

# ФИЛОСОФСКИ НАУКИ. ЕСТЕТИКА

## “ВІДКРИТА” ФОРМА В МИСТЕЦТВІ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ, КОМУНІКАТИВНИЙ, ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

**О. А. Вячеславова**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії та соціології,  
Національний медичний університет ім. О. О. Богомольця (Київ, Україна)

*Viacheslavova--elena@yandex.ru*

### Анотация

**Елена Вячеславова. “Отворена” форма в изкуството: феноменологични, комуникативни, текстологични аспекти.** Статията се фокусира върху проблема за естетичната универсалия “отворена” форма, опит за решаване на която намираме в руската естетика. Авторът експлицира дискуссионните точки, които съдържа руската естетическа концепция, с цел да докаже единството на онтологичните основи на класическото изкуство и актуалните художествени практики. Отбелязано е, че в хода на решаването на този проблем от руските автори беше извършена редукция на художествената форма, деонтологизация на произведението, ограничаване на “отвореността” на произведението на рецептивно ниво. Изследователката показва непълнотата на получената интерпретация на “отворената” форма и, изхождайки от феноменологията на текста, на семиотичната и риторичната теории на текста, доказва наличието в структурата на произведението на три нива на “отвореността”, включително на “отвореност” както иманентна характеристика на художествената форма и “отвореност” на произведението/текста в пространството на интертекста. Изхождайки от особеностите на изобразителното изкуство, авторът аргументира методологическата позиция на “двойно виждане”, която предоставя статут на произведението както в модуса на идеала, така и в модуса на реалността. Набляга се на факта, че механизмът на “двойното виждане” се контролира интенционално, по този начин интенционалната структура на произведението е основа на «отвореността» като иманентна характеристика на художествената форма. Авторът стига до извода, че съгласуването на феноменологията на текста и на комуникативния подход създава методологична възможност за анализа на “отворената” форма като поле за реализация на риторични структури.

**Ключови думи:** феноменология на изкуството; интенционалност; текст; форма на изкуството

### Анотація

**Олена Вячеславова. “Відкрита” форма в мистецтві: феноменологічний, комуникативний, текстологічний аспекти. “Відкрита” форма в мистецтві: феноменологічний, комуникативний, текстологічний аспекти.** Статтю присвячено проблемі естетичної універсалиї “відкритої” форми, досвід вирішення якої знаходимо в російській естетиці. Автор статті експлікує дискусійні моменти, які містять російська естетична концепція, що має на меті обґрунтування єдності онтологічних підстав класичного мистецтва і актуальних арт-практик. Відзначено, що в процесі вирішення даної проблеми російським автором була здійснена редукція художньої форми, деонтологізація твору, обмеження

“відкритості” твору рецептивним рівнем. Дослідниця вказує на неповноту отриманої інтерпретації “відкритої” форми і, спираючись на феноменологію тексту, положення семіотичної і риторичної теорій тексту, обґрунтовує наявність в структурі твору трьох рівнів “відкритості”, включаючи “відкритість” як іманентну характеристику художньої форми і “відкритість” твору / тексту простору інтертексту. Виходячи зі специфіки образотворчого мистецтва, автор аргументує методологічну позицію “подвійного зору”, що забезпечує статус твору як в модусі ідеальності, так і в модусі реальності. Підкреслюється і той факт, що механізм “подвійного зору” управляється атенційністю, при цьому атенційна структура твору виступає основою “відкритості” як іманентної характеристики художньої форми. Автор статті приходиться до висновку про те, що узгодження феноменології тексту і комунікативного підходу створює методологічні передумови для аналізу “відкритої” форми як поля реалізації риторичних структур.

