

Кулик Андрій Олександрович,
магістр філософії, аспірант
Інституту філософії імені Г. С. Сковороди
Національної академії наук України
orcid.org/0000-0003-0977-7767
kulykandry@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПЕРЕЖИВАНЬ (ОСОБИСТОСТІ) І АМЕРИКАНСЬКА ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Стаття присвячена аналізу естетичних переживань особистості в контексті феноменолого-естетичної методології. Спираючись на феноменологію Е. Гусерля, феноменологічну естетику М. Гейгера, О. Беккера, М. Дюфрена і А. Мальдіне та представників американської філософії мистецтва, таких як: М. Бердслі і Дж. Дікі, автор підкреслює ключову роль естетичного сприйняття (переживання) у формуванні естетичного досвіду (особистості).

Аналізуючи інтенційну структуру свідомості як структуру інтенційного переживання, виділяється базові елементи феноменолого-естетичного підходу і феноменології естетичного досвіду до проблеми становлення особистості. Зроблено акцент на духовних, культурних і психологічних вимірах особистості, яка обумовлює референтні стосунки та їх роль в розвитку і культуротворення унікального світу творчої особистості в працях континентальних феноменологів та американських філософів мистецтва.

Автор статті підкреслює важливість феноменологічного методу як продуктивної методології в сфері естетики: естетичного досвіду, естетичних переживань, а також виділяє особливе проблемне поле феноменології естетики і поле досліджень американської філософії мистецтва. По-друге, сучасна феноменологія (А. Мальдіне, М. Дюфрен) багато у чому втратила певні контури наукової методології, доробки які ми отримали в гусерліанській традиції. Тому сьогодні важко зрозуміти, з яким філософським підходом ми маємо справу, чи то аналіз мови, культурології, етики, психології особистості чи естетики. Американські філософи мистецтва обережно користуються і мало говорять про феноменологічний проєкт, але слід розмежувати «суворість» феноменології, про що чітко писав Е. Гусерль, від методів досліджень естетичного (досвіду) в поглядах американських філософів мистецтва. В статті вперше використовується порівняльний аналіз поглядів представників феноменологічного руху та американської філософії мистецтва.

Ключові слова: феноменологія, особистість, філософія мистецтва, досвід, інтенційність, естетичний досвід, естетичне сприйняття, переживання, свідомість, життєвий світ.

Kulyk Andrii,
Master of Philosophy, Postgraduate Student
H. S. Skovoroda Institute of Philosophy
National Academy of Sciences of Ukraine
orchid.org/0000-0003-0977-7767
kulykandry@gmail.com

THE PHENOMENOLOGY OF AESTHETIC EXPERIENCES (OF PERSONALITY) AND AMERICAN PHILOSOPHY OF ART: A COMPARATIVE ANALYSIS

The article is devoted to the analysis of the aesthetic experiences of the individual in the context of the phenomenological-aesthetic methodology. Relying on the phenomenology of E. Husserl, the phenomenological aesthetics of M. Geiger, O. Becker, M. Dufrenne and A. Maldine and representatives of the American philosophy of art, such as: M. Beardsley and J. Dickie, the author emphasizes the key role of aesthetic perception (experience) in the formation of aesthetic experience (personality).

Analyzing the intentional structure of consciousness as a structure of intentional experience, the basic elements of the phenomenological-aesthetic approach and the phenomenology of aesthetic experience to the problem of personality formation are highlighted. Emphasis is placed on the spiritual, cultural and psychological dimensions of the individual, which determines the referential relationships and their role in the development and cultural creation of the unique world of the creative individual in the works of continental phenomenologists and American philosophers of art.

The author of the article emphasizes the importance of the phenomenological method as a productive methodology in the field of aesthetics: aesthetic experience, aesthetic experiences, and also highlights a special problematic field of phenomenology of aesthetics and the field of research in American philosophy of art. Secondly, modern phenomenology (A. Maldine, M. Dufresne) has largely lost certain contours of scientific methodology, which we received in the Husserlian tradition.

Therefore, today it is difficult to understand what philosophical approach we are dealing with, whether it is the analysis of language, cultural studies, ethics, personality psychology or aesthetics. American philosophers of art are careful to use and talk little about the phenomenological project, but the "rigor" of phenomenology, as E. Husserl clearly wrote about, should be distinguished from methods of researching aesthetic (experience) in the eyes of American philosophers of art. For the first time, the article uses a comparative analysis of the views of representatives of the phenomenological movement and the American philosophy of art.

