

RU

## Феноменологическая философия литературы Р. Ингардена. Статус эстетических объектов и их отношение к реальности

Михайловский М. О.

**Аннотация.** Цель исследования состоит в выяснении того, что является основой любого литературного произведения и какую именно роль играет читатель в формировании образа данного вида искусства в процессе его восприятия. Литературное произведение понимается Р. Ингарденом как чисто интенциональный объект, поэтому возникает проблема его статуса как такого типа объекта, поскольку нужно объяснить, что представляет собой произведение в изолированном состоянии. Однако читатель как воспринимающее звено вносит заметные колебания в литературное произведение и добавляет то, что отсутствует в основе, которую стремится сформировать Р. Ингарден. В статье излагается способ решения этой проблемы. Научная новизна заключается в подробном анализе слоёв литературного произведения с привлечением достижений феноменологического метода и в описании влияния читателя на вышеупомянутые слои. В результате доказано, что литературное произведение имеет объективную основу в виде слоёв, которые характеризуют строение произведения, и что природа литературы обладает избыточным характером, продемонстрированным посредством введения понятия конкретизации, описывающего формирование смысла литературного произведения читателем.

EN

## R. Ingarden's Phenomenological Philosophy of Literature. Status of Aesthetic Objects and Their Relation to Reality

Mikhailovskii M. O.

**Abstract.** The study aims to find out what the basis of any literary work is and what role the reader plays in formation of the image of this type of art in the process of its perception. R. Ingarden's understanding of the literary work is that of a purely intentional object, so there emerges the issue of its status as this type of object, since it is necessary to explain what the literary work is in the isolated state. However, the reader, being a perceiving link, causes noticeable fluctuations in the literary work and adds that which is absent from the basis that R. Ingarden seeks to form. The article describes a way to solve this problem. Scientific novelty of the study lies in conducting a detailed analysis of the layers of the literary work involving achievements of the phenomenological method and in describing the reader's influence on the above-mentioned layers. As a result, it is proved that the literary work has an objective basis in the form of layers that characterise the structure of the work and that literature is redundant in nature, which is demonstrated by introduction of the notion of concretisation describing formation of the meaning of the literary work by the reader.

### Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью определения статуса литературного произведения в рамках гуманитарных исследований как давнего культурного явления. На первый взгляд может показаться, что воображение читателя произведения литературного искусства востребовано, когда он воображает то, что читает. Читатель романа, например, будет приводить в движение свое воображение, чтобы изобразить персонажей, места в сюжете, сцены, которые вызывают его интерес, и так далее. Читательская фантазия, таким образом, будет ограничена производством интуитивного наполнения для текста, который держится в руках.

Однако, принимая во внимание работу Романа Ингардена над литературным произведением искусства, который настаивает на его стратификации и на множественности действий, которые он требует от читателя, мы получаем представление о явном и переплетенном использовании воображения, плодотворность которого, когда читатель мотивирован прочтением литературного текста, не сводится к созданию образов, парящих у него в голове.

Мы предлагаем в первый момент обратиться к стратификации литературного произведения в том виде, в котором оно выставлено Ингарденом, чтобы подчеркнуть, как воображение читателя востребовано каждым

из его слоёв. Во второй момент мы остановимся на понятии конкретизации, чтобы рассмотреть, как Ингарден не только различает способы использования воображения, как того требуют слои литературного произведения, но и разделяет его на законные и незаконные, по мнению читателей, способы использования воображения.

С целью определения рамок содержания цели исследования можно выделить следующие задачи: во-первых, обозначить структуру литературного произведения; во-вторых, определить место слоёв литературного произведения; в-третьих, рассмотреть способ толкования произведения читателем, который называется «конкретизация».

Для анализа идей Ингардена, воплощённых в его сочинениях по эстетическим проблемам, применяются следующие методы исследования: герменевтический (в качестве инструмента толкования текста), феноменологический, аналитический и синтетический методы.