**Ключові слова:** феноменологія мистецтва; інтенційність; атенційність; текст, художня форма

### Abstract

**Elena Vyacheslavova. An “open” form in art: a phenomenological, communicative, textual aspects.** The article is devoted to the problem of “open” forms, the experience of conceptualization of this problem was carried out in Russian aesthetics. The author identifies the discussion points that contains Russian aesthetic concept that aims to substantiate the unity of the ontological foundations of classical art and current art practices. It is shown that in the considered theory the theoretical model of “open” artworks by U. Eco was reinterpreted in the phenomenological aspect based on the aesthetics of R. Ingarden. It is noted, that during this conceptualization the russian author provides a number of theoretical transformations that result in the reduction of artistic forms, deontologisation of artwork, the limitation of the “openness” of artwork by receptive level. The researcher indicates the incompleteness of the received interpretation of “open” form and referring to the phenomenology of text, semiotic and rhetorical theories of the text, justifies the presence in the structure of the artworks of three levels of “openness”, including “openness” as an immanent feature of the artistic form and the “openness” of an artwork to the space of intertextuality. Based on the specifics of fine art, the author considers the methodological position of “dual-view”, providing the status of a work as the modus of ideality, and in the modus of reality. The mechanism of “dual view” is controlled by attentionality. The attentional structure of the work is the basis of “openness” as the inherent characteristics of the artistic form. The author comes to the conclusion that the approval of the phenomenology of the text and the communicative approach provides the methodological background for the analysis of “open” form as a field of realization of rhetorical structures.

**Keywords:** phenomenology of art; intentionality; attentionality; text; art form

**Постановка проблеми.** Сучасна ситуація, позначена вичерпаністю нормативної моделі естетичного пізнання та реструктуризацією предметного поля естетичних досліджень, спонукає фахівців до пошуку теоретичних засад, що давали б змогу усунути розрив між мистецькою класикою та нон-класикою, між модерністською та постмодерною художніми парадигмами. Однією з визначних проблем для розвитку естетичної теорії на початку XXI століття виступає актуалізація естетичних універсалій, внаслідок чого заслуговує на увагу і досвід концептуалізації універсалії теоретичної моделі «відкритої» форми у мистецтві, здійснений у російській естетиці С. С. Ступінін (2012). Дослідник застосовує для цього феноменологічну теорію і висуває дискусійну тезу про нівелювання антиномії «відкритої» та «замкненої» форми у мистецтві, що дозволяє, на його думку, «говорити про онтологічні підвалини класи-

ки та актуальних арт-об'єктів в єдиному ключі» (Ступин, 2012, с.281]. Становлення концепту “відкритої” форми від Г. Вольфліна до “відкритого” твору У. Еко автор розглянув у своїй попередній праці (Ступин, 2008). Проте в поле уваги дослідника не потрапив текстологічний аспект такої “відкритості”, експлікований у межах семіотичних та риторичних теорій тексту (Мейзерський, 1991), а комунікативна модель була піддана трансформації, що заслуговує на полемічні зауваження.

Поділяючи позицію російського науковця з питання значущості моделі “відкритої” форми як способу осмислення естетичного функціонування художнього твору, у даній статті ми маємо за **мету**, по-перше, експлікувати дискусійні позиції зазначеної теорії з метою виявлення обмеженості та неповноти запропонованого у ній розуміння “відкритої” форми; по-друге, показати природу даної редукції та неможливість її **застосування до феноменів образотворчого мистецтва**, що ставить під сумнів універсальність наданого тлумачення “відкритої” форми; нарешті, на основі феноменологічної, комунікативної теорії та теорії тексту аргументувати засади до опрацювання альтернативної інтерпретації “відкритої” форми з позиції риторики тексту.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що Е. Гуссерль, створюючи феноменологію, не опікувався проблемами естетики. Естетичні теорії, створені на засадах феноменології учнями та послідовниками Е. Гуссерля Р. Інгарденом, М. Мерло-Понті, М. Дюфреном, П. Рікьором та іншими мислителями, виявили як значний потенціал проекту феноменології мистецтва, так і відзначений науковцями факт, що “феноменологія не просто суттєво різномірдна”, але й “існує багато “феноменологій” (Найман, 1998). У вітчизняній естетиці феноменологія набула статусу методології за пострадянських часів, коли почали виходити праці українських науковців (Л. Левчук, “Західноєвропейська естетика ХХ століття”, 1997) та російських дослідників (Д. Сілічева, К. Долгова (Долгов, 1996), І. Вдовіної, Т. Любимової), які були присвячені аналізу феноменологічних концепцій. Опанування ідей феноменології в українській естетиці триває і сьогодні, про що свідчать праці Є. Скороварової (Скороварова, 2009), К. Братко, О. Павлової з аналітики естетичного досвіду або ж праці з естетичної інтерпретації історії мистецтва Л. Мізіної (Мізіна, 2006). Разом з тим, учасники круглого столу з проблем сучасної української естетики відзначали існування певних “загроз”, спричинених “вторгненням” феноменологічних ідей в галузь естетичних досліджень, зокрема, наголошували на небезпеці позбавлення мистецького твору, розглянутого з позиції “чистої свідомості”, його художньої специфіки (Герасимчук, 2009, с. 30).

