

RU

Онтологический статус искусства в философии Р. Ингардена

Маковецкая М. В.

Аннотация. Цель исследования заключается в выявлении онтологического статуса искусства в феноменологической эстетике Р. Ингардена. Затрагиваются вопросы о специфике бытия произведения искусства в рамках феноменологического подхода, проблема идентичности и онтологической структуры произведения искусства. **Научная новизна** работы заключается в разработке и обосновании феноменологического подхода к проблеме онтологического статуса искусства, демонстрируемого в работах Р. Ингардена. **Результаты исследования** сводятся к следующим положениям. В рамках феноменологического подхода к бытию Ингарден показывает несводимость произведения искусства к его вещественному бытию и необходимость признания за ним статуса особого невещественного существования - в качестве интенционального объекта. Главной характеристикой художественного произведения является, согласно Ингардену, его схематичность, так что выражаемое им содержание обладает бесконечным потенциалом его актуализаций.

EN

Ontological Status of Art in R. Ingarden's Philosophy

Makovetskaya M. V.

Abstract. The study aims to determine the ontological status of art in R. Ingarden's phenomenological aesthetics. The author touches upon the issues of specificity of an art piece existence within the framework of the phenomenological approach, the problem of identity and ontological structure of an art work. The study is novel in that it develops and provides rationale for the phenomenological approach to the issue of the ontological status of art demonstrated in R. Ingarden's works. The research findings amount to the following points. Within the framework of the phenomenological approach to existence, Ingarden shows that an art piece cannot be reduced to its material existence and that it is necessary to acknowledge its existence as being of a special non-material kind - as an intentional object. The main characteristic of a work of art, according to Ingarden, is its schematic nature, so that the content expressed by it has an infinite potential for its actualisation.

Введение

Ставя целью определение онтологического статуса искусства в философии Р. Ингардена, мы оказываемся на заранее очерченной территории философского дискурса. Три параметра задают нам направление дальнейшего исследования и его задачи: феноменологический подход, эстетическая рефлексия и поиск онтологических основ искусства. При этом нужно иметь в виду, что феноменологический подход можно рассматривать и как объект исследования, как историко-философское явление, и как актуальный метод исследования через «усмотрение сущностей». Итак, перед нами стоят следующие **задачи**: во-первых, определить, насколько в рамках феноменологической эстетики вообще возможно говорить об онтологии искусства; во-вторых, ответить на вопрос, в чем состоит специфика подхода Р. Ингардена к проблемам онтологии искусства, и проследить, насколько его позиция связана с разработкой онтологической проблематики в феноменологическом учении Гуссерля.

Говоря об **актуальности** исследования, нужно отметить, что влияние идей польского эстетика Романа Ингардена на пути развития эстетической мысли не прекращается и по сей день. В его произведениях были заложены основы феноменологической и рецептивной эстетики, создан фундамент для дальнейшего рассмотрения структуры эстетического опыта. Но одна из главных его заслуг состоит в новой феноменологической трактовке бытия эстетического предмета, онтологии произведения искусства. Преодолевая кажущуюся парадоксальность, заложенную в проблеме бытия произведения искусства, мы обнаруживаем, что именно в рамках феноменологической эстетики эта проблема разрешается наиболее убедительным образом. То, что произведение

искусства в своем существовании не эквивалентно его материальному носителю кажется достаточно очевидным посылом, но сам способ существования эстетической предметности требует не только апофатического, но вполне положительного решения.

В статье применяются следующие *методы исследования*: историко-философский анализ в прослеживании феноменологического подхода и его видоизменения в онтологическом учении Р. Ингардена, философско-герменевтический анализ, применяемый к осмыслению онтологического обоснования эстетического опыта.

Теоретической базой исследования наряду с текстами Э. Гуссерля и Р. Ингардена послужили работы исследователей, представленные двумя тематическими направлениями: онтологический ракурс феноменологической философии (А. Б. Паткуль, Д. Р. Штыков [9; 11]) и феноменологическая эстетика (В. В. Бычков, К. М. Долгов, Д. М. Ханин, Е. В. Абрамовских [1; 2; 5; 10]).

