

## БЕЛЕЖКИ ЗА ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА НА РОМАН ИНГАРДЕН

(Към критическия анализ на онтологията  
на художественото произведение)

*Лазар Копринаров*

Роман Ингарден (1893—1970) е един от най-видните представители на феноменологическата естетика, която заема централно място в пъстрата картина на съвременната буржоазна естетика. Това течение, както отбелязва немският изследовател Норберт Кренцлин, е „исторически представено в два варианта: контемплативен (формалистичен) и екзистенциалистско-програмен“<sup>1</sup>. И двата варианта не само не са загубили своето значение, но оказват все по-нарастващо влияние върху духовния живот на Запад. Докато първият от тях импулсира търсенията в методологическата област на съвременната буржоазна естетика и изкуствознание, вторият — екзистенциалистско-програмният — се опитва да им придаде мирогледна целенасоченост и цялостност. „Преди всичко по това — пише Н. Кренцлин — се отличават те един от друг.“<sup>2</sup>

Научното творчество на полския ученик на Е. Хусерл принадлежи към първия вариант на феноменологическото направление в естетиката. То е провъзвместо от излязлата през 1908 г. работа на Валдемар Конрад „Естетически предмет. Феноменологическа студия“.<sup>3</sup> Това съчинение е първият документ за опитите да се опише и обоснове основният принцип на феноменологическата естетика — да се разглежда художественото произведение само по себе си и за себе си, да се анализира то не като означаващо, а като съществуващо. В. Конрад, а след това и М. Гайгер<sup>4</sup> настойчиво защитават пригодността на феноменологическия метод към естетическите изследвания, екстраполират феноменологическото структурно описание в областта на естетиката, повдигат въпроса за специфическия „способ на съществуване“ на художественото произведение, въвеждат метода на съзерцание на същностите“ (Wesensschau) и превръщат феноменологическата интуиция и очевидност в основни критерии на истинността на феноменологическата естетика. Р. Ингарден в своето първо и капитално съчинение по естетика (Das literarische Kunstwerk, 1931) се опитва да изяви основополагащото значение на тези проблеми за естетиката, да синтезира постановките и решенията им. По такъв начин той определя основните граници в изследванията

<sup>1</sup> N. Krenzlin. Untersuchungen zur phänomenologischen Ästhetik. — Weimarer Beiträge, B. 1968, H. 6, S. 1236.

<sup>2</sup> Ibid. S. 1236.

<sup>3</sup> W. Conrad. Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. — Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, Bd. 3, H. 1.

<sup>4</sup> M. Geiger. Zugänge zur Ästhetik. Berlin, 1928.

на представителите на формалистическия, структуралисткия вариант на феноменологическата естетика. Затова анализът на концепцията на Р. Ингарден е необходим и важен момент за марксистката критика относно това направление. Към тези съображения за актуалността на критическото изследване на творчеството му могат да се добавят и редица други: значителното влияние на концепцията му не само на естетиката в капиталистическите страни,<sup>1</sup> но и върху някои естетици от социалистическия свят, голямото значение на резултатите от този анализ за осмисляне еволюцията на феноменологическата философия, за проявяване потенциалните и реалните противоречия в системата на Хусерл и неговите съвременни последователи и т. н.

Изследването на творчеството на Р. Ингарден предполага конкретен анализ на общността и различията между неговата концепция и възгледите на Е. Хусерл. Своите произведения Р. Ингарден пише разкъсван от противоречивото желание да бъде верен на учителя си и заедно с това да не приеме идеализма на концепцията за битийната зависимост на действителността от чистото съзнание.<sup>2</sup> Анализът на отношенията между тези най-крупни представители на феноменологията ще позволи да се отхвърлят неправилните интерпретации на теоретичното наследство на Р. Ингарден, абсолютизиращи или отначието, или общността на неговите концепции с възгледите на учителя му. Значението на отговора на въпроса за взаимоотношението на възгледите им значително се повишава във връзка с опита на някои ревизионисти да ерозират марксистката естетика, като твърдят, че тя се взаимодопълва с естетиката на Р. Ингарден.<sup>3</sup>

С естетически проблеми Р. Ингарден се занимава в продължение на повече от 50 години. По различни поводи той е излагал своето разбиране за системата на естетическите проблеми. По негово мнение естетиката се подразделя на философска и емпирическа дисциплина. Първата снабдява емпирическите естетически изследвания с основните понятия и закони, до които е невъзможно да се стигне по индуктивен път и които служат като директиви за емпирическите изследвания. Към философската естетика полският феноменолог отнася: 1) онтология на произведенията на изкуството; 2) онтология на естетическия предмет (като естетическа конкретизация на произведенията на изкуството); 3) феноменология на творческия процес; 4) феноменология на стила на изкуството; 5) онтология и феноменология на естетическите ценности; 6) феноменология на естетическите преживявания и на функциите им при конституирането на естетическия предмет; 7) теория на познанието на произведенията на изкуството и естетическия предмет; 8) философска теория на смисъла и функциите на изкуството (и естетическите ценности) в човешкия живот.<sup>4</sup> Сред тях полският феноменолог най-подробно и основателно е разработил онтологията на художественото произ-

<sup>1</sup> За притегателната сила на Ингарденовата естетика свидетелства изказването на видния английски естетик Харолд Осбърн на Седмия международен конгрес по естетика в Букурещ. На въпроса, „Какви са основните направления в развитието на съвременната естетика?“, той отговорил: „В света съществуват две основни школи: феноменологическа, представена от Р. Ингарден и Морис Мерло-Понти, и англосаксонската аналитическа. . .“ — VII Международният конгрес естетики. Информационен бюлетен, 2, 29, VIII. 1972 (Букарест), с. 13.

<sup>2</sup> Голям интерес за изследване от гледна точка на възможностите и перспективите на феноменологическата философия и естетика представлява еволюцията на отношението на полския философ към Е. Хусерл. Обилни материал за това дават публикуваните писма на Е. Хусерл до Р. Ингарден. (Вж. Е. Husserl. Briete an Roman Ingarden. . . Den Haag, 1967.) Но тези въпроси излизат вън от темата на нашата статия.

<sup>3</sup> Ян Шевчик например счита, че Р. Ингарден толкова се е отдалечил от идеализма на Е. Хусерл, че неговата теория на познанието и естетиката не само са приемливи, но и трябва да служат като основание на съответните марксистки теоретически дисциплини. (Вж. Я. Шевчик. Естетика — нормативная или описательная? — *Studia Estetyczne*. Избранные статьи. 1966, № 3, с. 231—243.)

<sup>4</sup> R. Ingarden. *Ästhetik und Kunstphilosophie*. — *Akten des XIV. Internationaler Kongresses für Philosophie*. Wien 2. — 9. September 1968, Bd. IV, S. 216.

ведение (учение за структурата и способа на съществуване на произведението на изкуството), теорията на познанието на художественото произведение (теория, обосноваваща възможността на естетиката и изкуствознанието като науки) и аксиологическата проблематика в естетиката. Въпреки че тези проблеми са съставлявали предметът на теоретическия интерес на полския феноменолог през цялата му творческа биография, все пак акцентът на вниманието му към тях се е изменял. Забележима е например концентрацията на интереса му през 30-те и 40-те години, в началния период на научната му биография, към проблемите на онтологията на художественото произведение и естетическия предмет, а в последните 10—15 години от живота му — към аксиологията. Би било интересно да се проанализират причините на тази еволюция в проблематиката, а може би и в концепцията на Р. Ингарден, но такова изследване би било твърде рисковано мероприятие за началните етапи в анализа на теоретическото му наследство. Затова нашият интерес е насочен преди всичко към идеите на неговата онтология на художественото произведение. Като основание за този избор служи не само хронологическият принцип в развитието на естетиката на Р. Ингарден, но и мястото и значението, което той придава в своята концепция на онтологията на художественото произведение. Нейните основни идеи са формулирани в студиите на Р. Ингарден, посветени на литературното, музикалното, архитектурното, живописното, филмовото и т. н. произведение. Този факт е свързан с принципа на феноменологическото описание, изискващ изясняване закономерностите в строежа на художественото произведение въобще само след щателен анализ на различните видове художествени произведения.

В известната ни марксистка литература, посветена на творчеството на Р. Ингарден, се отделя внимание преди всичко на „конкретните“ онтологии, т. е. на анализа на отделните видове изкуство. Но в студиите на Р. Ингарден се съдържат и някои идеи на онтологията на художественото произведение въобще. Ето защо при „глобален“ анализ на естетиката на Р. Ингарден опровержението само на основните положения на „конкретните“ онтологии е недостатъчно. Едно от необходимите условия за естетическия, а не „чисто“ философския или „чисто“ изкуствоведчески анализ на концепцията на Р. Ингарден по наше мнение се явява експликацията на неговите идеи за онтология на художественото произведение въобще.

Студиите на полския феноменолог представляват специфична сплав от философски, естетически и изкуствоведски подходи. Точна характеристика на това съотношение дава чехословакият изследовател А. Мокрейш. Той пише: „След запознаване с естетическото наследство на Ингарден ние често оставаме с впечатление, че Ингарден разглежда естетическата проблематика твърде абстрактно (т. е. дискутира я в контекста на толкова отдалечени въпроси, че по отношение на естетическите феномени не изказва нищо съдържателно), но едновременно с това толкова се приближава към нея и я разглежда в такива фрагментарни увеличения (т. е. разглежда толкова детайлни въпроси), че в този си вид те въобще престават да бъдат естетически релевантни.“<sup>1</sup> При такова специфическо съжителство в работите на Р. Ингарден на „микроскопическия“ подход (художественото произведение като предмет на изкуствоведски анализ) и „телескопически“ подход (произведението като предмет на философски анализ) е твърде трудно да се определят границите, уровенът на критическото им изследване от позициите на естетиката. По наше мнение анализът на експлицираните идеи на онтологията на художественото произведение въобще ще ни позволи да намерим този уровен от „средна“ общност, който няма да ни отведе в лабиринтите на изкуствоведската наука, но ще ни позволи да съдим от

<sup>1</sup> A. Mokrejs. *Filozofia umenia R. Ingardena...* Filozofia, Bratislava, 1973, 5, S. 559.