Теоретической базой исследования, помимо работ самого Р. Ингардена, послужили публикации различных отечественных и зарубежных авторов, таких как В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская [1], С. А. Викентьева [2], Н. В. Володина, Е. В. Калинина [3], Ю. В. Новикова [5], И. А. Солодилова [6], Е. А. Тимошук [7], Ю. Ф. Кэлин [18], А. Флажолье [10], Дж. Митшерлинг [20], А. Куаньяр (A. Coignard) [8], М. Мерло-Понти [19], Н. Делле Сите (N. Delle Site) [9], Г. Нинхёйс (G. Nyenhuys) [21], Ж. Инь-Ян [17], С. Ришар (S. Richard) [22], Х. Х. Рудник (H. H. Rudnick) [23], которые рассматривают либо особенные и примечательные моменты касательно литературного произведения, либо непосредственно рассматривают философские проблемы, которые были затронуты Ингарденом.

Практическая значимость исследования состоит в том, что плоды трудов Ингардена могут быть использованы в качестве варианта для руководства при познании сущности литературного произведения.

### Общие положения философии литературы Р. Ингардена

Один из основных постулатов феноменологии Гуссерля – это антипсихологизм. И Роман Ингарден, как его верный ученик, принимает это положение в качестве отправной точки в своём исследовании литературного произведения искусства.

Как известно, наиболее характерной особенностью философского метода Гуссерля является описание феноменов. Ингарден стал использовать данный подход в онтологических исследованиях литературного произведения искусства. Таким образом, он смог избавиться от причинно-следственного объяснения, психологического или социологического [17, р. 88].

Ингарден отвергает тогдашнюю психологическую точку зрения о том, что литературное произведение – это то, что пережил автор во время своего создания. Он утверждает: «Если бы эта точка зрения была верна, то невозможно было бы иметь непосредственный контакт с произведением или узнать его» [14, р. 13]. Он также утверждает, что «опыт автора перестаёт существовать с момента появления созданного им произведения» [ibidem, р. 14]. Более того, Ингарден атакует другую психологическую точку зрения, согласно которой литературное произведение – это не что иное, как многообразие переживаний, которые читатель испытывает во время чтения. По его мнению, если бы это было так, то тогда должно было бы быть столько же Гамлетов, сколько и читателей. Для того чтобы дать полное представление о способе существования литературного произведения, Ингарден устраняет все чуждые ему факторы. К этим посторонним факторам относятся: 1) опыт автора, 2) опыт читателя и 3) вся сфера предметов и состояний, «*появляющихся*» в произведении [17, р. 88].

### Структура и слои литературного произведения

Исходя из того, что мы написали в конце предыдущего параграфа, можно выделить основу, на которой покоится структура литературного произведения. В результате этого шага Ингарден выстраивает структуру из *двух измерений*, из которых особого внимания заслуживает второе, состоящее из *четырёх слоёв (пластов, страт)*. Давайте подробнее рассмотрим перечисленные компоненты литературного произведения, по Ингардену, более подробно.

*Два измерения*: в одном мы наблюдаем последовательность фаз, частей произведения, во втором – наличие совместно выступающих разнородных элементов [4, с. 23].

По поводу второго измерения он пишет: «С точки зрения общего типа это следующие компоненты: а) то или иное *языково-звуковое* образование, в первую очередь *звучание* слова; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения; в) то, о чем говорится в произведении, *предмет*, *изображённый* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» [Там же, с. 24].