Подібні “загрози”, спричинені, насамперед, двоїстістю концепції свідомості Е. Гуссерля, яка, з одного боку, містить ідею трансцендентальної інтенційності, проте, разом з тим, численні висловлювання Гуссерля наводять на думку й про те, що він не вважав суперечливою ідею чистої іманентності. Окреслюючи спробу Гуссерля подолати проблему трансцендентального соліпсизму, П. Рікьор відзначав необхідність розрізнення у Гуссерля методу та його філософської інтерпретації, дескриптивної та догматичної тенденції (Рікьор, 1998). Сучасний естетик, розбудовуючи феноменологію мистецтва, мусить урахувувати, що “в самому акті редукції перетинаються методологічне перетворення і метафізичне рішення” (Рікьор, 1998). Отже, коли дослідник зауважує: “У феноменології об'єкт (в тому числі і твір мистецтва) не існує незалежно від свідомості”, – це можна розуміти як свідчення вибору на користь метафізики (Ступин, 2012, с. 284).

Простежимо логіку міркувань російського естетика. Поділяючи відому тезу про “відкритість” будь-якого мистецького твору множині інтерпретацій (Еко, 2004), автор шукає “онтологічні підвалини діалогу художнього тексту і глядача” у рецептивній царині, апелюючи до естетики Р. Інгардена, і за допомогою його ідей здійснює “перепрочитання” концепції “відкритого твору” У. Еко. Відзначимо принципіві позиції У. Еко, аби побачити, що саме піддав деконструкції російський дослідник.

Італійський мислитель окреслив не лише типи, але й природу художньої “відкритості”, поставив питання про те, “в якому сенсі кожний твір мистецтва є відкритим, ... яким структурним розбіжностям відповідають різні рівні відкритості” (Еко, 2004, с. 67). Таких рівнів він відзначив два: “відкритість”, завдана інтенційністю реципієнта (Еко робить багато посилань на Гуссерля); “відкритість” як іманентна характеристика самої художньої форми. Діалектика “форми” та “відкритості” становить основу його концепції (Еко, 2004, с. 6,200). “Форма – це завершений твір”, вона “передбачає можливість естетичного впливу на глядача” і “породжує порядок своїх власних витлумачень” (Еко, 2004, с. 13, 84, 14). “Відкритість” художніх структур закладена у твір митцем як сугестивне поле з певними межами, запущений автором “естетичний механізм”, що “спрямовує реакцію глядачів та панує над нею”. Не винятком є і сучасні поетики “відкритого” твору (Еко, 2004, с. 86,59). В акті естетичної комунікації обидва рівні щільно пов’язані, враження відкритості залежить не від об’єктивного стимулу і не від суб’єкта, а від пізнавального відношення між ними (Еко, 2004, с. 94).