позициите на естетиката за принципиалната възможност на изводите на Р. Ингарден, отнасящи се до отделните видове изкуство.

Осъзнавайки трудностите на такова изследване и недостатъчната разработеност в марксистката естетика на някои от разглежданите от Р. Ингарден реални проблеми, ние си поставяме скромната задача — да осветим отделни аспекти на онтологията на художественото произведение и очертаем някои перспективи за бъдещия критически анализ на естетиката на Р. Ингарден.

## I

Да се построи основателна естетическа теория — това означава според Р. Ингарден освобождаване от всекидневните представи и радикално преизглеждане на всички основни понятия на естетиката в техния философски контекст. Подложено на такова изпитание, понятието „художествено произведение“ „показва колко неясно и нестабилно е нашето знание за тази основна категория на естетиката“<sup>1</sup>. Затова Р. Ингарден определя като първостепенна задача на философската естетика разобличаването на несъстоятелните концепции за същността на художественото произведение и изясняването с помощта на твърди философски основания на неговата структура и способ на съществуване (Seinsweise). Основен защитник и разпространител на неправилните възгледи по този въпрос, счита полският феноменолог, е психологизмът в естетиката. Затова Ингарден, както по-рано учителят му Е. Хусерл във философията, започва своята „кариера“ в естетиката с борба против концепцията на психологизма. В тази остра теоретическа схватка аргументите на Р. Ингарден разкриват не само същността на психологистката концепция за художественото произведение, но сами са необходим код за разбиране на собствената му теория. Редица аргументи, с помощта на които Р. Ингарден се противопоставя на психологизма, са неверни, идеалистически в своята основа, но други пък представляват правилни, понякога блестящи разсъждения, от които биха могли да се възползват естетиче-марксистите в борбата им против психологизма в буржоазната естетика и против неговите рецидиви сред някои наши критици, социолози и изкуствоведи. Изхождайки от тези съображения, ръководейки се от Лениновата мисъл, че „когато един идеалист критикува основите на идеализма на друг идеалист, от това винаги печели материализмът“<sup>2</sup>, ние ще се спрем по-подробно на стълкновение на Р. Ингарден с неговите противници.

Р. Ингарден, изхождайки от онтологическите принципи на своя вариант на феноменологическата философия, определя хипотетично три възможни способа на съществуване на художественото произведение — идеален, реален и интенционален. Първият феноменолог в естетиката В. Конрад защитава идеята за идеалност<sup>3</sup> на художественото произведение. Полският феноменолог не може да се съгласи с такова разбиране, тъй като неговото приемане води до абсурд — художественото произведение би трябвало да съществува до своето създаване. Концепцията за реалния способ на съществуване на художественото произведение се формулира в два варианта. В основата на тази класификация лежи положението на феноменологическата философия, че реални са и веществените елементи, и психическите преживявания. Тази концепция се защитава от пред-

<sup>1</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang. . . 2. Aufl. Tübingen, 1965, S. 17.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 29, с. 255.

<sup>3</sup> Идеално — в смисъл на феноменологическата философия, т. е. като извънвременна, нефактическа, нямаща никакво отношение към дейността на човека и човечеството реалност. Вж. по-подробно Н. В. Мотрошилова. Принципы и противоречия феноменологической философии. М., 1968.

ставителите на психологическата естетика. Р. Ингарден обобщава техните възгледи в три основни групи. Границите на първата група се определят от схващането, че художественото произведение е тъждествено на съвкупността от преживяванията на автора в процеса на творчеството. В реалните намерения на автора, в замисъла му е скрито обяснението на загадката „художественото произведение“. Описанието на структурата на авторовите намерения и преживявания съгласно с тази концепция е описание и на структурата на художественото произведение. Адекватността на тези структури обосновава привилегиите на психобиографичния метод. Р. Ингарден счита, че произведението на изкуството не бива да се свежда към преживяванията на автора, тъй като естетическата му значимост превишава зависимите от намеренията на автора качества на произведението. Преживяванията на автора в процеса на творчеството имат начало и край. Те завършват в момента, когато произведението е окончателно създадено. „Не съществува абсолютно никакво средство — пише Ингарден, — което да направи така трайни тези по своята същност отмиращи преживявания, че те сами по себе си да продължат своето съществуване и след като са били изживени.“<sup>1</sup> От психологическата концепция следва, счита Р. Ингарден, че ние никога не ще можем непосредствено да общуваме със самото произведение. Ако знаците са конвенционални образувания за предизвикване на определени представи и преживявания, то непосредствен обект на естетическото преживяване ще бъдат нашите представи, чувства, мисли и т. н. Но знаците би трябвало, както е според концепцията на психологистите, да ни предават непосредствено самото художествено произведение, т. е. авторовите преживявания. Ако би била вярна тази концепция, продължава своята критика Р. Ингарден, тогава в съдържанието на произведението трябва да се включва и зъбоболът на автора, от който е страдал по време на творческия процес, но да се „изключи“ любовта на героинята от романа му, тъй като в действителност от тази любов той не е „страдал“.

В основата на критическата аргументация на Р. Ингарден против психологистите лежи (по наше мнение) правилна мисъл: не бива да се отъждествява съдържанието на художественото произведение със замисъла, с намеренията на автора. Нейната обосноваване не се гради само на факта, че художникът, дори и гениалният, още повече гениалният, винаги е способен да възплъти в произведението своя замисъл. По-скоро се среща обратният факт. Завършвайки своето произведение и предавайки обективирания замисъл на съда на публиката, художникът продължава да гледа на своето произведение като на една от избраните и реализирани от него възможности. Творецът съзнава, че повече не може да измени своето произведение, но той не може да не го сравнява с нереализираните възможности. Този факт отчасти е изразен теоретически още в принципа на ироническата дистанция на немските романтици. Но това е позицията на автора, на художника. Публиката гледа на произведението с други очи. Единствената реалност, която предизвиква нейното възхищение или негодувание, е смисълът на социализираното произведение. Тя е лишена или спасена от възможността да преживее „трагедията на избора“, която измъчва автора. Как ли би завършила трагедията на Балзаковия Френхофер, ако той гледаше на своето произведение с очите на Порбус и Пусен, с очите на зрителите? Въпреки че естетиката трябва да се интересува от творческия процес, формиращ замисъла и реализацията му, за нея „най-интересен“ обект е социализираното, обществено обективизирано художествено произведение.

Полският феноменолог справедливо аргументира несводимостта на произведението към замисъла, посочвайки факта на съществуване в художественото

<sup>1</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. II.

произведение на независими от намеренията на автора качества. Действително художествените произведения получават допълнителен смисъл както в процеса на своето съзидание, така и през „историческия си живот“. Често материалните средства, с помощта на които художникът реализира замисъла си, придават на произведението непрогнозирани ефекти. Друг способ за „напълване“ на художественото произведение с нов смисъл е „историческият му живот“. Най-важен източник за неговото преосмисляне се явява обобщаващият характер на художествените образи. Един от най-добрите изпълнители на ролята на крал Лир, С. Михоелс, пише: „За тези триста и повече години, през които живее този образ, е имало огромно количество разнообразни определения на същността на неговата трагедия. Считали са, че „Лир“ е трагедия за вероломството и дъщерната неблагодарност. . . Считали са, че трагедията на Лир е политическа. . . Лично на мене се струва, че трагедията на Лир е трагедия на банкрутиралата се неправилна идеология. . .“<sup>1</sup> Историческата обоснованост на тези интерпретации не може да се изведе само от верността към Шекспировия замисъл. Обяснението на пълното значение на художественото произведение изисква знание не само на замисъла и неговата реализация, но и на законите на общественото функциониране на творбите на изкуството. Различиято между „образа“ на произведението в съзнанието на автора и неговия реално-функциониращ, изменящ се в „историческия му живот“ смисъл разкриват ограничеността на психобиографическия анализ в естетиката и изкуствознанието. Ако критическият патос на Р. Ингарден не се разпространява по-далече и завършва с отрицание на неоснователните претенции и привилегии на психобиографичния метод, бихме могли да се солидаризираме с него. Полският феноменолог обаче отрича всякакви права на съществуване на този способ на анализ. Но за успешното развитие на редица области на изкуствознанието „въоръжението“ на изследователя с психобиографичния метод е много важно условие. Въпреки че историята на изкуството не бива да се свежда към история на творците, нейното развитие изисква оптимално използване на този метод съвместно с владеенето на последните достижения на източниковедението, еврестиката и т. н.<sup>2</sup> Перспективността или безперспективността на психобиографическия метод зависят от това, доколко е действително научна методологическата му база. У Р. Ингарден отрицанието на този метод се основава по същество не на анализа на реалните му възможности и ограничения, а на абсолютизиране на различията между замисъла и неговата реализация. По такъв начин от добрите намерения за критика на „тоталния психобиографизъм“ възникват погрешни следствия. Това не може да не се случи, тъй като е невъзможно да критикуваш докрай последователно и непротиворечиво позициите на една крайност от позициите на друга крайност.