Key words: phenomenology, personality, philosophy of art, experience, intentionality, aesthetic experience, aesthetic perception, experiences, consciousness, life world.

Постановка проблеми та її актуальність.

Феноменологічний проект є унікальним філософським методом ХХ ст., створивши унікальну методологію аналізу структури свідомості і фундаментальних основ його функціонування, де акти свідомості розуміються не як психологізми, а як чисто інтенційні смислотворення. Засновника феноменології Е. Гусерля цікавило сама свідомість, яка розглядалася філософом, в якості головним предметом феноменологічного аналізу, і особливий акцент на ті характеристики та конструкти свідомості, завдяки яким створюються можливості сприйняття реальності. Оскільки проблема сприйняття не являється проблемою суто гносеологічною, а естетика вивчає чуттєві форми розуміння дійсності, переживання естетичного, то феноменолого-естетичний підхід являється методологією наукового аналізу проблеми сприйняття і, зокрема, естетичних переживань особистості, становлення творчості.

Американські філософи мистецтва зробили мистецтво предметом своїх роздумів, і в своїх дослідженнях зосереджуються на онтологічній проблемі творів мистецтва, філософії художнього (нео)авангарду, візуальна естетика, постмодерна архітектура і метаестетичній, епістемологічній, методологічній проблематиці. Слід нагадати, що у 1960-х роках американські теоретики критикували феноменологічну естетику за те, що вона пропонувала розвернуту теорію мистецтва і «чистих» переживань естетичних феноменів, бо з позицій аналітичної

й лінгвістичної філософії створення такої теорії неможливо.

Більшість відомих сучасних американських філософів мистецтва називають себе не естетиками, не теоретиками, а філософами мистецтва, а свої філософські концепції – філософія мистецтва. Так само й феноменологи естетики, визначають свої дослідження як феноменологія естетичних переживань або естетичного досвіду. Праця німецького феноменолога М. Гайгера «До феноменології естетичного задоволення» ставить питання про унікальний характер естетичної насолоди, оскільки це задоволення є найбільш інтенсивним, і одночасно характеризується «незацікавленістю», ніби виноситься за межі загального контексту «життєсвіту» людини. Адже «зацікавленість ніяк не зв'язана ні з задоволенням, ні з існуванням, але є перш за все якась особлива форма настанови Я по відношенню до предмета» (Geiger, 1913, с. 659). Те що назвав американський філософ мистецтва М. Бердслі: «естетичною точкою зору» через «естетичну цінність».

Актуальність теми у тому, що континентальні філософи-феноменологи естетики рухалися майже в тому ж напрямку, що й американські філософи мистецтва, хоча і торкалися різних (однакових) тем в естетиці, але міркували в однаковому ключі, і підіймалися, такі тема, як: питання про статус і визначення естетичного задоволення, аналіз естетичного об'єкта як витвір мистецтва, інтенції митця та специфіка художнього акту тощо. Як відомо, джерелом

натхнення головного напрямку в англо-американській аналітичній естетиці – антиесенціалізму, є філософія Л. Вітгенштайна, після виходу «Філософських досліджень». А феноменологів естетики надихали праці Е. Гусерля і, певною мірою, Р. Інгардена, О. Беккера та М. Дюффрена. Хоча останній, зазнав поміркованого впливу від англо-американської філософської традиції, але відзначився і започаткував дискусійні теми на американському континенті. Тема статті нині актуальна, малодосліджена і має цінність для подальших досліджень в сфері естетики й в межах історико-філософських студій.

Мета дослідження. Визначити роль естетичних переживань і естетичного досвіду у становленні особистості в межах феноменолого-естетичної методології та в працях феноменологів гусерліанської традиції і представників американської філософії мистецтва та зробити порівняльний аналіз поглядів протилежних один одній течій філософського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Розмірковуючи над проблемами сучасної естетики, французький філософ Ж. Рансьєр підкреслив, що естетика «два століття тому сформувалася між височинами мистецтва і шумом водяного насоса, між приглушеним струнним тембром і обіцянкою якогось нового людства» (Rancière, 1998, р. 26) Естетика як мисленнєва практика й історія формування досить парадоксальна, оскільки в естетиці зіштовхуються чуттєві сприйняття та наука про красу і досконалість. Естетика застосовується до самих різних культурних конструкцій. Вона залучена в інформаційне поле культури і безпосередньо в життя особистості.