Рухаючись від визнання посилу, запропонованого У. Еко, С. С.Ступін переглядає деякі із зазначених вище положень. Для цього автор залуцає поняття “конкретизація” і дає полемічне його тлумачення, стверджуючи, що Р. Ингарден підносить останню понад твором (Ступин, 2012, с. 284). Між тим, достатньо звернутись до текстів, аби побачити, що це перебільшення: за Р. Ингарденом, конкретизація як продукт конституювання твору в індивідуальній свідомості глядача може бути неадекватною, такою, що “фальсифікувала” твір, її мусимо відрізнати від тієї, яка “відповідала духу” власної структури картини (Ингарден, 1962, с. 388 – 389). Неадекватна конкретизація вимагає роботи з естетичного виховання глядача (Ингарден, 1962, с. 401). Висновок російського науковця більш радикальний: “Примат принципу “конкретизації” над “твором” передбачає необмеженість індивідуальних довільних конкретизацій” (Ступин, 2012, с. 295).

За допомогою застосування понять Р. Ингардена (“схематичність” твору, “місця неповної визначеності”) С. С. Ступін усунув запроповану У. Еко діалектику “форми” та “відкритості”, підмінивши її іншим відношенням: на його думку, “діалектика інгарденівської “конкретизації” та “твору-схеми” здатна виступити онтологічним виправданням відкритої форми з її необмеженими можливостями смислородження...” (Ступин, 2012, с. 285). Смысл підміни стає зрозумілим з порівняння: якщо у відношенні “форма” / “відкритість” присутні два рівня “відкритості”, то відношення “твір-схема” / “конкретизація” обмежене “відкритістю” інтенційного акту реципієнта. Естетика Р. Ингардена, як і будь-яка теорія, мала свої завдання і межі застосування. Предметом аналізу Р. Ингардена було естетичне переживання, у структурі інтенційності (ноема / ноеза) він досліджував ноетичний акт, а не “форму”. Послабивши полюс твору до “схематизму”, він постійно нагадує читачеві трактату про здійснену ним феноменологічну редукцію твору.

Застосування ж понятійного апарату, який використовував Р. Ингарден, російським дослідником набуває ознак тенденції до знецінення художньої форми, яка розуміється ним вельми специфічно. У якості “оболонки”, “резервуару”, “прототвору”, “каркасу, ...який наповнюється сприйняттям даного твору глядачем” (Ступин, 2012, с. 286, 284), тобто, полярно до впровадженого У. Еко тлумачення художньої форми як сугестивної, збуджуючої потенції. З цим не можна погодитись. Абсолютизація “свідомості реципієнта, яка начебто розмальовує власними емоціями схематичну заготовку, креслення, створене митцем», кульмінує в аналогії твору з “мильною бульбашкою, що поширює свої межі” завдяки “рецептивній енергії глядача” (Ступин, 2012, с. 295, 283). Такі дескрипції роблять прогнозованим і вирішення питання щодо природи художності: “Воля до інтерпретаційної широти виступає критерієм самої художності, яка так чи інакше шукає семантичної поліфонії та примноження у свідомості, що сприймає” (Ступин, 2012, с. 308). Ураховуючи те, що інтерпретатором виступає глядач, йому ж нале-

жить “свідомість, що сприймає”, а “відкритість” є наслідком його інтенційного акту, художність або залишиться безпритульною, або має бути приписана глядачеві, довершуючи картину тієї «пустелі соліпсизму», яка наводила сум на П. Ріквора (1998).

Аргументація російського дослідника виглядає непереконливо та невинувато через редуковане розуміння “відкритості”. Осмислення моделі “відкритої” форми, “відкритість” якої автор обмежує інтенційністю реципієнта, не дозволяє визнати універсальним таке тлумачення для величезної кількості творів як класичного, так і сучасного мистецтва, які відповідають характеристикам художньої форми, зазначеним У. Еко.