Подобен възход и падение характеризира „маршрута“ на Ингарденовата критика и срещу втората група психологистки концепции, отъждествяващи същността на художественото произведение със съвкупността от преживяванията на възприемащия го. В основата на това схващане стои идеята, че предмет на естетиката и изкуствознанието са психическите състояния на реципиента, предизвикани от въздействието на художествените произведения върху него. По такъв начин естетиката се превръща в естетика без художествени произведения. Произведението на изкуството, счита Р. Ингарден, не е идентично по способа си на съ-

<sup>1</sup> С. Михоелс. Статии, беседи, речи. М., 1965, с. 136.

<sup>2</sup> Редица науковеди (вж. Человек науки. М., 1974) подчертават еврестичната ценност на изследванията на творческите личности, обосновават голямото не само теоретическо, но и практическо значение от изучаване биографиите на учените за пресъздаване историята на науката и за нейната съвременна организация. Но от личността на учения зависят преди всичко формата и процесът на откритието, а от личността на художника — и съдържанието на художественото произведение. Следователно за изкуствознанието и естетиката е значително по-необходимо използването на биографичния метод.

пестуване на преживяванията на възприемащия го, тъй като естетическите чувства не са предизвикани от състоянията на съзнанието на реципиента, а са въздействия, резултат на качества, присъщи на самото произведение. Как иначе може да се обясни фактът, че в реципиента често се появяват чувства и състояния, които той никак не е очаквал или които никога не е преживявал. Произведението на изкуството, счита полският феноменолог, съществува в ън от индивидуалните преживявания и възприемането му трябва да бъде съобразено с това, което съдържа то само по себе си. Отгъждествяването на художественото произведение със съдържанието на възприятието му, продължава Ингарден, би довело до абсурдната ситуация да се твърди, че съществуват толкова „Хамлет“, колкото пъти е била възприемана трагедията. Ако правото е на страната на психологистката концепция, тогава трябва да се признае равнопоставеността и истинността на противоположни съждения за дадено художествено произведение, да се узакони релативизмът като компас на критиката. Заедно с това ще бъде необходимо да се признаят като безсмислени редица съждения, утвърждаващи например, че произведението е написано в хекзаметър. Едва ли някой счита, че психическите преживявания могат да бъдат хекзаметрични. Изхождайки от такава концепция, извежда други следствия Р. Ингарден, ние би трябвало да отречем идентичността на произведението, би трябвало да отхвърлим редица съждения, например, „че Соната R-moll се състои от толкова части, написани в такива тоналности, че например третата част е построена от такива мотиви, които именно по този, а не по друг начин са хармонизирани, а в развитието си именно така се видоизменят и т. н.“<sup>1</sup>

Друг аргумент, представен от Р. Ингарден против психологистката естетика и доказващ според него трансцендентността (във феноменологически смисъл) на художественото произведение по отношение на естетическите преживявания, се основава на факта на неизчерпаемостта на художественото произведение. За това свидетелствуват, счита полският феноменолог, т. нар. „перспективни съкращения“ (*perspektive Verkürzungen*), които той изследва на примера на възприятието на литературното произведение. „Перспективните съкращения, пише той, са резултат на контраста между богатството и сложността (*Kompliziertheit*) на литературното произведение на изкуството, от една страна, и относителната ограниченост и теснота (*Enge*) на съзнанието и способностите на читателя, от друга страна.“<sup>2</sup>

Разглеждайки тезиса, утвърждаващ тъждеството на произведението с неговото възприемане, Р. Ингарден разобличава същността на проекционистката концепция на Т. Липс и в известен смисъл на И. Фолкелт като една от разновидности на този тезис. Тяхната концепция е неправилна, счита Р. Ингарден, въпреки че се срещат и факти на проектиране свойствата на реципиента върху съдържанието на художественото произведение. Основният аргумент на полския естетик против тази концепция е често срещаният конфликт между емоционалните качества на самото произведение и емоциите на възприемащия. Други проявления на психологистката концепция, критикувани от Р. Ингарден, се съдържат в твърдението, че условията за целостността на произведението се съдържат не в самото произведение, а във възможностите на реципиента да го възприеме като такова. Следствия на психологизма, с които не се съгласява полският философ и естетик, са релативизацията на ценностите и стремежът им да „редуцират всички ценности до субективното“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962.

<sup>2</sup> R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968. Max Niemeyer Verl. S. 94.

<sup>3</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk... S. 21.

Основната идея на Р. Ингарден в критиката му на тази психологистка концепция, идеята за несводимостта на художественото произведение към неговите отделни конкретизации е правилна. Художественото произведение не е форма, която всеки интерпретатор изпълва с ново съдържание. Полският естетик справедливо критикува психологистката концепция за абсолютизиране активността на възприемания. Противопоставяйки се на идеята за неизменност на художественото произведение, те забравят, че реципиентът осъществява контакт със завършено произведение.<sup>1</sup> (Колко родствени са в този смисъл защитниците на концепцията non-finito и представителите на психологизма! Не са ли адептите на non-finito нови защитници на „стария“ психологизъм?) Представителите на тази концепция не могат да обяснят обективността на художественото произведение, тъй като това е невъзможно, ако се изхожда от психологическите закони на възприемането му. Затова те, ако са достатъчно последователни, по необходимост стават защитници на релятивистки позиции, за което Р. Ингарден справедливо ги критикува. Но, както ще се убедим по-нататък, не разбирайки общественния характер на обективното съществуване на художественото произведение (за Ингарден всичко обществено е субективно), но настоявайки за обективност на съществуването му, полският феноменолог „открива“ нова битийна сфера. Произведението на изкуството се проявява в индивидуалните и изменящи се конкретизации, но само по себе си според Ингарден то е неизменен, независещ от обществото, имащ своя битийна сфера предмет. Не разбирайки диалектиката на тъждеството и различieto на художественото произведение и неговите конкретизации, отричайки обществените основания на обективното му съществуване, от позициите на Р. Ингарден е невъзможно достатъчно и докрай убедително противопоставяне на концепцията за сводимост на художественото произведение до съдържанието на неговото възприятие.

Ако в първите две групи психологистки идеи художественото произведение се отъждествява с психически актове (било на автора, било на реципиента), в третата група произведението на изкуството се определя като специфическа конструкция от веществени елементи.<sup>2</sup> Р. Ингарден критикува тази концепция от позицията на идеята, че материално-веществената конструкция не само не е същност на произведението, но и въобще не принадлежи към неговата структура. Художественото произведение не е съвкупност от писмени елементи,<sup>3</sup> не се свежда до постройката,<sup>4</sup> не включва в себе си платното,<sup>5</sup> на чиято повърхност е разположена съвкупността от цветове „петна“, не принадлежат на него нотните знаци и звуковите реализации при изпълнението<sup>6</sup>. . . Ако литературното произведение би се свеждало до определени писмени елементи, тогава би било невъзможно да се обоснове единствеността на определено художествено произведение. Концепцията на психологистите би ни довела, счита Ингарден, до необходимостта да признаем, че има толкова романи „Вълшебната планина“ на Томас Ман, колкото екземпляри са напечатани до днес. „Елементите и разположението

<sup>1</sup> Според нас съветският изследовател О. Пиралишвили правомерно въвежда терминологическо отличие между тези понятия. Художественото произведение не е неизменно (закончено), тъй като неговият смисъл не остава завинаги един и същ. Но то е завършено (завершено), т. е. то не е чисто формално предизвикателство към импровизационните способности на публиката. Изменение на смисъла на произведението в „историческия му живот“ не анулира самия факт на сравнително устойчивото му съществуване, основаващо се на неговата завършеност. Вж. О. Пиралишвили. Теоретическите проблеми изобразителного искусства. Тбилиси, 1973.

<sup>2</sup> Тази концепция се включва от Ингарден в разряда на психологическата естетика, доколкото в нейната основа е заложен принципът, че всичко се свежда или към вещественото, или към психическото и се изключва интенционалната битийна сфера като самостоятелен способ на съществуване.

<sup>3</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 8.

<sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 206, 274, 404.

на отделните множества, пише Ингарден, могат да си приличат много силно един на друг. Но ако нищо друго освен това подобие не обединява тези екземпляри на „едното и същото“ произведение (например на даден роман), тогава не биха съществували достатъчно причини да ги считаме за „екземпляри“ на този „един и същ роман.“<sup>1</sup> От тази концепция произтича и друго абсурдно следствие, продължава Р. Ингарден — различните произведения се различават помежду си преди всичко по своя химически състав. Полският естетик обосновава несъгласието си с психологическата концепция не само като извежда от нея абсурдни следствия, но и с помощта на доказателство за наличието на коренни различия между свойствата на художественото произведение и свойствата на неговата веществената конструкция. „Свойствата на платното-изображение, пише Р. Ингарден, не са присъщи на „картината“ като художествено произведение. Например това, че то се състои от платно, че има тази или онази температура, че при повишаване на температурата се увеличава неговият обем, че има плоска повърхност, върху която е нанесено определено количество пигмент, няма никакво отношение към картината.“<sup>2</sup> За несводимост на художественото произведение към веществената му конструкция говори и фактът, пише полският изследовател, че ако авторът направи няколко копия на една картина, продължава да съществува въпреки това само едно произведение на изкуството.

