Соболь О.М. Постмодерн і майбутнє філософії. – К., 1999. – 188 с.
2. Брентано Франц. Основные черты эстетики. Издание из наследия. – Берн, 1959 / Franz Brentano / Grundzuge der Aesthetic /Aus dem Nachlass herausgegeben. – Bern, 1959. // Куликова. И. С. Эстетическая мысль XX века. Часть I. – М., 1997. – С.39.
3. Там само. – С. 41.
4. Див.: Руткевич. А. М. Едмунд Гуссерль: Философы двадцатого века. – М., 1999. – С. 52.
5. Гуссерль Э. Логические исследования. Пролегомены к чистой логике / Э.Гуссерль // Філософські студії Київського університету. – К., 1995. – Вип.І. – С. 129.

6. Husserl E. *Meditations cartesiennes. Introduction a la Phenomologie* / E.Husserl. – P., 1986. – P.2.
7. Ингарден Р. Философия Эдмунда Гуссерля: энциклопедический очерк / Р.Ингарден // Феноменология искусства. – М., 1996. – С. 210.
8. Гуссерль Э. Парижские доклады / Э.Гуссерль // Логос. – 1991. – Вып.2. – С. 17.
9. Вальденфельс Бернхардт. Вступ до феноменології / Бернхардт Вальденфельс. – К., 2002. – С. 29.
10. Мерло-Понти М. Око и дух / М.Мерло-Понти. – М., 1992. – С. 11.
11. Там само. – С.13.
12. Merleau-Ponty M. *Phenomenologie de la perception* (jallimard) / M.Merleau-Ponty. – Paris, 1945. – P.11.
13. Ингарден Р. Философия Эдмунда Гуссерля: энциклопедический очерк / Р.Ингарден // Феноменология искусства. – М., 1996. – С. 207-208.
14. Ingarden R. *Studia z estetyki* / R.Ingarden. – Warszawa, 1966. – Т.1. – Р. 280.
15. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р.Ингарден. – М., 1962. – С. 461.
16. Dufrenne M. *Phenomenologie de L'experience esthetique*, PUF / M.Dufrenne. – Paris, 1967. – P. 4-5.
17. Дюфренн Микель. Эстетика и философия // Mikel Dufrenne. *Esthetique et Philosophic*. – Paris, 1967; И.С. Куликова. Эстетическая мысль XX века. Часть I. – М., 1997. – С. 54-55.
18. Дюфренн М. Кризис искусства / М.Дюфренн // Западноевропейская эстетика XX века: Сборник переводов. – М., 1991. – С. 34.
19. Вальденфельс Бернхардт. Вступ до феноменології / Бернхардт Вальденфельс. – К., 2002. – С.31.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 28.12.2011 р.
Рекомендовано до друку докт. філос. наук, професором **Возняком С.М.***

PHENOMENOLOGY AND ITS AESTHETIC POTENTIAL

D. M. Skalska

*Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas;
76019, Ivano-Frankivs'k, st. Carpathians, 15;
e-mail: philosophy@nung.edu.ua*

The article deals with the analysis of anthropologically oriented aesthetic concepts that are most substantially and originally viewed in phenomenological existential philosophical tradition. F. Brentano, E. Husserl, M. Merleau-Ponty, R. Ingarden, M. Dufrenne present the range of philosophical anthropological researches where the specific method and categorical variety of phenomenological aesthetics are elaborated.

Key words: *phenomenology, aesthetics, philosophical anthropology, art, culture.*