В трактате «Литературное произведение» он именуется эти слои таким образом: 1) первый уровень: «слой слов (Wortlaute) и высших звуковых образований (Lautgebilde), которые образуются на этой основе». Слой, следовательно, звукового или лингвистического материала; 2) второй уровень: «слой единиц значения», который сам по себе является сложным, поскольку «слова» интегрированы в «предложения», которые сами по себе интегрированы в глобальный «текст». Кроме того, второй слой смысла имеет корреляционную структуру между «состояниями всего» и составными смысловыми артикуляциями предложений, которые, так сказать, проецируют эти состояния всего; 3) далее следует слой «схематизированных видов» [11]; 4) последний слой – это слой того, к чему относится текст: объекты, символы в вымышленном мире. Идея «изображения» (Darstellung) необходима для разграничения этого последнего слоя [10].

Четыре слоя – это минимум, которым должно обладать литературное произведение. Число слоёв, однако, может и увеличиваться, доходить даже до восьми, как говорит сам Ингарден, если есть слова изображаемого лица [4, с. 38]. Если автор приводит слова рассказчика, который, в свою очередь, передаёт слова ещё одного персонажа, то слоёв становится уже двенадцать. Таким образом, можно говорить о многослойности литературного произведения [Там же, с. 37]. Также он называет его «многослойным образованием» (*mehrschichtiges Gebilde*) [10].

Стоит отметить и утверждение Рене Веллека по поводу слоёв о том, что Ингарден разделил литературное произведение на пять слоёв вместо стандартных четырёх [9, р. 74]. Пятый слой должен был вмещать в себя «метафизические качества», в число которых он включил «возвышенное», трагическое, отвратительное, священное». Однако они были исключены, потому что они редко возникают из мира интенциональных объектов [23, р. 112].

Говоря о «метафизических качествах», Ингарден утверждает, что проявление таких качеств может происходить при сотрудничестве не только предметного слоя, но и опосредованно всех остальных слоев литературного произведения. Это, настаивает Ингарден, снова показывает, что, несмотря на стратифицированную структуру, литературное произведение искусства образует органическое единство [17, р. 89].

Хотя эти четыре специфических пласта или слоя неоднородны, каждый из них играет свою роль в формировании органической структуры, которая и является самым литературным произведением. Можно сказать, что первые два слоя – это субструктура (базис), а последние два – сверхструктура (надстройка). От звукового слоя вверх каждый из трех других слоев определяется предшествующим слоем и обязан своим существованием.

С этой точки зрения все эти слои не существуют отдельно друг от друга, а интегрированы в органическое целое. Ингарден говорит: «Из материала и формы отдельных слоев получается существенное внутреннее, а значит, и формальное единство всего произведения» [14, р. 13].

Поэтому литературное произведение как произведение искусства зависит от взаимодействия этих слоев. У каждого слоя есть свои специфические художественные качества, и кульминацией таких художественных качеств является «*полифоническая гармония*», которая как раз и является эстетической ценностью всего произведения [Ibidem, р. 369].

Некоторые критики ингарденовской литературной теории часто ссылались на неясность или, что, возможно, то же самое, на метафоричность его краткого описания литературного произведения как «*полифонической гармонии*» контрапунктных слоёв, вмещаемых в единый объект, подобно барочной фуге. Ни один эстетик не должен возражать против действенной метафоры; только при неточности метафор они становятся расплывчатыми как объяснения сомнительного явления. И в этом заключается наша задача: все голоса фуги звучат в рамках тональности, и теоретических трудностей в изучении определения гармонии путем однородно образованных временных последовательных моментов сложного звукового опыта не так уж много: единство гармонии проистекает из категориальной или модальной идентичности конкурирующих голосов. Они могут объединиться в единую гармонию только в той мере, в какой они относятся к одному и тому же виду [18, р. 125].

Как говорит исследователь Джефф Митшерлинг, существует две точки зрения (*standpoints*) на три слоя (смысловой, предметный, видовой): *онтологическая*, со ссылкой на то, что звуковой слой исполняет для существования другого слоя, и *феноменологическая*, которая ссылается на то, какую функцию она выполняет для психического субъекта, когда всё произведение дано и раскрыто [20, р. 132].

