

Отримана 07.12.2021

Прорецензована 27.12.2021

Прийнята до друку: 18.01.2022

e-mail: ksshev@ukr.net

DOI: 10.25264/2312-7112-2022-23-25-30

Шевчук К. Поняття «естетичний предмет» в концепції Романа Інгардена: аналіз основних аспектів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»* : науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2022. № 23. С. 25–30.

УДК 18

**Катерина Шевчук**

## ПОНЯТТЯ «ЕСТЕТИЧНИЙ ПРЕДМЕТ» В КОНЦЕПЦІЇ РОМАНА ІНГАРДЕНА: АНАЛІЗ ОСНОВНИХ АСПЕКТІВ

У статті проаналізовано сутність та основні характеристики поняття «естетичний предмет» в концепції відомого польського естетика Романа Інгардена. Автор звертає увагу на значення цього поняття в естетичному вченні Р. Інгардена, його роль у розгортанні процесу естетичного переживання твору мистецтва та формуванні естетичних цінностей. При цьому особливого значення автор статті надає онтологічно-екзистенційним аспектам поняття «естетичний предмет» в теорії польського філософа.

Специфікою естетичної концепції Р. Інгардена є розрізнення твору мистецтва й естетичного предмету. Власне, естетичний предмет у нього постає в результаті естетичної конкретизації твору мистецтва, а тому важливим є перехід від твору мистецтва до естетичного предмету. Твори мистецтва є схематичними, незавершеними, містять «незаповнені місця» і лише в результаті конкретизації, яка відбувається у відповідній естетичній позиції вони можуть перетворитися на естетичні предмети. Відтепер вони перестають бути схематичними творами й надають можливість реципієнту на наочне «спілкування» з характерними якостями й естетичними цінностями.

Здійснене в статті дослідження особливості концепції естетичного предмета в Інгардена спрямоване не лише на осягнення основних аспектів у розумінні цього поняття в естетиці польського вченого, але, крім цього, автор зосереджується на осмисленні значення даної концепції в сучасній естетичній теорії та звертається до аналізу концепцій інших представників естетичного процесу першої половини ХХ ст., які також відсилалися у своїх вченнях до окреслення поняття «естетичний предмет». Відтак, звертається до висвітлення ключових характеристик цього поняття в квітцях Л. Блауштайна, М. Валліса, В. Віткєвіча, В. Татаркєвіча та ін. й здійснює компаративістський аналіз їхніх поглядів з інгарденівським осмисленням поняття «естетичний предмет».

**Ключові слова:** естетичний предмет, твір мистецтва, естетична конкретизація, естетичне переживання, естетична цінність.

**Kateryna Shevchuk**

## THE CONCEPT OF “AESTHETIC OBJECT” IN ROMAN INGARDEN’S WORKS: THE ANALYSIS OF MAIN ASPECTS

The article analyzes the essence and main characteristics of the concept of “aesthetic object” in the works of the famous Polish philosopher Roman Ingarden. The author draws attention to the importance of this concept in the aesthetic conception of R. Ingarden, its role in the development of the process of aesthetic experience of the work of art and the formation of aesthetic values. The author attaches special importance to the ontological and existential aspects of the concept of “aesthetic object” in the theory of the Polish philosopher.

The specificity of R. Ingarden’s aesthetic concept is the distinction between a work of art and an aesthetic object. In fact, his aesthetic object appears as a result of aesthetic concretization of a work of art, and therefore it is important to move from a work of art to an aesthetic object. Works of art are schematic, incomplete, contain “unfilled places”. Only as result of concretization, which occurs in the appropriate aesthetic position, they can become aesthetic objects. From now on, they cease to be schematic works and provide the recipient with the opportunity for visual “communication” with characteristic qualities and aesthetic values.

Ingarden’s research on the peculiarities of the concept of aesthetic subject is aimed not only at understanding the main aspects of understanding this concept in the aesthetics of the Polish scientist, but also focuses on understanding the meaning of this concept in modern aesthetic theory and analyzes the concepts of other philosophers of the first half of the twentieth century, who also referred in their works to outline the concept of “aesthetic object”. Therefore, the author turns to the coverage of key characteristics of this concept in the works of L. Blaustein, M. Wallis, W. Witkewicz, W. Tatarkewicz and others.