Практическая значимость состоит в возможности использования результатов исследования в разработке теоретических и практических курсов по эстетике, философии искусства и другим смежным социогуманитарным направлениям.

Феноменология искусства в онтологическом ракурсе.

Региональные онтологии и бытие художественной предметности

Феноменологическое учение Э. Гуссерля задает весьма определенные рамки возможных путей онтологического обоснования искусства. А. Б. Паткуль в статье «Понятие онтологии в “Идеях I” Эдмунда Гуссерля» [9] реконструирует возможные подходы к пониманию онтологической проблематики в целом в рамках феноменологической теории. Онтология в понимании Гуссерля – это учение об априорной категориальной структуре предметности как таковой [Там же, с. 11]. Исходя из этого, можно выделить два типа учения о предметности. Первый тип – это аналитическое понятие о предметности как таковой, относящееся к формальной онтологии. Второй тип – понятие региональных предметностей, выстраивающиеся в ряд региональных онтологий (отдельные виды предметностей, обладающие заданными специфическими свойствами). «Онтологии такого типа раскрывают категориальную структуру того или иного предметного региона, а потому могут быть названы также региональными онтологиями» [Там же]. К таким региональным онтологиям должна относиться также и теория эстетической предметности в целом, и онтология искусства в частности. Но не нужно забывать и о другом полюсе феноменологического акта сознания. Предметность в феноменологическом дискурсе – это результат конституирующей деятельности сознания. Эстетической предметности должен соответствовать особый вид конституирующей деятельности сознания.

Ингарден, продолжая линию своего учителя, развивал учение о региональной предметности, исходя из позиций реалистической феноменологии [8]. У Э. Гуссерля вопрос об онтологическом статусе предмета фактически выводится за рамки феноменологического метода исследования, и фокус его учения о предметности переводится на описание деятельности сознания по конституированию предметности. «Феноменолог не выносит свои суждения онтологически», – пишет Э. Гуссерль в заключении первой книги «Идей к чистой феноменологии» [4, с. 479], и этот постулат ограничивает рамки феноменологического исследования на много лет вперед. Ингарден реактуализирует онтологический дискурс в рассмотрении предметности [6], исследуя структурно отличные и несводимые друг к другу регионы предметности как сферы бытия [11, с. 24]. Таких сфер Ингарден выделяет три: сфера бытия идеального, реального и интенционального. Именно к сфере интенционального бытия будет относиться и бытие эстетической предметности: бытие произведений искусства и иных предметов, входящих в состав эстетического опыта. Сфера интенционального бытия имеет свои особенности по сравнению с иными сферами. Она образована множеством несвязанных между собой элементов [12, S. 214]. Ее элементы не связаны между собой ни причинно, как в сфере реального бытия, ни логически, как в сфере бытия идеального. Произведения искусства, рассматриваемые в чистой эстетической сфере – это отдельные единичные существования, не обусловленные в своем существовании друг другом и не составляющие иерархии классов. Еще одна специфическая черта сферы интенционального бытия – это ее гетерономность, в отличие от автономности двух других сфер. Она «является экзистенциально зависимой, с одной стороны, от интенциональных актов сознания, с другой – от реального мира» [11, с. 30]. Художественное произведение постигается как таковое в акте интенциональной реконструкции, которая осуществляет переход от области бытия реального к бытию интенциональному, от бытийной основы художественного произведения (его материального носителя, попадающего в поле восприятия) к художественному произведению как таковому, как интенциональному объекту. Таким образом, Ингарден говорит о взаимосвязи различных сфер бытия, подчеркивая одновременно принципиальную нередуцируемость и самостоятельность этих сфер.

Онтологическая структура произведений отдельных видов искусств.