Давайте обратимся к данным четырём слоям более обстоятельно. Вначале мы разберём слой языково-звукового образования. В рамках него Ингарден различает *звучание слова, или слово-звук (word sound, Wort-laute)*, и *звуковой материал (Lautmaterial, phonic material)*: звучание определённого слова – это неизменяемая звуковая форма (*Gestalt*), в соответствии с которой звуковой материал определён, т.е. сформирован, когда это отдельное слово читается либо произносится. Это не вибрации, которые достигают наших барабанных перепонки [Ibidem]. Комбинации букв/звуков, которые имеют смысл или, говоря иначе, имеют значение. Таким образом, чтение – это не только способность распознавать звуки, которые представлены буквами, и умение их воспроизводить, но и, что более важно, способность идентифицировать единицы как единицы смысла. Когда мы читаем, мы видим пятна чернил, но мы видим, что они сгруппированы вместе, и группы являются единицами или множествами [21].

По словам Ингардена, *значение слова* – это потенциал, который должен быть актуализирован в предложении. Этот потенциал актуализируется только в синтаксическом отношении к другим звукам слова, т.е. в предложении [Ibidem]. *Предложение* – это последовательность звучаний слов. Предложения позволяют существовать формированиям определённых фонетических феноменов, которые существенны для литературного произведения искусства [20, р. 131]. Предложение имеет смысл через значения, которые оно заимствует из звуков слова, где значения скрыты и потенциальны. Возможность восприятия связи между смыслом и значением, между звучанием слова и предложением, которая даже выше, чем знание значения того или иного слова, является непременным условием для чтения произведения литературного искусства.

*Смысловые единицы*, от слова-звука до всего произведения литературного искусства, взаимосвязаны. Смысл воспринимается в единицах, а единицы являются взаимозависимыми, это такие комбинации, в которых второстепенные единицы находят свое значение в основных единицах и придают им это значение. В результате возникает необходимость воспринимать не только смысловые единицы, но и отношения, которые они устанавливают между собой [21].

*Вид* – это конкретное зрительное явление, которое мы переживаем, наблюдая эту вещь, в ней мы можем различать разные моменты или же воспринимать её более целостно в зависимости от положения наблюдателя,

его психофизического состояния либо характера самого предмета. Ингарден, к примеру, упоминает паровоз, предстающий по мере приближения то чёрной точкой, то громадиной, в которой мы распознаём детали (колёса, поршень, котёл, трубу и т.д.) [4, с. 28].

Термин «вид» напоминает нам о феноменологической школе, к которой принадлежал и сам Р. Ингарден, пусть он и отошёл от некоторых принципиальных идеалистических аспектов философии Гуссерля (трансцендентализм, примат сознания над миром), однако здесь феноменологическая направленность ярко предстаёт перед нами, читателями.

### Связь звучания слов и их значений для воображения читателя

Ингарден говорит о *звуковом слое*, чтобы подчеркнуть необходимость учитывать чувственное качество слов, из которых сделан текст. В литературе (но действительно ли в других местах все по-другому?) слова существуют не только для того, чтобы означать, но и для того, чтобы всегда быть услышанными. Именно здесь мы можем найти первый способ, чтобы воображение читателя было востребовано литературным произведением. Последнее, если оно не всегда произносится вслух, должно быть услышано в его звуковых гармониях, расшифровано и сопровождено в его ритме; оно должно быть ухвачено в тот внутренний голос, который сопровождает каждое прочтение и делает слова резонирующими. Как пишет Ингарден, пласт вокабул «является не только средством раскрытия литературного произведения» [12, р. 65], но и средством, которому суждено исчезнуть прежде, чем ухватиться за смыслы. Пласт вокабул, потому что он является местом того, что он называет *глоссофоническими явлениями (феноменами)* – ритмы, темп, аффективные качества, – не состоит ни в каком слое, который должен быть превзойден, и особенно забыт, в понимании или стремлении к смыслу [ibidem, р. 62]. Вокабулы до тех пор, пока на них обращают внимание как на звуковые объекты, или до тех пор, пока во время чтения сохраняется их звуковая размерность, составляют эту плотность текста, это чувственное присутствие произведения, чье чтение также является опытом.