Можем да се солидизираме само до известна степен с критическия патос на Р. Ингарден, тъй като произведението на изкуството действително не бива да се свежда до своята материално-веществена конструкция. Полският естетик справедливо критикува психологистката концепция за неразграничаване материалния носител и значението като елементи на знака, за отъждествяването му с материалния носител. Вярно е, че елиминацията на значението на знака води до унищожаването му като знак. Но отново ние се сблъскваме с двойственост на Ингарденовия критически патос. Противопоставяйки се правилно на свеждането на произведението до неговата материално-веществена конструкция, той въобще анулира нейното значение. Р. Ингарден „обезвещества“ произведението на изкуството и то (безплътнo) е „принудено“ по волята му да витае в интенционална битийна сфера. „Художественият свят“, живеещ в художественото произведение, не само се разграничава, но и се противопоставя на своя носител. Но между материалната и духовната страна в изкуството съвсем няма такъв абсолютен разрыв, наличието на който се опитва да докаже Р. Ингарден.

Както посочихме в началото, критиката на Ингарден срещу психологистите в естетиката е продиктувана не само и не толкова от желанието да се докаже безсилието и несъстоятелността на една чужда концепция. Нейната логика се разгръща не само според изискванията на полемичната тактика, а преди всичко по законите за доказателство на собствената концепция. Ако същността на художественото произведение не може да се изясни нито чрез отъждествяването му с определени психически актове на автора или реципиента, нито чрез свеждането му до специфично организирани материално-веществени елементи, тогава по логиката на полския феноменолог не остава друга възможност, освен да се определи като чисто интенционален предмет, отличаващ се по начина си на съществуване както от психическите, така и от веществените образувания.

## II

За да обясним смисъла на понятието „чисто интенционален предмет“, това основно за естетиката на Ингарден понятие, е необходимо кратко изложение на някои положения на принципа за интенционалността във феноменологическата

<sup>1</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 9.

<sup>2</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 348.

философия, по който минава граничната линия на единството и разногласията на полския феноменолог с „бащата“ на феноменологията.

Принципът за интенционалността има дълголетна биография в историята на философията,<sup>1</sup> но статусът на основополагащ принцип той добива във философията на Е. Хусерл. „Под интенционалност ние разбираме, пише той, свойството на преживяванията „да бъдат съзнание за нещо“<sup>2</sup>. Съзнанието е винаги предметно, а предметът — винаги предмет на съзнанието, тъй като притежава битие само доколкото е даден феноменологически на съзнанието, макар че не е част от психическия процес — в това се заключава основният смисъл на този „кит“, на който се крепи всяка феноменология. Според Е. Хусерл интенционалността е определящо свойство на всеки предмет. Той не отрича съществуването на реалния свят, но този свят е мислим само при предположение интенционалната му даденост за съзнанието. Затова интенционалното битие според основателя на феноменологическата философия е определящо, фундаментално битие. Р. Ингарден още в началото на своята философска „биография“ не се съгласява с трансценденталния идеализъм на Е. Хусерл, но заедно с това не приема и марксистката идея за общественно-историческия характер на човешката предметна дейност като източник на активността на съзнанието и запазва принципа на интенционалността, макар и в нова трактовка. Първото и основно съчинение на Ингарден по естетика — „Литературното произведение на изкуството“ (1931) — е и първият пробен камък на неговото разбиране на интенционалността. В търсенето на по-реалистична философска позиция от явния идеализъм на своя учител полският феноменолог стига до идеята за съществуване на независими от съзнанието битийни сфери — реална (пространствено-временната действителност, към която принадлежат и психическите актове) и идеална (математическите понятия и закони, редица идеи и т. н.), — които представляват, правят възможна интенционалната активност на съзнанието. По такъв начин опитът да се запази феноменологическата философия, след като се превъзмогне идеализмът ѝ, го отвежда в лабиринта на плурализма и в края на краищата „пропъдиеният“ идеализъм отново се завръща. Стремещът на Ингарден към философски реализъм и неговото „отсядане“ на територията на плурализма, концепцията му за наличието на множество битийни сфери и за техните взаимоотношения залагат философския фундамент на неговата онтология на художественото произведение.

На основата на критиката на психологистката естетика и несъгласието си с идеята на В. Конрад за съществуването на художественото произведение като идеален предмет Р. Ингарден счита, че е обосновал съществуването му като чисто интенционален предмет. Произведението на изкуството според него се конструира интенционално в творчеството на художника и също интенционално се конституира в съзнанието на възприемащия. То е битийно хетерономна предметност,<sup>3</sup> на която като битийни фундаменти служат творческите актове на художника, веществената конструкция и перцепциите на възприемащия. Битийните фундаменти не принадлежат към същността на определения от тях предмет. Затова

<sup>1</sup> Вж. статията на Ю. Й. Матюс. К истории проблемы интенциональности в философии. — В: Ученые записки ТГУ, вып. 301. Труды по философии, XVI, Тарту, 1973.

На задълбочен критически анализ това основно положение на феноменологията е подложено в работите на Н. В. Мотрошилова, З. Какабадзе, П. Гайденик, К. Долгов, Е. Николов, Е. Лозински и др.

<sup>2</sup> E. Husserl. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. — In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Bd. I. T. I, Halle a/S., 1922, S. 168.

<sup>3</sup> „Предметността, пише Ингарден, съществува автономно. . . , ако има свой битие в самата себе си. И тя го има в самата себе си, ако е нещо иманентно определено. В противоположност на това предметността е хетерономна, ако битийният ѝ фундамент е извън нея — R. Ingarden. Der Streit um die Existenz der Welt. Bd. I. Tübingen, 1964, S. 79.

и материално-веществената конструкция (физическият битиен фундамент), определяна от полския феноменолог като „по особен начин организирани реални предмети, които служат в качеството на изходен пункт и в качеството на основа за построяване на определени естетически предмети при съответстваща насоченост на възприемащия субект“<sup>1</sup>, е необходимост за съществуването на художественото произведение, но не принадлежи към неговата структура. Произведението на изкуството и неговият физически битиен фундамент принадлежат към различни битийни сфери.

Към аргументите за съществуване на различие между свойствата на веществената конструкция и свойствата на „художествения свят“, които посочихме по-горе, Р. Ингарден прибавя и факта за наличието на неопределеност, „схематичност“ в художественото произведение, а това свойство според него е една от основните характеристики на интенционалния способ на съществуване. Ако физическият битиен фундамент се характеризира, разсъждава полският естетик, с пълнота на своите определения, произведението на изкуството винаги в определени граници е недоопределено. В основата на тази му аргументация лежат действителни, но неправилно изтълкувани факти. Свойствата на материалния носител на значението не са тъждествени на свойствата на значението. Знаковият носител на художественото произведение е определен напълно и еднозначно по отношение на своите физически свойства. „Художественият свят“, който „лежи зад него“, е многозначен, а следователно и недоопределен. Още И. Кант е отбелязал способността на естетическите идеи „да дават повод много да се мисли, при това обаче никаква определена мисъл...“<sup>2</sup> Но многозначността на семантиката има в своята основа и някои свойства на веществения носител на значението. Даже често недоопределеността се постига именно в резултат на невъзможността му да изрази еднозначно своето значение. Произведението на изкуството не се свежда до своята веществена конструкция, но то не е безтелесно образование. Художествената информация не е безразлична към материалното си изпълнение. Затова например е невъзможен пълният „превод“ на художественото произведение даже на „езика“ на друг вид изкуство. В тази връзка добива дълбок смисъл идеята на К. Маркс, че „физическите свойства на боите и мрамора не лежат извън областта на живописата и скулптурата“<sup>3</sup>.

Сам Р. Ингарден в студиите си, където се срещат блестящи анализи на отделните видове изкуство, опитвайки се да определи функциите на физическия битиен фундамент, по същество се противопоставя на собствената си концепция. Нали колкото повече функции по отношение на художественото произведение изпълнява неговият физически битиен фундамент, толкова по-тясна би трябвало да бъде връзката им! Но колкото по-детайлно осъществява полският феноменолог анализа на видовете изкуство, толкова повече функции на физическия битиен фундамент той фиксира!

Произведенията на различните видове изкуства по различен начин се съотнасят със своите битийни фундаменти. „Съотношението между този фундамент и художественото произведение, както е известно, пише Р. Ингарден, е различно в различните изкуства; най-тясно е то може би в архитектурата, вече не така тясно е в скулптурата или в живописата и относително най-нестабилно, подвижно в литературата...“<sup>4</sup> Следствия на измененията във физическия битиен фундамент са изменения на художественото произведение. При това размерът на измененията не е произволен — прекриването на определени граници води до уни-

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 122.

<sup>2</sup> И. Кант. Соч. в шести томах. Т. 5. М., 1965, с. 330.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд. Т. 1, с. 67.

<sup>4</sup> R. Ingarden. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937—1967. Tübingen, 1969, S. 217.