Концепция слоев в искусстве

Более детальное исследование бытия художественной предметности в отдельных видах искусств приводит Р. Ингардена к основаниям феноменологической и рецептивной эстетики [1]. Работы Р. Ингардена, посвященные данной проблематике, частично были переведены на русский язык и представлены в ставшей

уже классической книге «Исследования по эстетике» [7]. В ней собраны исследования Р. Ингардена, освещающие его взгляд на онтологические проблемы разных видов искусств: литературы, архитектуры, живописи и музыки. Если в работах общеонтологического характера, рассматриваемых нами ранее, мы можем судить о взгляде Ингардена на онтологию искусства «сверху», то есть получаем представление об общей теории интенциональной предметности в онтологическом ракурсе, то в «Исследованиях по эстетике» мы видим обратный подход, ведущий от анализа отдельных эстетических предметов (произведений отдельных искусств) к общему видению теории эстетической предметности. Вопрос специфики онтологического статуса произведений отдельных видов искусств выражается Р. Ингарденом через рассмотрение других сопряженных с ним вопросов. Это вопрос о структуре акта эстетического восприятия, о структуре самого художественного произведения как интенционального предмета и об идентичности художественного произведения. Первые два вопроса освещены в учении о многослойной структуре произведения искусства. Р. Ингарден, обосновывая свою концепцию многослойной структуры произведения искусства, пишет: «Чтобы определенное произведение искусства обладало многослойной структурой, необходимо и достаточно а) чтобы в нем имелись разнородные компоненты, как, например, в литературном произведении: языковые звучания, значения, изображенные предметы и т.д.; б) чтобы однородные компоненты... создавали сочетания высшего порядка... в) чтобы образованный таким путем основной компонент произведения не терял в целостности произведения свою индивидуальность и ограниченность... чтобы различные основные компоненты данного типа образовывали органическое, т.е. вытекающее из их существа, целое одного произведения» [Там же, с. 451-452]. Слой в понимании Р. Ингардена должен принадлежать к самой структуре произведения как интенционального предмета, фактически – быть ее компонентом.

Рассмотрим концепцию слоев на примере структуры литературного произведения. Согласно Р. Ингардену, любое литературное произведение существует в двух измерениях. Первое измерение – временная протяженность произведения, состоящая из последовательно сменяющих друг друга фаз. Второе измерение – это как бы поперечный срез произведения, в котором и обнаруживаются четыре слоя: слой языковых звучаний, смысловой слой (слой языковых значений), предметный слой (изображенный мир), слой видов.

Подход Р. Ингардена абсолютно формален. Звучание, значение, предметы и виды – это моменты, составляющие структуру произведения, но ни в коей мере не его содержание. Подобно литературному произведению, многослойной структурой обладают все вышеперечисленные виды искусства, кроме музыки. Однако, так как Р. Ингарден, выделяя слои, исходит из особенностей структуры рассматриваемого предмета, оказывается принципиально невозможным сравнивать многослойную структуру в различных видах искусства.

Схематичность художественного произведения

Еще один важный пункт в эстетической концепции Р. Ингардена, позволяющий говорить о нем как об одном из основателей рецептивной эстетики, – это открытие схематичности художественного произведения.

Схематичность означает неполную определенность выражения. Мы всегда можем говорить о том, что художественное произведение обладает потенциальным содержанием, которое может быть актуализировано только в процессе его активного созерцания-сотворчества. Схематичность в принципе является характеристикой всех видов искусства, но наиболее детально она рассматривается Р. Ингарденом в отношении к литературе. Схематичность (недоопределенность) литературного произведения проистекает «из, во-первых, существенной диспропорции между языковыми средствами изображения и тем, что должно быть изображено в произведении, а во-вторых, из условий эстетического восприятия произведения художественной литературы» [Там же, с. 46]. Итак, язык не способен схватить и выразить все стороны предмета. Предметы, персонажи – индивидуальны, но способны обладать бесчисленным множеством черт, при этом лишь ограниченное число этих черт определено. Всякая вещь может быть дана нам в бесконечном множестве ее возможных явлений, а потому дать ее полное описание было бы делом никогда не прекращающимся.

С другой стороны, неполная определенность необходима для того, чтобы стало возможным эстетическое воздействие. «В конкретизации эффективно создается эстетическая ценность, которая в самом произведении лишь обозначена его компонентами» [Там же, с. 81].

Неполная определенность присуща всем слоям в литературном произведении: на уровне звучания этому соответствует бесконечность вариантов произношения и интонаций (читать можно по-разному), на уровне смыслов – неопределенность значения слов, их соотношенность с различными контекстами, на уровне предметов и видов – всегда разная актуализация через воображение читателя. Конечно, произведение задает определенные границы его конкретизации (такой термин Р. Ингарден предлагает для обозначения результата актуализации потенциального содержания), выход за пределы которых означает неадекватное прочтение.