**Keywords:** aesthetic object, work of art, aesthetic concretization, aesthetic experience, aesthetic value.

Варто зауважити, що інгарденівська концепція предмета естетики як цілісної суб’єктивно-об’єктивної ситуації, у якій відбувається творчо-рецептивна зустріч суб’єкта зі створеним об’єктом,

яка, своєю чергою, веде до утворення інтенціонального естетичного предмета, має джерело в його онтологічно-екзистенційних дослідженнях. Відтак, і проблематика будови твору мистецтва та його конкретизації, і пов'язана з ними аксіологічна проблематика становлять основні етапи аналітичного схоплення естетичного спостереження. Це положення Р. Інгарден розглядав у межах аналізу чуттєвого сприйняття. Саме цей момент пов'язує естетичну проблематику із спором ідеалізм–реалізм, який викликав зацікавлення Р. Інгардена цариною естетики.

Оскільки в концепції Р. Інгардена естетичний предмет виникає в результаті естетичної конкретизації твору мистецтва, то варто детальніше проаналізувати те, яким чином відбувається процес переходу від твору мистецтва до естетичного предмету. Очевидно, що розгляд цього питання пов'язаний також з осмисленням власне інгарденівського розуміння сутності твору мистецтва, а також його основних онтологічно-екзистенційних характеристик.

Згідно з Р. Інгарденом, твір мистецтва має складну структуру. Філософ виділив три основні типи елементів в основі твору: обов'язкові структурні елементи (шари), необов'язкові структурні елементи (наприклад, незвукові складові музичного твору: музичні «форми», елементи зображення), а також змістовні елементи, пов'язані з матерією («якістю» в концепції Р. Інгардена) твору (наприклад, естетична якість). Обов'язкові структурні елементи (або «шари»), визначають будову твору мистецтва.

Як чисто інтенціональний, а також позачасовий предмет твір мистецтва за Р. Інгарденом характеризує схематичність і незавершеність. Загальною рисою творів мистецтва є також багатофазність і багатошаровість, однак не всі види мистецтва наділені цими двома характеристиками. Наприклад, існують такі види мистецтва, які можуть бути тільки багатошаровими (живопис, скульптура, архітектура) чи тільки багатофазними (інструментальна музика). Натомість, здійснений згодом Інгарденом аналіз музичного твору і творів абстракціонізму виявив, що вони є одношаровими. Найкраще сутність багатошаровості твору втілює приклад літературного твору, який є чотиришаровим [4, с. 53].

Для того, щоб певний твір мав «багатошарову» будову, потрібно й достатньо:

а) щоб у ньому були різноманітні складові – як, наприклад, у літературному творі: мовне звучання, значення, зображені предмети тощо;

б) щоб різноманітні складові, а отже, самі мовно-звукові елементи, пов'язувалися між собою у творі вищого рівня (як значення слів у сенс речень), ті, натомість, у творі ще вищого рівня (речення у групі речень), нарешті щоб усі вони поєдналися в одну цілісність, яка зазвичай поширюється на весь діапазон твору (наприклад, рівень сенсу літературного твору);

в) щоб створена в такий спосіб основна складова твору не втрачала в цілісності твору свою окремішність, але поставала виразним членом цієї цілісності;

г) щоб існував органічний зв'язок між різними складовими твору в межах його цілісності [8, с. 211].

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

Інгарденівська теорія шарової будови твору мистецтва була своєрідним «відкриттям» в естетиці. Як пише А. Тищик, «ніхто до нього [Р. Інгардена – К. III.] не виявив і не описав цієї, здавалося б, очевидної структури твору мистецтва, і то так ясно й виразно [...]. Поняття шаровості виявилось надзвичайно ефективним і пізнавально плідним. Було чимось подібним до аналітичного ключа, який би дозволив заново описати всю сферу мистецтва [...]. Аналітична робота над будовою практично всіх видів мистецтва, яка могла б осилити хіба що ціла школа, а не одна людина, вимагала значного дослідницького зусилля, але Р. Інгардену це вдалося здійснити» [14, с. LI].