Текст никогда не читается, не будучи услышанным, и воображение читателя вмещивается внутри этого слоя, чтобы сделать внутренний голос чтения услышанным. Таким образом, в первую очередь перед любой *фигурацией (figuration, наглядным изображением, способом изображения)* объекта воображение проецируется голосом, через который текст вбирает плотность в интерьер читателя. Таким образом, первый акт воображения читателя заключается в том, чтобы отдать себя на прослушивание текста и, более того, найти ритм и голос, подходящие для его прочтения. Как музыкант, который настраивает свой инструмент на пьесу, которую он собирается играть, читатель должен, ощупывая свое внутреннее ухо, найти голос текста, способ сделать его резонирующим и сделать его настоящим.

*Воображение*, приведенное в движение первым слоем литературного произведения, таким образом, позволяет читателю войти в произведение, прежде всего как бы в мир звука. И это действительно вступление в другой мир – еще до того, как воображение, создающее образы, заставляет объекты парить в голове читателя объекты, которые он в настоящее время не может воспринимать. В самом деле именно потому, что, когда читатель погружается в чтение как внутреннее чтение, происходит ритмическое и гармоническое оживление читателя, чтение провоцирует разрыв с текущим восприятием и с увлечениями дня. Мы вступаем в чтение не только потому, что нас интересует, о чем говорит текст, поскольку то, что он дает нам предчувствие, захватывает наше внимание. Но прежде всего потому, что в самой тишине чтения мы слышим голос, который навязывает нам свое присутствие против шумов окружающего нас мира, который нас увлекает, буквально соблазняет или очаровывает. Сосредоточенность читателя, его, казалось бы, молчаливое поглощение проявляется через поток звука, и его воображение, то, как он читает предложения текста, разворачивается во внутреннем пространстве его чтения.

Действительно, Ингарден указывает на то, что слова – это плотные материалы, отягощенные всей толщиной культуры и истории, взвешенные с множественными коннотациями, усложненные количеством применений, в которых они уже встречались читателю [ibidem, р. 53]. Именно на этом фоне каждое слово пропитывается всем тем опытом, который читатель получает от языка текста. Поэтому Ингарден, чтобы обозначить слова литературного произведения, предпочитает называть их живыми словами. Как он сам указывает в конце «Литературного произведения» [ibidem], когда он говорит о «жизни» произведения, то, что характеризует прежде всего живое, – это его способность постоянно преобразовывать себя, сохранять свою идентичность, не оставаясь при этом неизменным. Деятельность по постижению, которой требует литературный текст, требует, таким образом, определенной гибкости, с помощью которой речь идет о том, чтобы не закреплять слишком быстро значение слов – позволить им играть или сделать ставку, в любом случае, на то, что значение будет установлено из игры между смыслами.

### Воссоздание смысла воображением читателя и понятие конкретизации

По Ингардену, каждое предложение, переплетая вместе значения, достигает «номинально-вербального разворота» «состояния вещей». Но фраза для читателя, потока литературному опыту чтения, не просто имеет дискурсивный смысл. Заполнение смысла мотивируется логическим пониманием предложений, или даже требуется переход от смысла к тому, на что он направлен и что он предлагает конституировать в интуиции,

чтобы мог появиться слой объектов. Сказать, что происходит переход от схватывания смыслов к направленности к тому, что эти смыслы означают, значит точно проговорить, что смыслы не просто поняты, но и введены в действие [Ibidem, p. 67]. Понимание смысла во временной конфигурации, управляемой читателем, разыгрывается как отправная точка преднамеренного движения, которое приводит его к тому самому, что они проецируют с точки зрения объективного смысла. Понимание единиц смысла, таким образом, приводит к проекции соответствующих интенциональных объектов [13, p. 37].