Количество возможных адекватных конкретизаций (прочтений) таким образом содержательно ограничено, но бесконечно. Конкретизация всегда является неполной. «Конкретизация его всегда как бы обращается к читателю определенной своей стороной, другой стороной от него отворачиваясь» [Там же с. 89]. «Никогда не будет иметь места одновременное обращение произведения всеми своими сторонами к зрителю» [Там же, с. 91].

Таким образом, произведение существует как некое схематичное образование, состоящее из актуальных и потенциальных компонентов. Произведение очерчивает границы возможных его конкретизаций, однако сами конкретизации – это выход за пределы произведения, но в соответствии с его собственным замыслом.

Бытие музыкального произведения. Проблема идентичности

Особую роль в формировании концепции интенционального предмета и его онтологического статуса играет анализ, проведенный Р. Ингарденом в отношении музыкального произведения. Напомним, что музыкальное произведение по Р. Ингардену не имеет слоев. Если взять для сравнения слой языковых звучаний в литературном произведении и музыкальное звучание, то оказывается, что это явления совершенно различной природы. Языковые звучания (значащие слова и выражения) уже сами по себе являются, как мы бы сказали, явлениями знаковой природы. Слово не существует без своего значения и входит в состав литературного произведения, является его компонентом. Музыкальное звучание выступает в качестве одной из возможных материальных основ-носителей музыкального произведения как интенционального объекта, но не входит в его состав. Музыкальное звучание принадлежит миру реальных, а не интенциональных объектов. Таким образом, музыкальное произведение с точки зрения Р. Ингардена не имеет многослойной структуры и с чисто эстетической (не музыковедческой) точки зрения представляет из себя простой объект. В отсутствии возможности прояснения структуры музыкального произведения, Р. Ингардена интересует другой вопрос – вопрос об идентичности музыкального произведения, который иначе можно сформулировать так: что мы вправе называть музыкальным произведением? Его нельзя отождествлять ни с нотами, ни с любой иной (в том числе звуковой) фиксацией, ни с его исполнениями. Музыкальная рукопись остается всего лишь листками бумаги с чернилами, если мы не принимаем во внимание обозначающей функции нот. Но поскольку для нас эта функция является очевидной, то мы также не можем отождествлять музыкальное с обозначающими знаками, но скорее с тем, что они обозначают. С другой стороны, музыкальное произведение не равно своим исполнениям и конкретизациям, возникающим в процессе слушания (Р. Ингарден настаивает на различии исполнения и конкретизации. Одно и то же исполнение может быть услышано по-разному. Таким образом, каждое исполнение всегда является материалом для различных конкретизаций). Однако и в разных исполнениях, и в разных конкретизациях произведение остается одним и тем же. И хотя разные исполнения могут значительно отличаться друг от друга, музыкальное произведение, которое может быть зафиксировано в нотной записи, тем не менее, остается некоей общей схемой, ограничивающей рамки исполнения. В попытках ответить на вопрос о том, чем же является музыкальное произведение, если оно не равно ни исполнениям, ни конкретизациям, ни замыслу автора, Р. Ингарден разрушает гордиев узел своих рассуждений и присваивает музыкальному произведению статус интенционального объекта. В качестве интенционального объекта музыкальное произведение существует независимо от автора или от переживаний слушателей. «Когда они (музыкальные переживания. – М. М.) исчезают, музыкальное произведение существует и дальше» [Там же, с. 404]. Таким образом, музыкальное произведение не сводится в своем существовании ни к материальной основе-носителю, ни к переживанию или комплексу сознательных человеческих переживаний. В этом пункте своих рассуждений Р. Ингарден как последователь феноменологического взгляда отрицает редукцию музыкального бытия к бытию психическому.

Хотя музыкальное произведение и «не имеет самостоятельного и независимого от сознательных переживаний своего автора существования» [Там же, с. 427], и в этом смысле является чем-то субъективным, оно не может быть сведено к психическому и существует как трансцендентное его переживанию. Музыкальное произведение обладает квазивременным бытием, и лишь его исполнения и конкретизации этих исполнений в сознании слушателей существуют во времени.