Щодо питання про спосіб існування творів мистецтва, зауважимо, що твір мистецтва – це предмет, який становить окрему буттєву цілісність, ілюзорно самостійний, він інтендує до прекрасного, може бути схоплений як естетичний предмет, існує для того, щоб бути естетично цінним.

Твір мистецтва як твір свідомої і цілеспрямованої діяльності людини становить окрему буттєву цілісність. Метою його існування є бути прекрасним, бути носієм естетичних цінностей.

Згідно з Р. Інгарденом, існує окрема група предметів, які наділені естетичною цінністю. Твори мистецтва стають естетичними предметами завдяки конкретизації, здійсненій в естетичній позиції. Саме з цього моменту вони перестають бути схематичними творами та дозволяють реципієнту наочне спілкування з характерними якостями й естетичними цінностями [9, с. 167].

Естетик неодноразово підкреслював, що у творі мистецтва завжди мусять проявлятися якісь естетично активні якості, схоплення яких суб'єктом веде до формування естетично цінного предмета.

Відповідно до теорії Інгардена, твір мистецтва постає схематичним твором, що містить багато «незавершених» чи «незаповнених» місць. До кожного такого місця належить чітко обмежена кількість можливих заповнень, із яких лише одне може актуалізуватися. Естетичний предмет, натомість, є результатом одного з можливих повних визначень твору. При цьому до одного твору може належати багато різних естетичних предметів, через які він проявляється [4, с. 415].

Центральним питанням в теорії естетичного предмета Р. Інгардена є визначення способу існування предмета естетичного переживання. Проблематика способу існування предмета естетичного переживання пов'язана з осмисленням низки питань: чи естетичні предмети існують як реальні (фізичні чи психічні), ідеальні або чисто інтенціональні предмети? Чи естетичні предмети існують так само, як твори мистецтва? Яким є спосіб існування естетичних предметів щодо суб'єкта сприйняття?

Слід зауважити, що терміни «предмет естетичного переживання» та «естетичний предмет» більшість польських естетиків першої половини ХХ ст. використовували як синоніми (зокрема, Л. Блауштайн, В. Татаркевич, М. Валліс, В. Вітвицький). Дещо іншу позицію займав Р. Інгарден, який створив, мабуть, найрозвиненішу й доволі оригінальну концепцію естетичного предмета серед усіх, які виникли у 30-х рр. ХХ століття у всій світовій естетиці [3, с. 25].

Досить плідним моментом теорії Р. Інгардена є здійснене ним розрізнення у результаті онтологічного аналізу трьох відмінних, але пов'язаних між собою видів буття:

1) буттєвий фундамент твору мистецтва (своєрідний матеріальний об'єкт, – напр. малюнок чи книжка);

2) твір мистецтва як чисто інтенціональний і схематичний твір, що надбудовується на матеріальному предметі (твір літератури чи образотворчого мистецтва);

3) характерний естетичний предмет, а саме: конкретизація твору мистецтва, здійснена реципієнтом (напр., глядачем або читачем) в естетичній позиції [9, с. 13].

При цьому, і твір мистецтва, й естетичний предмет не є реальними (фізичними, психічними чи психофізичними) предметами, але предметами чисто інтенціональними. Відомо, що Р. Інгарден виразно протиставляв чисто інтенціональні предмети реальним [7, с. 292].

Естетичний предмет, стверджує Р. Інгарден, не можна ототожнити з чимось реальним, спостереження чого дає перший імпульс розвитку естетичного переживання. Польський естетик відрізняв чисто пізнавальне схоплення речей від естетичного сприйняття. Він розглядав це питання на прикладі Венери Мілоської: мармур, з якого скульптура створена «скривджений» часом, камінь має нерівності, заглиблення, ніс має темну пляму, груди роз'їдені водою, однак, в естетичному налаштуванні не зважаємо на ці пошкодження, тоді як чисто пізнавальне сприйняття неодмінно враховує всі ушкодження, оскільки їх недогляд означав би фальшування фактів дослідження. При цьому в естетичному сприйнятті така поведінка, твердить філософ, навіть заохочується.