Як пише Т. Сільваші: «Мені здається, що мистецтво не є висловлюванням, не є формою комунікації. Тут діють інші сили й інша логіка. Мистецтво, з мого погляду, – це інструмент трансформації сприйняття. Перебудова чуттєвості» (Сільваші, 2020, с. 81). Людина творчо будує своє життя, і набуває нового естетичного досвіду і знання прекрасного лише в результаті творчих зусиль. Особистість повинна мати можливість вільно пересуватися в усіх вимірах творчого простору, і самостійно обирати те, що їй до смаку. За Арістотелем, схильність до творчості властива людині від природи, і саме людська суб'єктивність є основою мистецтва. Адже, естетична насолода – це природне

почуття, що характеризує сутність людини, яка здібна трансцендувати, що й відрізняє її від інших живих істот.

Як зазначає українська дослідниця Н. Астрахан: «Художня творчість, за Арістотелем, створює предмети зовсім не необхідні, а такі, що залежать лише від творчого суб'єкту, від його інтерпретації дійсності» (Астрахан, 2014, с. 86). У Гегеля, дійсне є істиною, перехід із реального до ідеального. І хоча німецький філософ ставить філософське понятійне мислення вище за естетичне споглядання, він вважає, що «все те, що живе в ньому і хвилює його, художник повинен зображати в тих формах і явищах, образи яких він сприйняв...» (Гегель, 2010, с. 330), тобто «чистими» художніми засобами. В своїй «Естетиці» Гегель систематично провів філософський аналіз мистецтва, наголосивши на чималому соціальному і глобальному значенні цього явища, і з-ототожнював естетику з «філософією мистецтва», оскільки її предметом є «царство прекрасного» «або художня творчість» (Гегель, 2010, с. 114).

Людина онтологічно схильна до культурно-історичної творчості, це її природа, бо бути людиною означає постійно знаходитися в потоці часу, виявляти в-собі і для-себе значущість часу й власного простору. У М. Гайдеггера питання про онтологію людського буття має глибоку постанову, йдеться про специфіку культурної творчості, де людина (особистість) вільно обирає і реалізує власні можливості (таланти) в культурно-історичному світі. Кожна людина є «новація», і «ми знаходимося в очікуванні певної події, ми в нашому ось-буття завжди так чи інакше вступаємо у відношення власної здібності бути» (Heidegger, 1975, р. 350). І тому кожна особистість здібна формувати свою власну історію. Людина є особистістю остільки, оскільки вона оцінює, мислить, любить, насолоджується, творить і приймає участь в подіях творення, відбувається особисте буття-в-творчості.

Американський філософ мистецтва М. Бердслі вважав, що «естетичний досвід» складається з об'єктивних і суб'єктивних елементів. І цей досвід має інтенцію до різних проявів феноменального світу: звуки, кольори, проєкції, грація танця тощо. Завдяки естетичним властивостям, об'єктами якими ми насолоджуємося, естетичний досвід становиться для нас

живим і приємним. Одночасно суб'єкт естетичного досвіду володіє різними емоційними переживаннями, які являються його реакціями на те, що в свідомості. Німецький феноменолог О. Беккер зазначав, що «естетичне – це феноменальне *κατ' ἑξοχήν*; воно є феномен як такий, явище як явище; його спосіб буття – це саме гобсівське *αὐτό τό φαίνεσθαι* (саме явище)» (Becker, 1963, p. 23).

Слід підкреслити, що гобсівському само-явленню відповідає поняттю «чесність» видимості естетичного феномену. Окрім уміння, значення якого О. Беккер зв'язує зі словом *Kunst*, митцю потрібно те, що можна називати вдачею. Але «вдачі» належить щось більше, ніж просто «уміння», бо «феномен “вдачі” проявляється тільки тоді, коли уміння не впевнено, у відомому сенсі належить “недостатність” уміння» (Becker, 1963, p. 34) Ось-буття творчої особистості не повинно розумітися виключно в «уміння бути», але «бути» певної екзистенційної категорії генія. Тому сенс буття відбувається не тільки в історії, скільки в тому, що проявляється й в історичний момент, й у вічності, на це вказував ще Ф. В. Шеллінг в своїй книзі «Філософії мистецтва». У зв'язку з цим, О. Беккер вказує на «спосіб екзистування», а британський філософ мистецтва Р. Волгейм на «форму життя», де творити, займатися мистецтвом, власне, і є життям.