щожаването на произведението или до превръщането му в друго произведение на изкуството. Физическият битиен фундамент е и един от факторите, определящи степента на недоопределеност, схематичност на художественото произведение. Сравнявайки живописното и литературното произведение, Р. Ингарден отбелязва присъствието на по-голямо количество „неопределени места“ в живописа. Този факт се обяснява от полския естетик с необходимостта в живописа всичко да бъде „изразено с бои“. Поради това изображените предмети се изявяват само чрез един зрително даден вид. Той не може да изобрази пълно проявяващия се чрез него предмет. Това се отнася както за външния му облик, така и за вътрешните свойства на предмета, както за физическите предмети, така и за психическите състояния на персонажите на картината. Тези ограничения не съществуват за съвместното изкуство. Но в него също съществуват основания за появата на схематичност, тъй като словото е ограничено в своята нагледност. За зависимостта на съдържанието на художественото произведение от свойствата на материала говорят и други наблюдения на Р. Ингарден: разнообразието на техниката за обработка на платното води до разнообразие в характеристиките на изображените предмети. Едва ли непротиворечиво би могло да се изтъква от гледна точка на концепцията, противопоставяща художественото произведение на материално-веществената конструкция, следното изказване на Р. Ингарден: „Тези обрисувачи се тук връзки между начина на изобразяване посредством така или иначе възпроизведените видове и някои свойства на света, изобразен от картината (разр. м., Л. К.) със средствата на живописа, показват, че картината като естетическо (художествено) образowanie е независимо от многослойността на своята структура вътрешно свързано цяло, при това вероятно в по-голяма степен, отколкото литературното произведение.“<sup>1</sup> Не за разрыв, а за единство на художественото произведение и неговия физически битиен фундамент говори и друго наблюдение на Р. Ингарден. Той различава в живописа композиция като способ за групиране на видовете и предметите на повърхността на платното и композиция като способ за групиране на видовете и предметите в изобразеното пространство. Художествената композиция, определяна от него като разположение в картината на естетически ценните качества, синтезира горните два типа композиции, т. е. към целостта на естетически ценностния образ на картината принадлежат не само качествата на произведението, но и свойствата на неговия физически битиен фундамент.

Разкритите от Р. Ингарден връзки между характеристиките на произведението и свойствата на физическия битиен фундамент не само не говорят в полза на неговата концепция, но по-скоро разобличават истинността ѝ. Те разкриват зависимостта между функциите на веществената конструкция и съдържанието на произведението, потвърждават по такъв начин принадлежността на физическия битиен фундамент към сложната структура на художественото произведение.

Противопоставянето на художественото произведение и неговия физически битиен фундамент се възпроизвежда в концепцията на полския феноменолог и на уровен на проблема за формирането на художествения замисъл и неговата реализация. Произведението на изкуството е според Р. Ингарден особена сфера на действителността, която не е свързана каузално с реалността. Каузална е само дейността на твореца, конструиращ физическия битиен фундамент. По такъв начин разрывът между художественото произведение и неговата материално-веществена конструкция привежда в друга сфера на естетическия анализ към противопоставяне на два единни по своята същност процеси: формирането на

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 326.

замисъла и неговата материализация. Газбира се, в процеса на реализацията творецът се съобразява с природните свойства на материала, с физическите закономерности, на които се подчинява изменението му. Но самият замисъл не възниква в главата на художника като чисто духовно образование. К. Маркс пише за спецификата на човешката дейност: „... Работата не е в това, че той (човекът като предметно същество — Л. К.) преминава в акта на полагането от своята „чиста дейност“ към творене на предмета, а в това, че неговият предметен продукт само потвърждава предметната му дейност, дейността му като дейност на предметно природно същество.“<sup>1</sup> Формирането на художественния замисъл е синтетичен процес, протичането на който се осъществява едновременно както съобразно със законите на художественообразното отражение на действителността, така също и съобразно със законите за физическата обработка на материала. Затова в съдържанието на замисъла влиза освен всичко друго и представата за неговата бъдеща реализация. На А. С. Пушкин принадлежат думите, че „мисълта от главата на поета излиза вече въоръжена с четири рими, размерена от стройните еднообразни стъпки“<sup>2</sup>.

Идеалистическите философски основания на естетическата концепция на Р. Ингарден, противопоставянето на художественото произведение като чисто интенционален предмет на реалността не позволяват на анализа му да се „приблжи“ до реалните факти на творческия процес и вярно да ги обясни. От погрешната концепция за интенционалния способ на съществуване на художественото произведение произтичат неверни следствия, проявяващи се във всички проблемни кръгове на Ингарденовата естетика.

### III

Произведението на изкуството служи за формирането на естетическия предмет. Като носител на естетическите ценности естетическият предмет се конституира в процеса на естетическото преживяване. Анализирането на тези основни в естетиката на Р. Ингарден категории би ни извело далеч зад поставената задача, а е и невъзможно поради ограничените размери на статията. Затова ще се спрем на тях само дотолкова, доколкото това ще спомогне за по-нататъшното изясняване същността на художественото произведение и ще ни разкрие реалните проблеми, на които Р. Ингарден се опитва да предложи чрез съдържанието и взаимоотношенията на тези категории решение.

Теорията на естетическото преживяване на Р. Ингарден описва изменението в съзнанието, предизвикани от художественото произведение като източник на естетическия опит. В нейната основа е положен един от главните принципи на Хусерловата философия. Според него всеки акт на съзнанието се корелира напълно с предмета на този акт и затова на всеки акт съответствува предмет, който не може да бъде и предмет на друг акт. „Естетическото преживяване — пише полският феноменолог — води към конституирането на собствен, естетически предмет, който не бива да се идентифицира с реалния предмет, възприятието на който в дадения случай дава първия импулс за разгръщане на естетическото преживяване.“<sup>3</sup> На тази основа се обяснява според Ингарден различието между теоретическото или практическото „наблюдение“ и естетическото възприятие на „Венера Милоска“. В последния случай при възприятието на мраморния материал не се вземат под внимание всичките му свойства, например не се забелязва „някакво тъмно петно на носа на Венера, което пречи естетически

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Енгелс. Избранные произведения. М., 1956, с. 631.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. VI. М., 1964, с. 381.

<sup>3</sup> R. Ingarden. Erlebnis, Kunstwerk und Wert, S. 3.

да се възприеме нейната форма, или различните грапавини, вдлъбнатини на гърдите и т. н.<sup>1</sup>.

Като начало на естетическото преживяване служи чувственото възприятие. На неговия фон се появява особено, образно качество (Gestaltqualität) — мелодия, ритъм и т. н., което нарушава равнодушието на възприемателя. В резултат на това в реципиента се разгръща т. нар. естетическа предварителна емоция (ästhetische Ursprungse motion). Тя се явява инструмент, чрез който се изменя насочеността на съзнанието, отделя се естетическият процес от познавателните и практическите действия. Под влияние на естетическата предварителна емоция се осъществява затормозяване на предшествуващия „нормален“ процес на преживяванията, приглушаване звука на преживяванията от „всекидневния живот“, които са се разигравали непосредствено преди „включването“ в действие на естетическия процес. В резултат на тази специфична емоция убеждението в съществуването на реалността, което съпровожда нашите познавателни и практически действия, макар че „не се изключва от сферата на нашия жизнен опит, но... се отнема като че ли на периферията на съзнанието и се притъпява“<sup>2</sup>. По такъв начин „от естествената насоченост към някои съществуващи или възможни за съществуване факти в областта на реалния свят ние се насочваме към нагледно дадено общуване с качествени образи“<sup>3</sup>. Следват етапи на съзерцание и интенционално чувстване, в процеса на които се разкриват естетическите ценности. В този сложен процес (ние за целите на изложението значително опростихме неговата структура) се конституира естетическият предмет. Трябва да отбележим, че Р. Ингарден разглежда реални проблеми, свързани с разбирането на структурата на възприятието на художественото произведение като знаково образование. Процесът на възприемането на такива образования винаги предполага различие между пространствено-временните параметри на знаковите носители и „субстанционалността“ на обектите, явяващи се техни значения. Затова чувственото възприятие на знаковите носители е само начало на дълъг и сложен процес за намиране на съответствие между знака и предмета, който той обозначава. При това в чувственото възприятие се фиксират преди всичко тези негови свойства, които изясняват принадлежността на знака към определена художествена семиотическа система. Затова ние като че не възприемаме никакво тъмно петно на носа на „Венера Милоска“. Опознаването на принадлежността на предмета към определена знакова художествена система се съпровожда от формирането на естетическа установка, т. е. настройка за определен род дейност. Тези положения по определен начин намират отражения в концепцията на Р. Ингарден за същността и структурата на художественото възприятие. Но полският естетик, доброволно приел диктата на феноменологическата дескриптивност, счита задачата си за изпълнена на уровен на констатацията. Съвременните достижения на марксистко-ленинската естетика не само фиксират процесите на разкриване значенията на художествените знакови образования, но на основата на материалистическата диалектика и данните на конкретните науки (семиотика, психология, физиология, езикознание и т. н.) обяснява операциите, чрез които се реализира този процес. Тя научно установява процеса на декодиране както на психо-физиологичен, така и на социален и индивидуален уровен, обяснява социално-историческите основания за неговата възможност. В процеса на естетическото преживяване според Р. Ингарден се осъществява конкретизирането на художественото произведение, което изразява същността на превръщането му в естетически предмет. Взето само по себе си, производението на изкуството „представлява нещо като скелет, който в редица отно-

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 119.

<sup>2</sup> Пак там, с. 131.

<sup>3</sup> Пак там.