Оскільки в теорії Р. Інгардена твір мистецтва й естетичний предмет є предметами інтенціональними, то вони є аналогами й творами актів свідомості й лише в цих актах мають джерело свого буття і свого повного забезпечення [4, с. 179].

Як чисто інтенціональні предмети, твір мистецтва й естетичний предмет є: буттєво-несамостійні (не мають буттєвого фундаменту в самих собі), похідними (створеними творцем і реципієнтом), буттєво залежать (від творця, реципієнта і буттєвого фундаменту), позбавлені часової «актуальності», хоча й виглядають такими, що існують у реальному часі [7, с. 283-285].

Естетичний предмет як предмет чисто інтенціональний, хоча позбавлений часової «актуальності», але, на відміну від твору мистецтва як схематичного твору, є, згідно з польським філософом, «твором розтягнутим у часі», який існує в «феноменальному конкретному часі» [4, с. 423].

Залежність від актів свідомості творця й реципієнта не позбавляє, однак, твір мистецтва й естетичний предмет як його конкретизацію самостійності - вони є предметами, що становлять другу цілісність щодо переживань реципієнта, а також трансцендентними щодо відчуттів суб'єкта сприйняття [7, с. 130-131].

Для Інгардена важливо було прояснити питання способу існування естетичного предмета й робив він це, знову ж таки, у співставленні способу існування твору мистецтва. Зауважував, зокрема, що існування твору мистецтва відрізняється від існування естетичного предмета, оскільки він має опору не лише в матеріальному буттєвому фундаменті, але також у творця й реципієнта твору. Так, твір мистецтва, як і його буттєвий фундамент, є, передусім, інтерсуб'єктивним предметом. Натомість естетичний предмет є предметом моносуб'єктивним, – доступним безпосередньо тільки реципієн-

тові, який здійснив естетичну конкретизацію певного твору мистецтва [9, с. 52]. Таким чином, твір мистецтва не є в концепції Р. Інгардена одним із можливих естетичних предметів, вони не існують ідентично. Це розрізнення твору мистецтва й його естетичної конкретизації, побудоване на розрізненні способів їхнього буття, було в теорії Р. Інгардена доволі плідним.

Слід звернути увагу, що інші естетики, зокрема В. Татаркевич, М. Валліс, В. Вітвицький, не розрізняли в 30-х рр. XX ст. твору мистецтва від естетичного предмета і фізичного фундаменту твору. Р. Інгарден навіть критикував В. Татаркевича і В. Вітвицького за те, що, на їхню думку, предмети естетичного переживання є елементами реального світу, які даються суб'єкту в чуттєвих спостереженнях [5, с. 121].

При цьому, якщо В. Вітвицький не змінив свого погляду в цьому питанні, то В. Татаркевич у праці «Два поняття форми» (1949) розрізнив твір мистецтва й естетичний предмет: у процесі спілкування з твором реципієнт доповнює його в своїй свідомості уявою й думками, які викликають асоціацію з цим твором; разом з цими доповненнями твір мистецтва стає естетичним предметом [13, с. 157-158]. Сам В. Татаркевич не посилається при цьому на Р. Інгардена, але, очевидно, що саме під його впливом здійснив це розрізнення. Завдяки концепції Р. Інгардена частково скорегував свої погляди у цій справі М. Валліс, який у 30-х рр. XX століття вважав твори мистецтва фізичними об'єктами особливого виду, а в 60-х рр. XX ст. сприйняв інгарденівське розрізнення твору мистецтва й естетичного предмета від буттєвого фундаменту твору, не сприйняв, однак, розрізнення твору мистецтва й естетичного предмета.