Между тем, практически все выводы, сделанные в отношении музыкального произведения, оказываются справедливыми и для произведения искусства в целом. Онтологический статус искусства не может обосновываться ни бытием материального носителя, ни психическими явлениями. Один из главных вопросов, которым Р. Ингарден руководствуется в своих размышлениях: что именно в произведении искусства мы называем произведением искусства? Если мы берем некоторый объект и причисляем его к произведениям искусства, значит этот объект обладает определенной структурой, на основании которой мы относим его к данной категории объектов. Произведения различных видов искусства обладают различной структурой, однако есть момент, составляющий их сходство: ни одно произведение искусства не может быть сведено к своему вещному физическому существованию, оно есть всегда уже нечто возвышающееся над своим материальным объектом носителем (это уже формулировка Николая Гартмана [3], позиция которого в этом пункте полностью совпадает с позицией Р. Ингардена). Литературное произведение – это не листок бумаги с чернилами и не вибрации воздуха (если оно декламируется вслух), произведение архитектуры не сводится к упорядоченному объему использованного материала, живопись не холст с красками, а музыка – не партитура и, опять же, не колебания воздуха.

Заключение

Итак, в ходе исследования мы приходим к следующим **выводам**. Рассмотрение онтологического статуса искусства в рамках феноменологического подхода, разработанного Э. Гуссерлем и примененного к исследованию сферы эстетического опыта Р. Ингарденом, приводит нас к понятию интенционального объекта. Лишь наделяя конкретное произведение искусства статусом интенционального объекта, мы можем распознать в конкретном объекте произведение искусства. Только таким образом мы и можем придать произведению

реальность существования в нашем сознании. И если произведение искусства не тождественно вещи, так как в нем мы способны открыть нечто иное (например, слоистую структуру для всех видов искусства, кроме музыкального), лишь придание ему статуса интенционального объекта закрепляет за ним вообще возможность самотождественного существования.

Произведение искусства существует как интересубъективный интенциональный объект, идентичность которого может поддерживаться материальной фиксацией его схемы. Но это не значит, что материальный объект-носитель тождественен схеме произведения. Произведение, схематичное по своей природе, существует как потенция своих возможных конкретизаций. А придание статуса интенционального объекта позволяет обеспечить сохранение его идентичности.

В качестве *перспектив дальнейшего исследования* нами видится проведение обширного сравнительного анализа эстетической концепции Р. Ингардена с теориями иных представителей феноменологической и рецептивной эстетики.

Список источников

1. Абрамовских Е. В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 2. Ч. 2. С. 414-416.
2. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
3. Гартман Н. Эстетика. К.: Ника-центр, 2004. 640 с.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
5. Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 1033 с.
6. Ингарден Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 224 с.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
8. Ингарден Р. Спор о существовании мира. Время и способ существования // Вопросы философии. 2006. № 12. С. 147-163.
9. Паткуль А. Б. Понятие онтологии в «Идеях I» Эдмунда Гуссерля // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. 2013. Т. 8. №. 2. С. 5-18.
10. Ханин Д. М. Эстетическая концепция Романа Ингардена и ее анализ в современной эстетике // Вопросы философии. 1984. № 7. С. 111-119.
11. Штыков Д. Р. О принципах формообразования сфер бытия в формальной онтологии Р. Ингардена // Российский гуманитарный журнал. 2019. № 1. С. 24-33.
12. Ingarden R. Der Streit um die Existenz der Welt: in 2 Bänden. Tübingen: Max Niemeyer, 1965. Bd. 2. Formalontologie: Welt und Bewusstsein. 399 S.

Информация об авторах | Author information



Маковецкая Мария Владимировна¹, к. филос. н.

¹ Санкт-Петербургский государственный технологический институт (технический университет)



Makovetskaya Maria Vladimirovna¹, PhD

¹ Saint-Petersburg State Institute of Technology

¹ mnemi@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.11.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

Ключевые слова (keywords): Роман Ингарден; феноменологическая эстетика; реалистическая феноменология; онтология искусства; идентичность произведения искусства; Roman Ingarden; phenomenological aesthetics; realistic phenomenology; ontology of art; identity of art piece.