шения се допълва или запълва от читателя, а в някои случаи се подлага също така на изменения или изопачаване. .<sup>1</sup> Източник на възможността и необходимостта от „допълване“ е непълната определеност, схематичността, както още я нарича Р. Ингарден, на художественото произведение. Тя се обуславя от положението, че изображения в произведението на изкуството предмети, ситуации, и т. н. не могат да бъдат натуралистически копия на реално съществуващите. Това е недопустимо не само поради ограничените възможности (в случая ограничението не е недостатък, а положително качество, преимущество) на художествения материал, но е в съответствие с целите на художника и е съобразено с условията на художественото възприятие. Художественото произведение като схематическо образование, притежаващо неопределени места (Unbestimmtheitsstellen), се явява обективна (независима от своеволното на възприемащия, откриваема, а не съчиняема от него) и идентична основа за множество естетически предмети в резултат на множество конкретизации. Възприемащият субект по мнението на полския естетик, от една страна, възпроизвежда произведението, а, от друга — запълва неопределените места и актуализира потенциалните моменти в произведението. По такъв начин преобразуването на художественото произведение в естетически предмет се схваща от Р. Ингарден като единство от пасивни („възпроизвеждащи“) и активни („запълващи“) актове. В резултат на тяхното реализиране се конституира индивидуалната конкретизация на произведението. Тя може да бъде съвсем различна даже у двама едновременно възприемащи произведението реципиенти. Р. Ингарден счита, че числото на възможните конкретизации на едно и също художествено произведение е неограничено, при това — без да се навлиза в сферата на неправомерните конкретизации. Как е възможно многообразието в сферата на правомерните, „адекватните“, т. е. побиращите се в допустимите от произведението граници конкретизации?<sup>2</sup> Всяко неопределено място в художественото произведение предполага възможността за нееднозначно, нетъждествено запълване в процеса на конкретизацията, като самото то в релация с други моменти на произведението детерминира границите на вариациите (Variabilitätsgrenzen). По такъв начин конкретният характер на естетическия предмет се определя двустранно — произведението на изкуството очертава границите на възможната активност на реципиента, а той „индивидуализира“ тези граници, „извайва“ индивидуалната конкретизация. Следователно художественото произведение предопределя както възможността за многообразие, така и граничната линия между верните и неверните конкретизации.

Убеден в правотата на доказателството си за съществуване на различие между художественото произведение и неговия естетически предмет, Р. Ингарден счита оправдано подразделянето на ценностите на художествени и естетически ценности.<sup>3</sup> Първите принадлежат на художественото произведение и се проявяват като негови функции или функции на неговите компоненти. От една страна, те, художествените ценности, въздействуват на възприемащия произведението и предизвикват в него естетически преживявания, а, от друга — създават основа за конституиране в естетическия предмет на естетически ценности. Доколкото както самото произведение на изкуството, така и неговите (художес-

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 72.

<sup>2</sup> Р. Ингарден отхвърля привилегията на конкретизацията, адекватна на авторските интенции. Тя е според него само една от многото, в равна степен възможни и адекватни конкретизации на произведението. Но съмнението в изключителната роля и място на такава конкретизация не означават за полския естетик отхвърляне на изискването за адекватност на конкретизациите.

<sup>3</sup> Вж. по-подробно за аксиологическата концепция на Р. Ингарден Ю. И. Матьюс. Проблема бытия ценностей в эстетике Р. Ингардена. — Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 324. Труды по философии, т. XVII, Тарту, 1974.

ствените) ценности служат като средство за конституиране на естетическия предмет и естетическите ценности, дотолкова, по мнението на Р. Ингарден, те са относителни. По такъв начин относителността в горния аспект се разбира от полския естетик не като функционална променливост в зависимост от хода на възприятието или като невъзможност за съществуване на единен критерий на естетическата оценка. Относителността на художествените ценности е „относителност на ценността на средството за достигане на определена цел“. Естетическата ценност в този план е безотносителна, „доколкото тя не е вече средство за някаква цел“<sup>1,2</sup>.

Чрез противопоставяне художественото произведение на естетическия предмет, художествената ценност на естетическата като противопоставяне средствата на целта, Р. Ингарден превратно отразява, както ни се струва, реалната диалектика на художественото произведение. То може да съществува като ценност и без да бъде възприето. Художественото произведение не се лишава от естетическия си характер, ако към него не е насочен естетическият „взор“ на реципиента. Но такова „монологично“ съществуване не го „удовлетворява“. Своего „пълно“ битие художественото произведение осъществява, придобива, когато реализира своята „цел“, т. е. когато бъде възприето. Мисълта на К. Маркс за вътрешната връзка на продукта на производството с потреблението е напълно справедливо и в нашия контекст: „Потреблението, унищожавайки продукта, по този начин го довежда до finishing stroke, тъй като продуктът е продукт не като овеществена дейност, а само като предмет за действащия субект.“<sup>3</sup> Художественото произведение и като продукт на творческия процес, и като потребление има обществен характер. За да може то да бъде възприето от реципиента като ценност, то трябва да бъде обществена ценност. Полският феноменолог правилно защитава идеята за обективност на художественото произведение, което означава според него, че произведението на изкуството съществува и когато не го възприемат, че то не се изменя по желанието на реципиента. Но Р. Ингарден противопоставя като несъвместими обективността и относителността, опасява се, че всичко, имащо обществен характер по произход и съществуване, води към позицията на субективизма и релативизма. Не разбирайки реалната диалектика на актуалните и потенциалните „параметри“ на художественото произведение, Р. Ингарден абсолютизира различието между тях и търси за произведението на изкуството такова битие, което е независимо не само от отделния реципиент, но и от обществото въобще.

Чрез своето разбиране за художественото произведение и естетическия предмет Р. Ингарден се опитва да реши и друг реален и сложен проблем на естетиката. Той се изразява в необходимостта теоретически да се отрази диалектиката на функционирането на художественото произведение — диалектиката на устойчивостта и променливостта на смисъла на произведението в неговия „исторически живот“.

<sup>1</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 393, 394.

<sup>2</sup> „Цел“ се трактува от Р. Ингарден в смисъла, с който се използва това понятие в кибернетиката. При такова разбиране, както отбелязва А. Рапопорт, „никакъв съзнателен стремеж към целите не бива да се приписва на системата. „Цел“ в общ смисъл е просто някакво (Вж. Исследование по общей теории систем, М., 1969, с. 98.) По наше мнение този смисъл на ведението, методологически-регулативното значение на който се състои в изискването да не се различава при анализ художественото произведение на равнодушни към целостността му до възприятието му.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд. Т. 12, с. 717.

Полският феноменолог справедливо се противопоставя на концепциите, смятащи произведението на изкуството за форма, която всеки интерпретатор изпълва с ново съдържание. Той отхвърля субективизма и релативизма, характерни за такова разбиране на същността на художественото произведение. Не е способна според Ингарден да реши проблема и концепцията, отъждествяваща произведението на изкуството с авторския замисъл, обричащо го на преждевременна смърт. Основното или поне едно от основните съображения на Ингарден за въвеждането в концепцията му на съотносимите категории „художествено произведение“ и „естетически предмет“ по наше мнение е необходимостта концептуално да се отрази съотношението „променливост — инвариантност“ в процеса на функционирането на произведението. Художественото произведение (по Ингарден) след своето възникване не се изменя. То е „необщителна“, неизменяща се структура. Но доколкото то е непълно определено, „схематично“ образование, съществува възможността и необходимостта за неговата конкретизация, чрез която то не само се възпроизвежда, но и се допълва в съответствие с културната атмосфера, с естетическата възприемчивост на реципиента, съобразно с неговото образование и т. н. Резултат на конкретизацията е естетическият предмет. Той е своеобразно „второ издание“ на художественото произведение в съответствие с особеностите на възприемащия. Доколкото тези естетически конкретизации зависят преди всичко, но не само от „параметрите“ на художественото произведение, неизменността на което е гарантирана според полския феноменолог онтологически, дотолкова конкретизациите като естетически предмети се изменят в „историческия живот“ на произведението. По такъв начин съотношението „художествено произведение — естетически предмет“ трябва да отразява съотношението „идентичност — променливост“ в битието на продукта на творческата дейност на художника. Тази постановка и предложеното решение на проблема разкриват както корените на силата, така и източниците на слабостта в концепцията на Р. Ингарден. Вярно е, че художественото произведение съществува обективно и не бива теоретически същността му да се свежда до форма, която своеволно се запълва от реципиента или до неизменящия се авторов замисъл. Но опасността от субективизация на художественото произведение, т. е. от отъждествяването му с множество естетически конкретизации или от стагнация, т. е. от свеждането му до веднъж загинага определения авторов замисъл, се „отстраняват“ от полския феноменолог чрез отрицание на социалната природа на художественото произведение и обществените основания за неговата специфична обективност с помощта на измислени битийни сфери.

#### IV

„Р. Ингарден е, пише съветският изследовател Е. Г. Гуренко, един от най-влиятелните представители на идеалистическото решение на проблема за целостността в естетиката.“<sup>1</sup> Бихме могли да се съгласим с такова определение на философската същност и значимост на концепцията за целостността на художественото произведение в естетиката на Р. Ингарден. Но е необходимо то да се конкретизира. Идеалистическото разбиране за целостността обикновено се свързва или с отъждествяването на сумата от частите с целостността, или с нейното противопоставяне на частите и разбирането ѝ като ефект на външни ирационални сили. Диалектикоматериалистическият възглед за целостността „снима обособяването и дуалистическото противопоставяне цялото на елементите“<sup>2</sup>. Диалектичката концепция изисква разбирането на частите „не само като

<sup>1</sup> Е. Г. Гуренко. К проблеме целостности художественного произведения. Автореферат на съискание ученой степени канд. филос. наук. МГУ, 1968, с. 4.

<sup>2</sup> Н. Т. Абрамова. Целостность и управление. М., 1974, с. 39.

предпоставка, но и като резултат на цялото<sup>1</sup>. Както ние ще се постараем в следващите страници да покажем, Р. Ингарден не е далече от такова разбиране на целостността. Художественото произведение се представя от полския естетик като съвкупност от елементи („слоеве“ и техни части), от взаимодействието на които се раждат качества, неприсъщи на образуващите ги компоненти. При това всеки елемент в резултат на формиращата роля на цялото получава определен отгънък на целесъобразност. За разбиране целостността на художественото произведение е необходимо, счита Р. Ингарден, да се отчита не само важната роля на многобройните функции на техните елементи, но и „тяхното взаимно приспособяване и степента на подчинението им на основната функция, която осъществява литературния индивидуум чрез своята конкретизация“<sup>2</sup>. Тъй като това диалектическо разбиране на целостността е включено в методологическия апарат на Р. Ингарден, то конституира определено теоретическо виждане върху предмета за изучаване. Затова неговият анализ на целостността на художественото произведение дава редица интересни резултати и може би от всички положения на Ингарденовата концепция най-приемливо за марксистката естетика е схващането му за художествената цялостност.