С точки зрения Ингардена, *воображение читателя* (которое здесь вступает в игру одновременно с введением в действие смыслов, для того чтобы стремиться к тому, что они говорят и обозначают) должно и далее твердо руководствоваться текстом. Присутствующее воображение, которое вмещается сюда, чтобы составить слой объектов, не играет свободно, но должно позволить себе быть взвешено двумя уже обсуждаемыми слоями: значением, которое должно быть правильно понято, и, прежде всего, словами, которые продолжают призывать к звучному и ритмичному воображению. Поскольку единицы смысла всегда воспринимаются как обратная сторона чувствительной текстуры текста, состояния вещей нацелены и проецируются в нимб аффективных качеств, рожденных в музыке текста [Ibidem, p. 46].

Состав слоя объектов подразумевает, что читатель стремится к множеству состояний вещей, обозначенных текстом. Но если придерживаться этой операции, воображение читателя будет осуществлять дискретную множественность актов предчувствия, что никогда не приведет даже к интуиции одного объекта. Действительно, в тексте никогда не дается полного описания того, что он означает [19, p. 42], и Ингарден никогда не перестает подчеркивать это, указывая на то, что литературный текст полон *мест неопределенности*: «Мы находим такое место неопределенности там, где на основе предложений в произведении невозможно сказать, имеет ли определенный объект или объективная ситуация определенный атрибут» [13, p. 90]. Ими могут быть отдельные намёки, детали, авторские замечания и пр., которые можно дополнить с помощью способности воображения и таким образом составить целостную картину [3, с. 67]. Таким образом, по замыслу Ингардена, литературное произведение представляет собой схематическое построение, так что значения, вписанные в текст, не говорят всего того, что они предлагают представить [12, p. 211].

Теперь читатель, который не стоит перед текстом в позиции специалиста – следовательно, он не приступает к аналитическому чтению – обязательно заполняет *места неопределенности*, то есть совершает множественные акты воображения, посредством которых он также предчувствует с помощью намерений, которые он сам формирует, то, что в тексте не сказано [8, p. 296]. Произведение представляет собой некую схему, которая неопределенна и неустойчива, и предметы в нём даны неполными штрихами. Конкретизация читателем происходит с помощью эстетического восприятия. Переход к такому восприятию происходит посредством прерывания привычного хода вещей, вызванного набором качеств, которые привлекают внимание наблюдателя. Ингарден называет это «предварительной эмоцией». В это время начинается торможение повседневного хода переживаний, и это характеризуется Ингарденом как «сужение поля сознания» [2, с. 2]. Таким образом, воображение читателя работает в избытке, поскольку оно никогда просто не проецирует определения, обозначенные текстом, а более того, объекты и их горизонты или даже мир. Читатель не может вмещаться, просто чтобы интуитивно наполнить предложения текста. Следовательно, следует понимать, что воображение читателя, когда он вмещается, не может просто руководствоваться текстом: оно должно предложить излишек, или оно не может поступить иначе. Читатель вводит в игру намерения, которые выходят за рамки простого использования смыслов, заложенных в тексте, и через них он выходит за пределы паза, предложенного в предложениях, к горизонтам предложений. Таким образом, каждый читатель с каждым прочтением увеличивает то, что в тексте говорится о новых определениях, в то время как он затуманивает других, так как проецирует новые состояния вещей и их горизонты [Там же].

Как мы видим, Ингарден является предшественником представителей рецептивной эстетики. Он ввёл понятие конкретизации, которое отражает восприятие художественного текста читателем [5, с. 260].