А як писав Е. Гусерль: «Слово “життя” має тут не фізіологічне значення, воно означає життя, що доцільно діє, творить духовні витвори, – у найширшому розумінні культуротворче життя в єдності певної історичності» (Гусерль, 1996, с. 63). Для появи нової естетики, безсумнівно, важливу роль зіграв Е. Гусерль, засновник феноменології, який ще в 1911 році у статті «Філософія як строга наука», критикував сучасну філософію за прихильність до «натуралізму» та «історицизму», і закликав до «реформації» розмаїття філософій на одну строгу філософію, яка зможе стати фундаментом усього наукового пізнання, «промовляючи від імені єдиного загальнолюдського розуму» (Кебуладзе, 2012). Гусерль досить різко критикував тих, хто бачив у ній ту саму «строгу науку», яка «є основа всіх наук про дух» і завдяки якій «логіка і теорія пізнання, естетика, етика та педагогіка» нібито набули «точний фундамент», і навіть готові «перетворитися на експериментальні дисципліни».

Е. Гусерль не випадково вказував на орієнтир обом своїм учням і асистентам М. Гайдеггеру і О. Беккеру, специфіку двох робочих областей для застосування трансцендентальної феноменології; з одного боку – це історія та науки про дух, з іншого – математика та природні науки. Але, як відомо, Е. Гусерль не дуже радісно зустрів в 1927 році у щорічнику по феноменологічній філософії «*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*», працю «Буття і час» М. Гайдеггера, але добре відгукнувся про дослідження по онтології математики О. Беккера, що вийшли в цьому самому щорічнику. Слід додати, що «баварський маг» ніяк не сприймав праці по філософії мистецтва, які розробляли в одному і тому самому «феноменологічному садочку», Р. Інгарден і О. Беккер.

М. Гайгер, учень Т. Ліпса і послідовник Е. Гусерля, учасник мюнхенського феноменологічного гуртка. До речі, М. Гайгер був першим серед феноменологів, хто встановив контакти з американським філософом: В. Джеймс, Дж. Ройсо, Д. Кернс, Е. Нагель та інші. В своїй статті «До феноменології естетичної насолоди», філософ звертається до феноменологічного методу як до інструменту, завдяки якому він намагався розробити настанову, щоб внести ясність в філософських дослідженнях природи естетики.

Слід зазначити, що М. Гайгер віддавав перевагу феноменології речам, тбто інтенційним об'єктам. Проте, М. Гайгер прагнув виявити специфічну естетичну якість відчуття прекрасного, і, безпосередньо, через дескрипцію естетичного задоволення як самостійного феномену. Німецький феноменолог вважав, що прояви будь-якого естетичного задоволення є тим, що воно не потребує для себе ніяких підстав, тому об'єкт краси і досконалості повинен бути в реєстрі даності «чуттєвої явності». Тому Я в момент естетичної насолоди виявляє і відчуває себе по-особливому. Але, як підкреслює французький феноменолог А. Мальдіне, «крім трансцендентності світу і трансцендентності іншої особистості є ще й трансцендентність художнього творіння» (Maldiney, 2012, p. 12).

М. Бердслі, яскравий представник естетичного перцептилізму в американській філософії мистецтва, вважав, що естетика насамперед повинна бути метакритикою. В статті, яка написана спільно з В. Вісмагтом, «Інтенційна помилка» (1946), філософ акцентує, що

«“інтенція”, як ми будемо використовувати цей термін, відповідатиме тому, як він набув широкого визнання» (Beardsley, 1946, p. 468). Хоча слід підкреслити, що М. Бердслі в своїх дослідженнях використовував інтенційність, дуже обережно, не виходячи за межі власної концепції філософської естетики і аналітичної філософії мистецтва. Для нього, інтенційні об'єкти – це об'єкти, які ми сприймаємо, об'єкти, «щонайменшої якості, відкриті для безпосереднього чуттєвого сприйняття» (Beardsley, 1975, p. 31). А естетичні об'єкти є підмножиною перцептивних об'єктів.