Полемічною є і ще одна позиція російського дослідника: як альтернативу діалектиці твору та “відкритості” він висуває антиномію “відкритого” та “замкненого” у мистецтві, оголошуючи “відкритість” тотальною, а “замкненість” – пов’язаною з масовою культурою, “замкненістю у штампі”. Клішована “замкненість” не має стосунку до мистецтва, внаслідок чого “антиномія “відкритої” і “замкненої” форми нівелюється”, “відкрита форма ...не знаходить очевидного полюсу” (Ступин, 2012, с. 309, 281). Значення усунення “замкненості” стане зрозумілим, якщо взяти до уваги смисл діалектичної тези У. Еко: зауваження про те, що “твір є відкритим до того часу, до якого він залишається твором” означає, що твір є відкритим, доти він залишається “замкненим”, адже твір як цілісність є “відмежованістю”, про яку писав Ю. Лотман у “Структурі художнього тексту”, простежуючи діалектику твору та тексту. У контексті семіотичних та риторичних теорій тексту було тематизоване відношення “замкненості” та “відкритості” художнього тексту, до обговорення якого долучились разом з У. Еко Д. Делас, Ж. Фійоле, А.-Ж. Греймас, М. Ріффатер, Р. Барт та інші західні семіотики. Принцип “замкненості” тексту вводився в контексті риторики тексту як критерій його “поетичності” (поема прагне “замкнути” дискурс на самому собі), тобто, художності (Мейзерський, 1991, с. 111 – 113]. “Замкненість” у діалектиці з “відкритістю” твору являє іманентний аспект художньої форми, внутрішній органічний принцип твору, тому усунення “замкненості” на користь суцільної “відкритості” (завданої лише інтенційністю реципієнта) є ще одним кроком до редукції художньої форми та деонтологізації мистецького твору.

Оскільки будь-який твір може бути розглянутий як текст, залучення до нашого аналізу феноменології тексту, запропонованої О. М. П’ятигорським (1996), дозволяє дійти висновку про те, що з позиції С. С. Ступіна випав текстологічний рівень “відкритості” твору. Поняття тексту вже передбачено феноменологічним обрисом: інтенція веде до переживання чистого смислу, а смисл, з точки зору теорії тексту, народжується лише у тексті. За О. М. П’ятигорським, “все, що нам дано, є фактом нашої свідомості, представленої як текст” (Пятигорський, 1996, с.14). Він виокремлює три аспекти тексту: текст як “річ”, що є формою об’єктивації свідомості (автора); текст як інтенція бути посланим, прийнятим, зрозумілим; текст як смисл, зміст, що породжується всередині і в процесі його сприйняття, читання, розуміння, інтерпретації. Перший та третій аспекти феноменологічні, другий – комунікативний. За О. М. П’ятигорським, головна властивість тексту, а саме, здатність “породжувати” інші тексти не дозволяє стверджувати, що “сама свідомість породжує текст як зміст, останній, якщо він існує, “вже наданий» як текст (а не навпаки)” (Пятигорський, 1996, с. 26). “Відкритість” тексту як “те, що існує між свідомостями», включає і відкритість, завдану інтенційністю реципієнта, і “відкритість” як іманентну характеристику художньої форми, проте не вичерпується ними, а передбачає “відкритість” твору інтертекстуальному простору.

Отже, феноменологічні ідеї змушують у тлумаченні «відкритості» твору урахувати не лише відкритість свідомості глядача. Актуальність такої постановки питання полягає у тому, що теоретична модель “відкритої” форми містить зерно інтегративної тенденції, не передбаченої концепцією С. С. Ступіна: праця У. Еко імплікує можливість розглядати модель “відкритого” твору як поле реалізації риторичних структур. Подібне завдання потребує

аргументації засад, які б узгоджували феноменологічний та комунікативний аспекти твору / тексту. “Передача тексту – серйозна проблема для феноменології”, пов’язана з неможливістю усунути його матеріальний аспект (Пятигорский, 1996, с. 25), що особливо суттєво в контексті образотворчого мистецтва.