Ингарден различает *идеальные, физические и интенциональные объекты*. К первым относятся такие объекты, которые никогда не изменятся и не будут зависеть от воздействия субъекта: геометрические фигуры, числа. Вторыми являются любые объекты нашего мира, и они уже подвержены изменению: земля, планеты, звёзды, море, песок и др. К третьему классу объектов относятся все эстетические и социокультурные объекты, и все они могут формироваться под влиянием субъекта, т.е. поддерживаются направленностью его сознания [7, с. 9].

Конечно, Ингарден, согласно классификации Тимошук, называет эстетические объекты (предметы) интенциональными, но Бычков именуется эстетические предметы идеальными (эйдетическими, образными) продуктами, что, на наш взгляд, не противоречит смыслу того, что пишет и что пытается донести до нас Ингарден [1, с. 189].

Объекты, являющиеся чисто интенциональными в производном смысле, со своей стороны, обязаны своим бытием и бытием-так формированием, «которые содержат в себе “заимствованную” интенциональность» [22, p. 6].

Изображённый объект (если он соответствует объекту в действительности или не соответствует ему) занимает свое пространство и свое время в литературном произведении искусства. Существование изображённых объектов в литературном произведении, всегда в качестве интенциональных объектов, требует, чтобы в литературном произведении были также время и пространство, но в литературном произведении всегда будут существовать время и пространство, своего рода «квазивремя» и «квазипространство», функционирующие в литературном произведении, как если бы они были реальным пространством и временем [21].

Изображенный объект в литературном произведении должен быть дополнен информацией, которую читатель несет с собой, приобретенной на собственном опыте. В связи с этим некоторые читатели не могут реализовать определенные виды чтения: у них нет необходимого опыта (или этот опыт недоступен) для завершения работы. Закончив создание объекта, читатель также должен создать пространство и время, которые занимает этот объект. Тем не менее акт чтения является скорее воссозданием, чем созданием, поскольку представленные объекты, а также их время и пространство являются творениями автора, и они должны быть конкретизированы читателем в рамках своей функции в произведении в том виде, в котором они были реализованы автором, даже если они будут конкретизированы читателем в соответствии с его собственным восприятием времени и пространства [Ibidem, p. 100-101]. Поэтому можно заключить, что смысл любого литературного произведения воссоздаётся читателем посредством его личностных особенностей и характеристик [6, с. 66].

## Заключение

В данной статье было критически оценено значение, придаваемое Ингарденом структуре литературного произведения, которая, как мы выяснили, состоит главным образом из четырёх слоёв, а также было уделено внимание понятию конкретизации и явлению заполнения. Стало понятно, что онтологическое различие, которое проводит Ингарден между *реальными объектами* (которые полностью детерминированы) и *вымышленными объектами* (которые по существенным причинам только частично детерминированы), является истинным. Так как их отношения неравномерны: первые всегда остаются неизменными и объективными, а вторые будут зависеть от способа рассмотрения человеческого субъекта.

Также было выяснено, что *воображение* является значимой частью воплощения литературного произведения, позволяющей сделать его реальным и имеющим отношение к истине. Этим занимаются и автор, и читатель как человеческие разумные субъекты. Ингарден утверждал, что композиция в литературе – это искусство выбирать пробелы, подбирать пробелы и места неопределённости, а также их расширение. Также, исходя из этого, можно сказать, что люди естественным образом приспособлены к преодолению пробелов, учитывая, что базовый уровень опыта является схематическим. По этой причине литература – это искусство введения явных элементов, среди которых выделяют объекты, декорации или переживания, то есть это искусство предоставления избыточной информации. Можно сказать, что Ингарден с введением возможности анализа вымышленной реальности сделал феноменологию в некотором смысле социально-онтологической, так как чтение неизбежно связано с культурной и социальной составляющими философской мысли.