Як пише М. Бердслі: «Естетична цінність об'єкта є та цінність, якою він володіє завдяки його здібності доставляти естетичне задоволення» (Beardsley, 1975, p. 152). Зазначаючи, що поняття «естетична цінність» фундується на понятті «естетичного досвіду». І тим самим, критикував свого колегу по філософському цеху – Дж. Дікі, який взагалі скептично ставився до існування «естетичного досвіду». Тому, для М. Бердслі, основою є «естетичне задоволення», бо одне задоволення може бути отримано з іншого лише через інтенційний об'єкт. Таким чином, на думку М. Бердслі, «задоволення є естетичним, коли воно отримане в основному від уваги до формальної єдності і/або регіональним якостям складного цілого і тоді його величина є функція ступені формальної єдності і/або інтенсивності регіональної якості» (Beardsley, 1975, p. 161). Тобто, він виділяє основну складову естетичної цінності, якою володіє лише об'єкт, являється функцією піднесеного рівня естетичного задоволення, яку він повинен забезпечити/принести в «інтимному» досвіді естетичних переживань. Щось подібне можна побачити і в естетичній феноменології М. Гайгера або М. Дюффрена.

М. Дюффрен не був знайомий, на жаль, з естетичними працями М. Гайгера, проте аналізував естетичний досвід з феноменологічної оптики, де розглядав досвід глядача, а не творця, якщо й відбувається звернення до досвіду творця, то лише в єдності з досвідом глядача. М. Дюффрен не вважав, що досвід глядача є вирішальним, і зазначає, що цей досвід більш значущий для розуміння естетичних феноменів й не втягує шанувальника певного мистецтва в проблеми особистої психології окремих митців. М. Дюффрен пише: «Естетичний досвід, який ми хочемо

описати, щоб потім піддати трансцендентальному аналізу і спробувати звільнити його від метафізичного значення, є досвід глядача, досвід самого художника з нього виключений» (Dufrenne, 1953, p. 1).

На початку своєї праці «Феноменологія естетичного досвіду», французький філософ дає нам зрозуміти, що не збирається у всьому слідувати Е. Гусерлю і розуміти феноменологічний проєкт так, як його розуміють його французькі колеги: Ж.-П. Сартр і М. Мерло-Понті. Французький філософ не приймає, у повній мірі, феноменологічний трансценденталізм Е. Гусерля, який не пояснює ні сутнісної природи сприйняття, ні сприйняття нами інших людей.

М. Дюффрену імпонують погляди засновника філософської антропології М. Шелера і симпатизує естетичним ідеям М. Гайдеггера, де останній розглядав мистецтво як спосіб розкриття Буття. Втім, і не можна сказати, що М. Дюффрен слідує за М. Шелером і М. Гайдеггером, але слід підкреслити, що він все ж таки дещо запозичив від обох філософів для своєї дескриптивної праці, щоб «остерігатися аналізу вчування, який завжди ризикує зісковзнути в психологізм і підкорити буття витвору його сприйняттю» (Dufrenne, 1953, p. 2). Буття постає не лише як реальність, але як й глибина, під якою М. Дюффрен розумів, незмірність вмісту, його недоступність для безпосереднього споглядання. Відчуття є переживання, в яких глибина нашого власного естетичного досвіду відповідає цій самій «глибині» самого предмета, за яким спостерігаємо в статусі глядача. Ми можемо досягти згаданих переживань шляхом упорядкування змісту нашої уяви, а також через буття-в-світі, по відношенню до якого наше «інтимне» буття розкривається і стає, таким чином, особливо сприйнятливим й чутливим.

М. Дюффрен мав спробу, як-от кажуть, «достукатися» до американських філософів і прочитав лекцію «Мова і філософія», де хотів встановити зв'язок між аналітичною філософією і континентальною феноменологією. У ній М. Дюффрен ототожнював структурну лінгвістику з працями Ф. де Соссюра, Л. Блумфілда, А. Мартіне, Дж. Міллера та З. Гарріса. Французький феноменолог стверджував, що «заклопотаність» мовою на відміну від мовлення, обмежує

структурну лінгвістику синтаксисом і фонетикою. Філософ припускав, що розуміння феномена значення вимагає феноменології мови, але американські філософи були не згодні з ним, і рекомендували йому ознайомитися з нещодавніми дослідженнями семантики у рамках теорії трансформаційної граматики, де не припускається наближення до феноменології мови, і феноменологічного проекту, взагалі.