Існування “різних” феноменологій зобов’язує сучасного естетика починати з методологічної рефлексії. Зокрема, феноменологічна теза “твір мистецтва не є річ”, на якому наполягає російська дослідниця Т. Любимова (Долгов, 1996), щонайменше вимагає уточнень: чи в однаковій мірі зазначене можна віднести до твору літератури та образотворчого мистецтва? Можна припустити, що мистецтвознавець цієї позиції не підтримає, оскільки спілкування з конкретним твором живопису або скульптури є переконливим досвідом «речовинності» твору не як “рівня художніх засобів” чи “схем”, але як “художньої плоти”, в якій семантичне, емоційне, ціннісне, художнє та “речовинне” неподільні, все змістово-сміслові існує лише у субстантивованій формі. Більш того, естетичне переживання мерехтіння / злиття смислу та художньої субстанції твору становить основу специфічного естетичного досвіду, який набувається саме у спілкуванні з образотворчим мистецтвом. Дослухаємось Л. Мізіної, яка слушно відзначає літературоцентризм естетики, що склався не сьогодні і вимагає коригувань з огляду на її статус метатеорії мистецтва (Мізіна, 2006).

В окресленій перспективі важливою постає позиція К. Свасьяна, який вважає “за дозволене говорити про обрій можливостей самої феноменології, по відношенню до якого її актуалізована форма виглядає лише як початкова чернеткова проба” (Свасьян, 2010, с. 192). Дослідник наводить міркування, важливі щодо статусу твору, зокрема, твору образотворчого. Здійснена феноменологічна редукція передбачає, на його думку, що “дужки мусять з часом розкриватись, аби сутнісно досліджений предмет знову здобув свій природний вигляд”... (Свасьян, 2010, с. 194). Розрізнення у смисловій структурі естетичного предмету ноєми та ноєзи є й шляхом до вирішення питання про реальність предмету, оскільки скрізь, де має місце ноєтичне осмислення “чогось”, йому відповідає не лише конституційована ноєматична кореляція, але й можливість радикального домислення цієї “конституційованості” до “реальності”: “Необхідно лише переключити увагу зі способів виявленості “чогось” на його онтологічний статус, аби потрапити в саме осердя реальності”. “Озброївшись подвійним зором”, дослідник зможе бачити здійснену феноменологічну редукцію “як в модусі ідеальності, так і в модусі реальності” (Свасьян, 2010, с. 196 – 197).

Феноменологічна складова, присутня в теорії У. Еко, дозволяє припускати її релевантність у такому дослідженні. Комунікативна модель імплікує в собі ситуацію інтерсуб’єктивності, адже “сама ідея передачі текстів передбачає поняття інших думок та інших свідомостей” (Пятигорский, 1996, с. 25). У. Еко структурує комунікативний акт як двоступеневу естетичну рецепцію, виокремлюючи “інформацію I та II порядку”. Перша є результатом інтенційного акту, переживанням феномену, в який “включається якомога більше наших особистих привнесень, сумісних з інтенціями автора”. Друга полягає у співвіднесенні першої “з органічними властивостями твору, що усвідомлюються як їх джерело, ...внаслідок чого розпізнавання будь-якої конфігурації стає джерелом насолоди та здивування” (Еко, 2004, с. 206). У другій фазі модус уваги глядача “зсувається” і спрямовується на мерехтіння / злиття смислового / формотворчого у творі: “...я можу насолоджуватись невизначеним натяком”, але й “тим, як та невизначеність підтримується, ...узгодженістю механізму, який залучає мене до незрозумілого, неточного” (Еко, 2004, с. 85). Потребу “повернення” “до самої плоти впорядкованого матеріалу” У. Еко визначає як специфічну для другого ступеню естетичної рецепції (Еко, 2004, с. 206 – 207, 84).

Очевидно, що дана двоїста конструкція близька до зазначеного методологічного принципу “подвійного зору”: спочатку інтенційний акт, потім – “розмикання дужок”, повернення до