Відомо, що в 1934 р. подібний погляд виразив представник американського прагматизму Джон Дьюї у праці «Мистецтво як досвід» («Art as Experience»). Незалежно від Р. Інгардена від відрізняв фізичний витвір мистецтва (наприклад, фізична брила сформованого мармуру), який ще не є естетичним предметом, від самого естетичного предмету, яким твір мистецтва стає в ході естетичного сприйняття [2, с. 261]. Дьюї вважав, що в ході сприйняття відбувається «наростання естетичного предмета», яке полягає в доповненні суб'єктом сприйняття «твору мистецтва» новими значеннями й цінностями.

В цілому, розрізнення буттєвого фундаменту твору мистецтва й самого твору мистецтва, здійснене Р. Інгарденом, не викликає сумнівів. Хоча певні проблеми виникли під час дослідження абстрактного мистецтва, оскільки важко тут розрізнити малюнок від образу [6, с. 192-197].

Своєю чергою, розрізнення твору мистецтва як схематичного й чисто потенційного від естетичного предмета викликає низку питань із боку представників неомарксистської естетики в Польщі (С. Моравський, Б. Дзємідок). Критикували вони, зокрема, те, що, згідно з концепцією Р. Інгардена, індивідуальна естетична конкретизація формує естетичний предмет. Як твердив С. Моравський, «твір мистецтва завжди є для когось, а тим “кимось” є, передусім, якийсь суспільний суб'єкт. Так переказаний сучасникам і сприйнятий ними твір мистецтва ставав водночас естетичним предметом» [11, с. 246]. Чинником, який співконститує твір мистецтва як твір мистецтва і водночас естетичний предмет, була б тоді не свідомість індивіда, а суспільна свідомість певної епохи й певної групи [3, с. 31-32].

Прихильником інгарденівської концепції естетичного предмета вже у 30-х рр. XX століття став Л. Блауштайн. Однак у кількох моментах розуміння естетичного предмета Л. Блауштайна відрізняється від інгарденівського. По-перше, в Р. Інгардена естетичний предмет є цілісною конкретизацією твору мистецтва. Результатом однієї естетичної конкретизації є один монособ'єктивний естетичний предмет, тому кожне естетичне переживання стосується одного естетичного предмету. Натомість у Л. Блауштайна естетичне переживання як складний психічний процес стосується цілого переліку різномірних, часткових естетичних предметів.

Наступна відмінність між розумінням Р. Інгардена і Л. Блауштайна полягає в питанні реальності існування естетичного предмета. Згідно з Р. Інгарденом, естетичний предмет ніколи не є реальним об'єктом, натомість Л. Блауштайн допускає схоплення предмету естетичного переживання як дійсного. За виключенням імагінативного сприйняття в налаштуванні на уявний світ й сигнітивного сприйняття в налаштуванні на фіктивний світ, всі решта видів (спостережне сприйняття, а також імагінативне й сигнітивне сприйняття в налаштуванні на відтворені предмети) сприйняття предметів естетичного відчуття в концепції Блауштайна схоплюються суб'єктом як дійсні.

Як уже зазначалося, в концепції Р. Інгардена підкреслюється значення як предметних, так і суб'єктивних передумов естетичного переживання. У дусі сучасної естетики в концепції Р. Інгардена

йдеться про особливу роль реципієнта в ході естетичного переживання. Зокрема, акцентується значення естетичної позиції суб'єкта, його налаштувань і тих відчуттів, які виникають у нього в процесі сприйняття твору мистецтва.

Відрізнивши твір мистецтва й естетичний предмет, Р. Інгарден зазначав, що твір мистецтва спирається як на матеріальну основу, так і на переживання реципієнта. Внаслідок цього твір мистецтва є інтерсуб'єктивним естетичним предметом, на відміну від естетичного предмета як результату естетичної конкретизації цього твору мистецтва [4, с. 33-38].

Традиційно в естетиці предмет естетичного переживання визнавали готовим, таким, що вже існує. Рефлексія Р. Інгардена виявила, натомість, творчий характер переживання. Його позицію в цьому питанні підтримав Л. Блауштайн. Він, зокрема, багаторазово підкреслював, що естетичний предмет (предмет естетичного відчуття) не є чимось «готовим», але є результатом творчих зусиль суб'єкта [1, с. 6].