Для американського філософа мистецтва Дж. Дікі, немає принципової різниці між естетичним і звичайним сприйняттям, бо між даними сприйняттями відсутня різниця в якості, але присутня відмінність. Тим самим, естетичне сприйняття не являється експресійною формою буденного сприйняття. Естетичний досвід – це міт, каже Дж. Дікі, тому що відсутнє будь-яке логічне обґрунтування, щоб зв'язати досвід з «цілісним» або «єдиним» Дж. Дьюї та М. Бердслі. Безумовно, Дж. Дікі дискутує зі своїми колегами, підкреслюючи, що ми можемо заціпеніти перед об'єктом краси або бути натхненними витвором мистецтва, але в послідовності емоцій, викликаних цим особливим шедевром, відсутня цілісність і завершеність. Як стверджує Дж. Дікі: «Витвір мистецтва в класифікаційному сенсі являється артефактом, якому будь-яка особистість або група людей, діючих від імені певного соціального інституту (світу мистецтва), надає даний статус» (Dickie, 1974, p. 34).

Для М. Дюфрена, естетичний об'єкт немає зовнішнього мірило, його норма – власна воля. Естетичний об'єкт незалежний від історії, він позаісторичний. Як він пише: «Ми перебуваємо в світі. Це означає, що свідомість є принципом світу і що кожний об'єкт розкривається й складається згідно прийнятої свідомістю настанови та в створюваному ним досвіді. Але це означає також і те, що свідомість пробуджується у вже облаштованому світі, в якому вона виявляє себе спадкоємцем традиції і власницею історії й сама починає нову історію» (Dufrenne, 1953, p. 5). І. Кант, в певному сенсі, надихав М. Дюфрена в розумінні естетичного досвіду як прагнення до істини і морального становлення особистості. Феноменологічна редукція реалізується саме в естетичному досвіді. Феномен, якого бажає і прагне отримати редукція – це естетичний об'єкт, його присутність-в-світі.

М. Дюфрен, як і М. Бердслі (але в іншій формі), вважає, що естетичний досвід особистості,

заворожений прекрасним, повертає до місця джерела і одночасно виявляє всю повноту Буття. Естетичний досвід, після феноменологічної редукції, є початком нашого шляху буття-в-світі. Естетичне сприйняття (переживання) об'єктів в Природі (М. Дюфрен, як і М. Мерло-Понті, пише це слово з великої літери, і тим самим, підкреслюючи важливість цього поняття в філософії і естетиці), є початковий досвід людини (особистості), завдяки якому вона «спілкується» з об'єктами, зливається з ними й інтегрується в природньому становленні світу.

Для А. Мальдіне зустріч-подія з художнім творінням, подив, заціпеніння, що ми відчуваємо і переживаємо при спогляданні естетичних об'єктів, ми не просто відчуваємо і переживаємо цілісний світ, а відчуваємо і переживаємо світ в цілому як подію, і увесь світ відкривається нам як непередбачуване. Як пише філософ: «Ми страждаємо непередбачуваним... У М. Гайдеггера те, чим страждаємо, не являється непередбачуваним, воно – те, що з нами відбувається... Існування – це трансценденція» (Maldiney, 2010, p. 14). А. Мальдіне розглядає естетичний досвід подійно, в якомусь сенсі як й М. Бердслі, який відкриває нам мистецтво, досвід естетичної події, що генерує суб'єкт, що переживає, власне, цю подію. Бо «подія – це виклик долі. В події немає причини і основи. Подія відбувається...» (Maldiney, 2012, p. 239). А. Мальдіне, як ми бачимо, погоджується з М. Гайдеггером, що «мислення буття як подія – це початкове мислення, яке в якості розмежування з першим початком готує інший початок» (Heidegger, 1989, s. 53).