Идеализмът в Ингарденовия анализ на целостността на обектите на естетическата теория е идеализъм на концепцията за природата на цялостните естетически обекти. Ингарденовото схващане за тях като чисто интенционални предмети му затваря пътя за разглеждането им като художествено отражение на действителността.

Р. Ингарден разглежда свойствата на целостността като един от аспектите на проблема за структурата на художественото произведение и преди всичко на концепцията за слоистия характер на произведението на изкуството.<sup>3</sup> Първоначално разделянето на слоеве като способ при описание на феномените се прилага от родоначалника на феноменологията Е. Хусерл. Р. Ингарден адмирава идеята, според която всеки слой има характера на самостоятелно единство, но тяхната съвкупност представлява цялостно образование. Изпробвал най-напред нейната работоспособност при анализа на структурата на литературното произведение, Ингарден го разпространява по-нататък и при анализа на другите видове изкуство. В резултат на тяхното изследване той стига до извода, че видовете изкуство се различават по минималното количество слоеве, необходими за конституирането на художествено произведение, принадлежащо към определен вид и род изкуство. Литературното произведение „съдържа най-малко четири слоя: 1) слой на словесните звучения и речевите съчетания от по-висок порядък; 2) слой на съчетанията, имащи определено значение (значения на думите и смисъла на изреченията); 3) слой на изобразените предмети (хора, вещи, събития); 4) слой на схематизирания видове“<sup>4</sup>. С помощта на тази концепция, която претендира за правдиво теоретическо отражение на единството на съдържателните и формалните елементи в произведението, Р. Ингарден се стреми да превъз-

<sup>1</sup> Н. Т. Абрамова. Целостност. . . с. 41.

<sup>2</sup> R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 78.

<sup>3</sup> За това, какво голямо значение придава Ингарден на идеята за целостността на художественото произведение и на нейната връзка с най-важните характеристики на слоистата структура на произведението, говори бележката му по повод отличията на своята концепция от възгледите на първия феноменолог в естетиката В. Конрад. Р. Ингарден счита, че между тях съществуват редица разногласия и между основните различия той откроява това, което се отнася до целостността на произведението. „Конрад не разбира, пише той, че полифонията на хетерогенните слоеве е много съществена за литературното произведение. Той съвсем не осъзнава наличието на тази полифония. Разграничението, което прави между различни „страсти“ на произведението — въпреки че е правилно по принцип, — не е достатъчно задълбочено, за да може да разкрие основната структура. . . в нейния специфически строеж и единство.“ (R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 27.)

<sup>4</sup> Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 156.

могне още и едностранчивостта на полярните схващания във водената още от Ренесанса дискусия за спецификата на литературата като вид изкуство, отъждествяващи литературното произведение с един от неговите слоеве — с езиковия или с предметно-образния елемент. „Понеже моите изследвания — пише Р. Ингарден — се опитват да изтъкнат като съществен белег на литературното произведение неговия многослоен строеж и свързаната с това полифония и по този начин да вземат под внимание всички налични елементи, затова моето становище заема срединна позиция между двете спорещи партии.“<sup>1</sup> Литературното произведение има според Ингарден и друго измерение — многофазовост. Ако многослойността е измерение, характеризиращо множеството съвместно проявяващи се разнородни компоненти, многофазовостта характеризира последователността на сменящите се една след друга фази, „особената структура на литературното произведение, която то притежава по направлението от своето „начало“ към своя „край““<sup>2</sup>.

Архитектурното произведение се характеризира с два слоя — първо, слой на възприеманите зрительно видове и, второ, слой на тримерната форма на строежа, проявяваща се чрез видовете. Произведенията на „чистата“, т. е. инструменталната непрограмна музика, са еднослойни. Такива са и живописните произведения, макар че тази характеристика се отнася само за „абстрактните картини“. Всички останали („изобразяващи“) живописни произведения съдържат най-малко два слоя, а в портрета се съдържа и слой „сходство“, в „историческата“ живопис — „литературен“ слой. По такъв начин в концепцията на Р. Ингарден слоевете се явяват своеобразен алфавит в състава на елементите на художественото цяло. Пълнотата на набора зависи не само от вида изкуство, но и от жанра, към който принадлежи произведението, а така също и от конкретното му съдържание.

Всеки от слоевете се състои от множество елементи, които в резултат на взаимодействието помежду си пораждат свойства от по-висок порядък. „Съществувайки в цялото, те (елементите — Л. К.) качествено се видоизменят — това прави възможно качествено единство, вътрешната компактност на произведението.“<sup>3</sup> Първият слой на литературното произведение например се състои от словесни звучения (Wortlaute). Тяхното съществуване се резултира в звукови образowania от по-висок тип, които отделната дума не е в състояние да реализира — темп, ритъм, мелодия и т. н. Те са не само независими от възприемача, но определят темпа, ритъма и т. н. на конкретизацията.

По мнението на полския феноменолог слоевете на художественото произведение се отличават един от друг по:

1) материала, характерен за всеки от тях, който определя специфическите им качества;

2) функциите им един към друг. Слойът на словесните звучения в литературното произведение например изпълнява ролята на битийна основа на втория слой. Първичната му функция се изразява в предизвикване интенционалните актове в реципиента и по такъв начин в определяне съответните значения на думите и техните образowania. Някои от словесните звучения изпълняват и вторични функции. Те могат с помощта на т. нар. „манифестационна функция“ (Kundgabefunktion) да конституират свойства от психическия живот на изобразения герой, които не могат да бъдат редуцирани до мисли или нещо мислимо.

<sup>1</sup> R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk. . . S. IX.

<sup>2</sup> Ibid. Чрез анализа на многофазовостта Р. Ингарден поставя много интересни и сложни проблеми и изказва тънки наблюдения върху свойствата на художественото време, отличията между реалното и изобразеното време, между времето на конкретизацията и на художественото произведение и т. н. На изложението и критическия им анализ е необходимо да бъде посветена специална статия поради ограничените размери на настоящата.

<sup>3</sup> Р. Ингарден. Изследвания по естетике. . . с. 236.

По такъв начин „съществуването на слоя на звучението в литературното произведение привежда към важно усъвършенстване на слоя на изобразените предметности“<sup>1</sup>;

3) функциите им по отношение на цялото. Слоеве в тяхното отношение към цялото се различават по степента на значимостта им за цялото и по специфичния принос на всеки слой за естетикоценностната полифония на художественото произведение. В структурата на литературното произведение най-значителна роля Р. Ингарден придава на слоя на словесните значения и смисъла на изреченията. „Той образува — пише Ингарден — структурния скелет на цялото произведение, тъй като предизвиква появата на всички останали слоеве...“<sup>2</sup> Тази йерархия на слоевете е източник на йерархията на свойствата на целостността. Но тя (йерархията) не съответства на разпределението на вниманието на реципиента.<sup>3</sup>

Друга, по-съществена функция на слоевете по отношение на целостността на произведението се реализира чрез ролята им за създаване полифонията на цялото. Всеки слой съдържа в себе си специфични ценностни качества (wertvolle Qualitäten). Тяхното множество конституира единен комплекс, който определя типа и степента на ценност на художественото произведение. Този комплекс има полифониен характер, т. е. ценностните качества на отделните слоеве, събщавайки на произведението своеобразието си, остават „видими“, без да нарушават целостността. По такъв начин свързаността на цялото се гарантира от два фактора — от взаимовръзката на слоевете и от ансамбъла на ценностните качества.<sup>4</sup>

Взаимоотношенията на слоевете на художественото произведение се характеризират, както показват Ингарденовите анализи, чрез прави или обратни и чрез непосредствени или опосредовани връзки. Като пример на права връзка може да служи функцията на слоя на словесните звучения да предизвиква в реципиента конституирането на слоя на значенията на думите и смисъла на изреченията. От друга страна, този последният слой предизвиква някои нови свойства в първия, доопределя го. На основата на смисъла на изреченията възникват някои модификации в словесните звучения, нови ударения, тонални съвкупности и т. н. Тези взаимоотношения са пример на обратни връзки между два слоя на литературното произведение. Заедно с това описаните случаи могат да служат като модел на непосредствени връзки. За наличие пък на опосредовани отношения говори случаят, когато на основата на словесните звучения се появяват понякога образования в слоя на видовете, не- „обосновани“ от непосредствено свързаните с него слоеве.

Проблемът за целостността се разглежда от Р. Ингарден и във връзка с трактовката на понятието „идея“ на художественото произведение. Според мнението на полския естетик съществуват две основни разбирания за функциите на изкуството: 1) произведението на изкуството изразява духа, мислите, психическите структури на художника, неговото отношение към действителността, миогледа му; 2) произведението на изкуството възплъщава определена идея. Р. Ингарден отрича правилността на първата концепция, тъй като според него установката на реципиента за „узнаване“ чрез произведението личността на автора не е естетическа установка. Ако някои смята, че произведението иманентно

<sup>1</sup> R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 60.

<sup>2</sup> Пак там. S. 25—26.

<sup>3</sup> В своите студии Р. Ингарден изказва редица интересни съображения по повод спецификата на естетическото възприятие на цялостните обекти, за отличието на свойствата на самата цялостност от тяхното отражение в реципиента. . . Но тези въпроси излизат извън сферата на онтологическата проблематика, която е обект на нашето внимание.