В результате стоит отметить, что Ингарден с помощью феноменологического метода смог передать своё собственное видение литературного произведения, создав литературную онтологию на основе объективных составляющих художественного произведения и интегрировав её даже в область познания конкретного творческого продукта. Тем самым он вошёл в область социокультурных объектов. Феноменологические понятия, такие как «переживание», «смысл», отчасти породили слой «вида», который является важной частью структуры произведения, и привели к идее его «конкретизации», когда читатель наполняет его частично своим пониманием.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в уточнении характера истинности литературного произведения в рамках собственной реальности, которая напоминает материальную действительность. Также в дальнейшем следует раскрыть статус воображения как преобразующего и дополняющего инструмента произведения относительно того, какими должны быть пределы допустимой конкретизации в рамках феноменологического подхода.

## Источники | References

1. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 179-194.
2. Викентьева С. А. Практика чтения как опыт вовлечённости // Общество: история, философия, культура. 2018. № 2 (48). С. 1-4.
3. Володина Н. В., Калинина Е. В. Литературный критик (И. Б. Роднянская) о литературоведении и литературоведениях // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 4. С. 65-70.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Фёдорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
5. Новикова Ю. В. Интерпретация художественного текста и обучение переводу художественной литературы // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 7 (29). С. 259-262.
6. Солодилова И. А. Смысл в свете герменевтических учений // Вестник Оренбургского государственного университета. 2003. № 4. С. 65-69.
7. Тимошук Е. А. Феноменология литературы Романа Ингардена // Филологические заметки. 2019. № 17. С. 1-20.
8. Coignard A. Imagination et lecture selon Ingarden: La délicatesse de l'imagination // Bulletin d'analyse phénoménologique. 2017. Vol. 2. Iss. 17. P. 288-320.
9. Delle Site N. The Aesthetic Theory of Ingarden and Its Philosophical Implications // Analecta Husserliana. Ingardeniana II. New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden. 1990. Iss. 30. P. 71-84.

10. Flajoliet A. Esquisse d'une phénoménologie de l'œuvre littéraire // Sens Public. 2008. Iss. 1. P. 1-41.
11. Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1931. 389 S.
12. Ingarden R. L'œuvre d'art littéraire / trad. fr. P. Secretan. Lausanne: L'âge d'homme, 1983. 341 p.
13. Ingarden R. The Cognition of the Literary Work of Art. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 436 p.
14. Ingarden R. The Literary Work of Art / transl. by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 415 p.
15. Ingarden R. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1962. 352 S.
16. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1968. 440 S.
17. Jin-Yang Z. The New Criticism and Ingarden's Phenomenological Theory of Literature // *Analecta Husserliana. Ingardeniana II. New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden*. 1990. Iss. 30. P. 85-94.
18. Kaelin E. F. Debate over Stratification within Aesthetic Objects // *Analecta Husserliana. Ingardeniana II. New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden*. 1990. Iss. 30. P. 123-138.
19. Merleau-Ponty M. La prose du monde. P.: Gaillimard, 1969. 232 p.
20. Mitscherling J. Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997. 245 p.
21. Nyenhuis G. Roman Ingarden's Contribution to the Reading and Analysis of the Literary Text // *Analecta Husserliana. Ingardeniana II. New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden*. 1990. Iss. 30. P. 95-106.
22. Richard S. Sur un débat qui n'a pas eu lieu: approche ingardénienne contre approche meinongienne des objets fictifs // *Slavica Bruxellensia. Revue polyphonique de littérature, culture et histoire slaves*. 2015. Iss. 11. P. 1-14.
23. Rudnick H. H. Roman Ingarden's Literary Theory // *Analecta Husserliana*. 1983. Iss. 4. P. 105-119.

### Информация об авторах | Author information



Михайловский Михаил Олегович<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск



Mikhailovskii Mikhail Olegovich<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Arkhangelsk

<sup>1</sup> [guitar.marshall@yandex.ru](mailto:guitar.marshall@yandex.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

**Ключевые слова (keywords):** структура литературного произведения; слои литературного произведения; интенциональные объекты; восприятие литературного произведения; конкретизация; structure of literary work; layers of literary work; intentional objects; perception of literary work; concretisation.