А. Мальдіне вводить в своїй феноменологічній концепції поняття «ритм», це те, що зіштовхує нас з мистецтвом лише як у формі-в-становленні, і цей особливий момент «бути» ідентичним-в-становленні, що характерний для часової і просторової схеми для сприйняття художніх витворів, французький феноменолог й називає це ритмом. Ритм відноситься як і до естетичного, і до чуттєвого, так й до інтерсуб'єктивного. Ритм не можливо звести до певних правил, до певної мети, але завдяки йому витвори мистецтва існують у формі живої і неподільної енергії. Іntenційність, для А. Мальдіне, є похідною формою свідомості, а головне висловлювання митця – сенс, а не явище. Філософ будує свою теорію естетики на

основі творчості В. Кандинського, мистецтво, якого він вважає, є вільним від досвіду світу й часу, і хвилююче впливає на трансформацію особистості.

Феноменологічна естетика робить поворот у напрямку онтологічного пізнання буття через мистецтво, осмислення буття-в у безпосередньому спогляданні світу, Природи і речей. Художні твори, витвори мистецтва постають для нас в якості феноменів. Феноменологічна редукція дозволяє людині ототожнювати себе з трансцендентальним суб'єктом (особистістю), який відчиняє простір і полюс Іншого, де у світі інтерсуб'єктивності найкращим способом для комунікації є мистецтво. Американські філософи мистецтва, як і феноменологи естетики, вважали, що важливу роль у спілкуванні між творцем і глядачем, відіграє естетичне сприйняття, і, зокрема, естетичний досвід й співбуття.

Висновки. Як пише литовський філософ А. Мацейна: «Мистецтво – це результат найглибшої людської творчості, найбільше досягнення оригінального людського духу» (Мацейна, 1992, с. 141). Для М. Дюффрена, як і М. Бердслі й С. Зонтаг, призначення мистецтва – це вміння висловлювати і транслювати голос Природи, а людину, в свою чергу, повертає в стан спонтанної свободи і культуротворення. А. Бергсон чудово зазначив: «Будь-який витвір людини, який містить певну частку винаходу, будь-яка довільна дія, який містить певну частку свободи, будь-який рух, який свідчить про спонтанність, приносить у світ щось нове» (Бергсон, 2010, с. 188). Для Дж. Дікі, мистецтво – це послідовне і вибіркове оцінювання, яка створює нову реальність і нові можливості у світі краси і досконалості.

Естетичне сприйняття (переживання) є важливим інгредієнтом естетичного досвіду людини (особистості). Витвори мистецтва вимагають присутності естетичного сприйняття, щоб бути у вічності, і те, що продукує творча діяльність, є ідеальним. Творча особистість постійно трансцендує, естетичний досвід динамічний, виходить за межі самої творчості. Історія безпосередньо пов'язана з творчістю особистості, яка відкриває новий світ і творить щось нові. М. Дюффрен для власної феноменології особистості, використовував поняття «базової» особистості, яке розробляли і тлумачили американські філософи. А. Мальдіне пише про «ритм», як особливий термін в естетичній (пост)феноменології. Ритмічність – розкриття ось-буття і вираження своєї часовості в особистому, творчому існуванні. Ця тема майже не досліджена, тому актуальна й нині.

Американські філософи мистецтва, як і континентальні феноменологи, показали, що мистецтво істотно відрізняється від загальноприйнятої дефініції «естетики», що констатує красу й досконалість. Естетичне чуття, для об'єктів краси, пропонує випадки упорядкування естетичного досвіду, і це головним чином, стосується й естетичного сприйняття, так акту творчості і внутрішнього світу творчої особистості. Можна погодитися з Дж. Сантаяна, що «мистецтво» – це двигун і принцип нашої цивілізації, і воно уможливорює «постійний прогрес у раціональності», що покращує умови існування нашого світу. Але раціональність може існувати лише в союзі імпульсу та ідей, – «у той імпульс, продовженням якого він служить, ми розуміємо, що реальність – це безперервне зростання, творчість, що триває не перериваючись» (Бергсон, 2010, с. 188).