<sup>4</sup> Р. Ингарден се колебае да не прибави ли към структурата на произведението и нов слой — напречен слой на ценностните качества.

включва в себе си задължението да информира реципиента за нещо, то той „прави смехотворната грешка, както ако някой би твърдял, че предназначението на колесниците на древните гърци се състои в това, да информира класическите филолози за живота и психическите особености на античните гърци“<sup>1</sup>. Втората концепция според Ингарден е многозначна, но в нейната сфера се съдържа и правилният отговор. „Идеята“ на художественото произведение — това е, пише полският естетик, „проявяващата се в произведението синтетична връзка на съответстващите едно на друго естетически валентни качества (ästhetisch valente Qualitäten), които привеждат към нагледно конституиране на определена естетическа ценност. Тя се намира във вътрешно единство с обуславящото я произведение и на тази основа, в случай на истинско произведение на изкуството, образува неповторима цялостност...“<sup>2</sup>. „Само при появата на „идеята“, съдържаща се в произведението, по-точно в някоя от съответстващите му конкретизации, даденото произведение се „открива“ пред читателя в неговия действително „органичен“ строеж...“<sup>3</sup> По такъв начин според Ингарден „идеята“ на художественото произведение е синтезиращ фактор, цялостен смисъл на произведението, своеобразно доминиращо качество на целостта. Произведението ще бъде възприето в своята цялостност, пише полският естетик, само тогава, когато бъде възприета неговата „идея“.

Редица положения в това схващане на Р. Ингарден са правилни. Вярно е, че художествената идея трябва да „произтича“ за възприемащия от самото произведение на изкуството, че тя е своеобразен системосъздаващ център в съдържанието на произведението, че „идеята“ на истинските художествени произведения е индивидуална и неповторима.<sup>3</sup> Но художествената идея е в края на краищата идея на автора.<sup>4</sup> Вярно е, че „перото на гения е винаги по-голямо от самия гений“ (Хайне), но обогатяването на произведението в „историческия му живот“ с нов смисъл не анулира устойчивата връзка между идеята на произведението и намеренията на автора, не дава достатъчно основания за метафизическо противопоставяне реализацията на замисъла.

Към основните недостатъци на Ингарденовата концепция за целостността на художественото произведение се отнася противопоставянето ѝ на идеите на историзма. Полският феноменолог абсолютизира свързаността на целостността. Тя (свързаността) действително се отнася към най-важните характеристики на цялото, но не бива на тази основа да се превръща в непреодолима преграда, метафизически да се противопоставя художественото произведение на външната среда. Ингарден погрешно счита, че приемането на концепцията за идентичността с логическа необходимост води до приемане на твърдението за неизменността на художественото произведение в „историческия му живот“. Появяващото се „от съзнанието и чрез средствата на съзнанието“ художествено произведение в своето съществуване като чисто интенционален предмет е във от времето. В основата на това Ингарденово твърдение лежи абсолютното обособя-

<sup>1</sup> R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. . . S. 81.

<sup>2</sup> Пак там, S. 86, 88.

<sup>3</sup> Не излиза ли извън „разрешаващите способности“ на Ингарденовата концепция идеята му за неповторимостта на целостността на художественото произведение? Индивидуалността и неповторимостта характеризират не отношения между цялото и неговите части, а между цялото и други цели обекти. Но обект на Ингарденовите онтологически анализи е „произведението-само-по-себе-си“!

<sup>4</sup> За несправедливостта на противопоставяне идеята (като създаващ целостността на произведението фактор) на авторския замисъл пише например Л. Н. Толстой: „Хора, недостатъчно чувствували изкуството, често мислят, че художественото произведение е едно цяло, защото в него действуват едни и същи лица. . . Това е несправедливо. . . циментът, който свързва всяко художествено произведение в едно цяло. . . е не единството на лица и положения, а единството в самотията нравствено отношение на автора към предмета (Русские писатели о литературе. Т. 2. Л., 1939, с. 104).

ване на произведението на изкуството в системата „(общество), автор — произведение — възприемащ (общество)“, елиминацията на всички елементи, „обкръжаващи“ в тази система художественото произведение. Справедливият патос на Р. Ингарден против концепцията, съгласно с която художественото произведение е само форма, запълвана от всеки възприемащ с ново съдържание, преминава в метафизическо противопоставяне тъждеството на различното в изменящото се в резултат на „историческия живот“ на произведението съдържание. Връзката на миналото, сегашното и бъдещето, връзка на историческото, не на астрономическото време, обосновава тъждеството в различието на изменящото се съдържание на художественото произведение. Неговият „исторически живот“, диалектиката на тъждеството и различието се основават на принципа на допълнителността в съотношението на „външните“ и „вътрешните“ връзки на цялото. Преобладаването на „вътрешните“ връзки, обезпечавашо идентичност на произведението въз основа на инварианта в смисъла му, може да доведе до изолация на произведението в сферата на актуалната художествена култура, до унищожаването му като естетически феномен, до превръщането му в музейен експонат. Преобладаването на „външните“ връзки, обезпечавашо измененията, също „разрушава“ произведението на изкуството. В този случай то се унищожава под формата на модернизиранието си.<sup>1</sup> Затова продължителността на „историческия живот“ на художественото произведение зависи от съществуването на оптимална зона в отношенията на „вътрешните“ и „външните“ връзки.

Идеята за слоистата, многомерната структура на художественото произведение, предпоставена от схващането за социалната му същност и синтезирана на тази основа с идеите на историзма, би спомогнала за решението на редица сложни проблеми на взаимния преход на „външните“ и „вътрешните“ връзки на художественото произведение.<sup>2</sup> Например едно от важните условия за продължителна съхраняемост на художественото произведение от „стара епоха“ в сферата на актуалната функционираща култура е неговата сложност, многомерност. В „историческия живот“ на произведението постепенно угасва неговият творчески потенциал, но поради своята многомерност „съвсем не всички компоненти престават да функционират едновременно“<sup>3</sup>. Сложността на цялостната структура на художественото произведение обяснява и нелинейната му детерминация от средата. На външните влияния противодейства реакция на единството от всички елементи на произведението. Затова на сцената се осъществява не осъвременяване, а „унищожаване“ на класическото драматическо произведение, когато героите се разхождат на сцената облечени по последна мода, но съхраняват съществени атрибути от старите постановки. Осъвременяването трябва да протича по всички „канални“, по всички слоеве на произведението. То се „съпротивява“ като цялостен организъм и само с разбирането на този факт произведението може да се „победи“, т. е. да се спаси за актуално функциониращата култура.

Изложените идеи позволяват, както ни се струва, да „видим“ перспективността на изкуствоведческия и естетическия анализ, основаващ се на синтетич-

<sup>1</sup> Една от формите на преобладаване „външните“ връзки над „вътрешните“ е теорията и практиката на авангардистката музика, абсолютизираща активността на реципиента, фетишизираща неговите импровизационни способности и разрушаваша на тази основа самия принцип на произведението на изкуството. Вж. Ю. Давидов. Вульгарно-потребителският гедонизъм и кризис художественного восприятия. — В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Т. 2. М., 1973.

<sup>2</sup> Такова разбиране би ни насочило към някои от възможните пътища за синтез на социално-генетическия, историко-функционалния и структурния подход при анализа на произведенията на изкуството.

<sup>3</sup> М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 228.

ното разбиране на социалната същност и функциониране и на сложната структурна цялостност на художественото произведение. Но Р. Ингарден унищожава тези перспективи за своята концепция, тъй като социалният контекст не съществува за неговия анализ, тъй като принципът на историзма по същество не може да съжителствува с разбирането му за способ на съществуване на художественото произведение. Ние не отричаме, че за определени цели на анализа е напълно допустимо редуцирането до нула на „обкръжението“ на целостността, на социалния контекст на функциониращото художествено произведение. То може да се разглежда и като самостоятелна идейно-художествена цялостност, и като елемент в системата произведения от даден жанр, род, вид изкуство, и през призмата на принадлежността му към определена национална култура и т. н. Във всеки от тези случаи границата между целостността и „средата“ се фиксират от тази „плоскост“ на произведението, която е актуална в дадения аспект. Но относителността на границите на анализа съобразно с различията в целите му не означава равнопоставяне на различните съществени разбирания за природата на произведението. От възможността да се изследва произведението като относително затворена цялостност не следва възможността да се обяснява неговата същност като извънсоциално, извънисторическо явление.

Р. Ингарден не редуцира до „нула“ средата съобразно с целите на относително ограничен по теоретически претенции анализ. Онтологията на художественото произведение се определя от него като основополагаща дисциплина в системата на естетиката. Нейните резултати са призвани да служат като методологическа директива за всички естетически изследвания. Контекстът се редуцира от Р. Ингарден на основата на съществената предпоставка на неговата „безпредпоставъчна“ естетика — отрицанието на отразителната същност на изкуството, на неговата социална природа.

\*

Завършвайки нашето изложение, ние бихме искали да подчертаем още веднъж, че новата интерпретация на феноменологическия принцип на интенционалността, с помощта на която Р. Ингарден се опитва да се промъкне между Сцила и Харибда на психологическите концепции за същността на художественото произведение, не разкри нови хоризонти пред немарксистката естетика. Реалните проблеми, които постави той — въпроса за специфичната обективност и цялостност на произведението на изкуството, за тъждеството и изменението на смисъла в „историческия живот“, за съотношението на структурния и историко-функционалния анализ на художественото произведение и др., — получиха предимно илюзорни решения.