Роль суб'єкта в процесі естетичного переживання, як і онтологічний характер самого естетичного предмета, в концепції Р. Інгардена постає в абсолютно новому світлі. Таке розуміння естетичного предмета має значні теоретичні наслідки, зокрема, для теорії сприйняття.

Теоретичне значення й актуальність концепції естетичного переживання Р. Інгардена пов'язане, загалом, з урахуванням підкреслено активної ролі суб'єкта в процесі сприйняття мистецтва [12, с. 193].

Польський естетик акцентує увагу на значенні підготовленості і кваліфікованості суб'єкта естетичного переживання. Проблематиці необхідних здібностей реципієнта естетик присвятив декілька параграфів (11-13, 24) праці «Про пізнання літературного твору» («О rozpoznawaniu dzieła literackiego»), але найбільш чітко й системно представив кваліфікації суб'єкта естетичного сприйняття в роботі «Принципи епістемологічного розгляду естетичного досвіду» («Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego»).

Зокрема, учений визначив такі кваліфікації:

- 1) чутливість до актуальних якостей певного твору мистецтва;
- 2) здатність розкрити і сконструювати наступні конкретні моменти, а також заповнити «невизначені» місця;
- 3) здатність актуалізації моментів, які в самому творі є лише потенційними, та вміння реконструкції актуальних моментів твору;
- 4) здатність суб'єкта до емоційної реакції на цінність чи ціннісні якості, наочно проявленні завдяки естетичному переживанню [10, с. 166-167].

Необхідно зауважити, що для Інгардена притаманне прагнення уникати надмірної психологізації відносно основних естетичних феноменів, що й відбилося в його полеміці з представниками психологізму та емоціоналізму в польській естетиці цього ж періоду В. Вітвицьким і Т. Чежовським. Зокрема, Р. Інгарден багаторазово підкреслював, що естетичне переживання твору мистецтва не може зводитися до жодного з чисто емоційних чинників. Однак він вважав, що цілком позбавлене емоційних чинників естетичне відчуття не є взагалі можливим. Тому, як уже зазначалося, прагнув визначити роль емоції в естетичному переживанні.

На думку Р. Інгардена, відчуття різноманітних емоцій під час спілкування з твором мистецтва не може бути метою в собі, правомірними й необхідними є лише ті емоції в естетичному переживанні, які служать створенню естетичного предмета і безпосереднього схоплення естетичної цінності. Всі решта чуттєвих переживань, що постають у сприйнятті твору мистецтва, мають позаестетичний характер.

Невідповідною, на думку Р. Інгардена, є мрійлива позиція відносно твору мистецтва, яку серед можливих називав В. Татаркевич. Р. Інгарден вважав, що це типово дилетантська «позиція естетичного споживача» [5, с. 119-120]. Позаестетичний характер мають, на його думку, також численні чуттєві реакції на постаті, представлені у творі, на психічні сторони й перипетії цих позицій.

Наївні, малоосвічені люди вважають, твердить Р. Інгарден, що, чим інтенсивнішими й багатшими є емоційні реакції цього типу, тим удалішими є їх естетичні переживання й більш ціннісним сам твір, що ці відчуття викликав. Це переконання є помилковим: багатство та інтенсивність емоційних переживань, які мають місце під час сприйняття твору мистецтва, не свідчать про вдалість естетичного переживання чи його цінність. Умовою вдалого перебігу естетичного переживання є, передусім, зосередження уваги на творі, опанування і спокій. Інтенсивні і бурхливі відчуття реципієнта, згідно з Р. Інгарденом, зовсім не є, таким чином, сприятливим чинником.

Як відмічав Б. Дземідок, Р. Ингарден слушно зауважує, що дешеві, порожні й «сенсаційні» твори викликають живі й різноманітні позаестетичні відчуття і через це можуть завоювати наївних і малоосвічених споживачів. Важко, однак, визнати рацію щодо тези Р. Ингардена про те, що шедеври не викликають інтенсивних емоційних переживань [3, с. 174].