Список використаних джерел:

1. Астрахан, Н. (2014). Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Н. Астрахан. Київ: Академвидав. 390 с.
2. Бергсон, А. (2010). Творча еволюція. / А. Бергсон; пер. з фр. Р. Осадчука. – Київ: Вид-во Жупанського. 318 с.
3. Кебуладзе, В. (2012). Неперекладність лексиконів. Критика. <https://krytyka.com/ua/articles/neperekladnist-leksykoniv>.
4. Панченко, В. І. (2010). Естетика: підручник [Електронний ресурс] / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – Київ: Центр учбової літератури. 519 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf.
5. Сільваші, Т. (2020). Дерево Одиссея: Есеї, тексти, фото / Т. Сільваші. Київ: ArtHuss. 288 с.
6. Сучасна зарубіжна філософія. (1996). Течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник / під ред. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ: Ваклер. 428 с.
7. Beardsley, M. (by W. K. Wimsatt) (1946). The Intentional fallacy. Retrieved from: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/WimsattBeardsley_Intentional.pdf

8. Beardsley, M. (1975). *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (Studies in the Humanities: №. 13). University Alabama Press. 414 p.
9. Becker, O. (1963). *Von der Hinfälligkeit des Schön und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* // Becker O. *Dasein und Dawesen*. Neske, Pfullingen. 11–40 p.
10. Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*. N.Y: Cornell University Press. 214 p.
11. Dufrenne, M. (1953). *Introduction. Experience esthetique et object esthetique*. Paris: Presses universitaires de France. Pp. 1–28.
12. Geiger, M. (1913). *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, I. 655–665 p.
13. Heidegger, M. (2005). *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Klostermann. 474 p.
14. Maceina, A. (1992). *Buržuazios žlugimas. Raštai*. Vilnius: Mintis, 477 p.
15. Maldine, H. (2012). *Regard, Parole, Espace*. Les éditions du cerf. 408 p.
16. Maldine, H. (2010). *Une voix, un visage*. URL: https://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/henri_maldiney_un_visage_une_voix_eps.pdf
17. Rancière, J. (1998). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique. 74 p.

References:

1. Astrakhan, N. (2014). *Buttya literaturnogo tvor. Analitichne ta interpracyne modelyuvannya* [The creation of a literary work. Analytical and interpretive modeling]. Kyiv: Akademvydav. 390 s. [in Ukrainian]
2. Bergson, A. (2010). *Tvorcha evolyuciya* [Creative evolution]. Kyiv: Vydavnyctvo Zhupanskogo. 318 s. [in Ukrainian].
3. Kebutadze, V. (2012). *Neperekładnist leksykoniv*. Krytyka. Retrieved from: <https://krytyka.com/ua/articles/neperekładnist-leksykoniv> [in Ukrainian].
4. Panchenko, V. (2010). *Estetika: pidruchnik* [Product innovative policy]. Kyiv: Centr uchbovoyi literatury. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf [in Ukrainian].
5. Silvasi, T. (2020). *Derevo Odiseya: Esseyi, teksty, photo* [The Tree of Odysseus: Essays, texts, photos]. Kyiv: ArtHuss. 288 s. [in Ukrainian].
6. *Suchasna zarubizhna filosofiya. Tychy i napryamki. Hrestomatiya (1996)* [Modern foreign philosophy. Currents and directions. Reader]. Kyiv: Vakler. 428 s. [in Ukrainian].
7. Beardsley, M. (by W. K. Wimsatt) (1946). *The Intentional fallacy*. Retrieved from: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/WimsattBeardsley_Intentional.pdf
8. Beardsley M. (1975). *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (Studies in the Humanities: No. 13). University Alabama Press. 414 p.
9. Becker O. (1963). *Von der Hinfälligkeit des Schön und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* // Becker O. *Dasein und Dawesen*. Neske, Pfullingen. 11–40 p. [in German].
10. Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: an institutional analysis*. N.Y: Cornell University Press. 214 p.
11. Dufrenne M. (1953). *Introduction. Experience esthetique et object esthetique*. Paris: Presses universitaires de France. pp. 1-28. [in French].
12. Geiger M. (1913). *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, I. p. 655–665. [in German].
13. Heidegger M. (2005). *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Klostermann. 474 p. [in German].
14. Maceina A. (1992). *Buržuazios žlugimas. Raštai*. Vilnius: Mintis. 477 p. [in Lithuanian].
15. Maldine H. (2012). *Regard, Parole, Espace*. Les éditions du cerf, 408 p. [in French].
16. Maldine H. (2010). *Une voix, un visage*. Retrieved from: https://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/henri_maldiney_un_visage_une_voix_eps.pdf [in French].
17. Rancière J. (1998). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique. 74 p. [in French].