Попри всі відмінності концепцій С. І. Віткевича й Р. Ингардена, можна віднайти багато спільних моментів у їхніх поглядах щодо емоційної складової естетичного переживання. Зокрема, обидва естетики не зводять естетичних переживань, викликаних твором мистецтва, до чисто емоційних переживань. При цьому вони визнають значення чуттєвих чинників особливо на початку (Р. Ингарден) і в кульмінації естетичного переживання (С. І. Віткевич й Р. Ингарден).

Ці збіги, однак, не повинні створювати ілюзії повної подібності позицій двох філософів. Саме поняття, яке використовує С. І. Віткевич, «метафізичне почуття» є менш однозначним і слабо окресленим у порівнянні з поняттями, які використовує Р. Ингарден. Віткацій не обґрунтував достатньою мірою, що «метафізичне почуття» є своєрідною естетичною емоційною реакцією на мистецтво. На відміну від більшості теоретиків, які використовують поняття «естетичне почуття (емоція)», Р. Ингарден точно й однозначно визначив, що він розуміє під поняттям «естетична емоція». Однак, він все ж не зміг довести, що можливо й необхідно розрізнити естетичні й позаестетичні емоції у спілкуванні з твором мистецтва.

Притаманне концепції Р. Ингардена зосередження уваги на «квалітативних» (якісних) характеристиках естетичного предмета відсилає до аналізу якісного наповнення твору мистецтва як потенційного естетичного предмета. Естетик вважав, що цінність твору мистецтва, як і можливість його естетичного переживання, залежить, зокрема, від творчих зусиль митця, які мають безпосереднє відношення до творення художньої цінності твору, на основі якої, згідно з Р. Ингарденом, може виникнути й естетична цінність. Тому особливе значення естетик надавав аналізу творчості як основи процесу виникнення ціннісного твору мистецтва та важливої складової процесу його естетичної інтерпретації з боку суб'єкта естетичного переживання.

Художня творчість, як твердить Р. Ингарден, поглинає людину цілком, всю її особистість, при цьому здійснює на неї вплив, трансформує її. Якщо в результаті цього виникає справжній твір мистецтва, то й він, і сам процес його творення залишають глибокий слід у душі митця. Так само відбувається у випадку зустрічі реципієнта з шедевром: творення конкретизації виявляє його ціннісні характеристики і, як наслідок, залишає слід у людині.

Здійснена Р. Ингарденом аналітика твору мистецтва як основного предмета естетичного переживання й естетичного оцінювання сприяє кращому розумінню як процесу творення, так і сприйняття продуктів художньої творчості, а також відкриває перспективу онтологічних досліджень феноменів сучасного мистецтва.

### Література:

1. Blaustein L. O ujmowaniu przedmiotów estetycznych. Lwów: Nakł. "Lwowskiej Biblioteczki Pedagogicznej", 1938. 29 s.
2. Dewey J. Sztuka jako doświadczenie. Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1975. 445 s.
3. Dziemidok B. Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa: PWN, 1980. 352 s.
4. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. Warszawa: PWN, 1960. 489 s.
5. Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. Warszawa: PWN, 1976. 468 s.
6. Ingarden R. O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym. *Przeżycie. – Dzieło. – Wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966. S. 195-222.
7. Ingarden R. Spór o istnienie świata. T. 1. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1947. 296 s.
8. Ingarden R. Studia z estetyki. T. 2. Warszawa: PWN, 1958. 478 s.
9. Ingarden R. Studia z estetyki. T. 3. Warszawa: PWN, 1970. 440 s.
10. Ingarden R. Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego. *Przeżycie. – Dzieło. – Wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966. S. 52-65.
11. Morawski S. Szkoła stawiania pytań. *Studia Estetyczne*. Cz. 1. Warszawa, 1970. T. VII. S. 261-282.
12. Szczepańska A. Estetyka Romana Ingardena. Warszawa: PWN, 1989. 264 s.
13. Tatarkiewicz W. Droga przez estetykę. Warszawa: PWN, 1972. 482 s.
14. Tyszczyk A. Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena. *Wybór pism estetycznych Romana Ingardena*. Kraków: Universitas, 2005. S. VII-CVII.