твору в його художній “речовинності”. Наступний крок змушує згадати про актуальність ще однієї складової естетичного досвіду, а саме, атенційного зрушення, вивченням якого займалась Є. Скороварова. Проблематика конкретизації в естетиці Р. Інгардена привела її до висновку про “недостатність... погляду на естетичне як чисте інтенційне утворення” (Скороварова, 2009, с. 53). Згідно з Гуссерлем, інтенційність як спрямування свідомості звертається до тієї якості речі, яка є важливою для інтенції, і відвертається від інших якостей. Ці звернення та відвертання здійснюються за допомогою атенційних зрушень. Атенції надають переваги певному предметному моменту, який робить в інтенції предмет поміченим саме у той спосіб, у який його виявляє атенційне зрушення. За Є. Скороваровою, будова естетичного предмету об'єднує різні предметні моменти на підставі саме атенційного аспекту, який передує регуляції споглядання інтенцією та конститує останню. Дослідниця пов'язує атенційність з попередньою емоцією як “станом збудження, викликаним якістю, що нав'язана нам у предметі спостереження” (Інгарден, 1962, с. 125). З атенційністю досвіду та атенцією свідомості суб'єкта корелює “атенційна структура об'єкта, який у цьому досвіді постає як естетичний”. Тобто, ми знов повертаємось до “речовинності” твору, зважаючи на те, що попередня емоція є реакцією глядача на атенційну структуру предмету (Скороварова, 2009, с. 54 – 55).

Слід визнати, що саме атенційність забезпечує дієвість естетичного механізму “подвійного зору”, можливість бачення образотворчого твору і в ідеальному, і в матеріальному модусі. Внаслідок цього адекватна модель естетичної рецепції образотворчого твору мала б виглядати як послідовність інтенційних актів, скерованих атенційними зрушеннями: 1) переживання феномену – 2) “розмикання дужок” – 3) повернення до художньої «речовинності» твору – 4) як джерела можливої нової атенції, – 5) що через атенційне зрушення конститує наступний інтенційний акт. Одержане узгоджується з феноменологічним визначенням тексту, що наголошує його як “річ” або “квазіматеріальне” ціле, в якому «мислення фіксує частину або фрагмент його континууму у дискретних моментах та покладає в самому собі як ціле...” (Пятигорский, 1996, с. 24).

Атенційна структура об'єкту виступає основою “відкритості” як іманентної характеристики художньої форми і визначає можливість атенційного руху глядача у спрямуванні до тих чи інших художніх складових твору. Даний аспект “відкритості” форми діалектично пов'язаний із “замкненістю” тексту, яка, за риторичними теоріями тексту, експлікована наявністю стилістичних маркерів, тобто, риторичних модифікацій, метабол (Мейзерский, 1991, с.111 – 113).

**У висновках** зазначимо:

1. Абсолютизація рецептивної проблематики “конкретизації” твору всупереч комунікативній естетиці та теорії тексту веде до обмеження моделі “відкритості” твору лише рецептивним рівнем, що є не виправданим.

2. Природа такої редукції моделі «відкритої» форми пов'язана з деонтологізацією мистецького твору, знеціненням художньої форми, усуненням проблематики художності з дослідницького поля.

3. Феноменологія мистецтва як естетична методологія має урахувати видову специфіку мистецтв та онтологічний статус твору. Специфіка образотворчості виявляє необхідність методологічної позиції “подвійного зору”, що забезпечує статус твору як в модусі ідеальності, так і в модусі реальності. Механізм “подвійного зору” керований атенційними зрушеннями, що конституують інтенції. Атенційна структура твору виступає основою “відкритості” як іманентної характеристики художньої форми.

4. Феноменологія тексту, узгоджена з комунікативним підходом, дозволяє інтерпретувати модель “відкритої” форми як структуру, що складається з трьох рівнів, створюючи методологічні засади для аналізу “відкритої” форми як поля реалізації риторичних структур.

Одержані результати дають підстави розглянути “відкриту” форму у мистецтві з позиції риторики тексту, що, можливо, дозволило б повернутись до питання про її універсальність.

## Література

- Герасимчук, В. (2009), “Естетика в Україні: сьогоднішня і майбутня. Матеріали круглого столу” [І. Бондаревська, В. Панченко, Л. Левчук, О.Онищенко, В. Герасимчук, Р. Шульга], *Філософська думка*, № 6, с. 21 – 38.
- Долгов, К. М. (1996), *Эстетические исследования: методы и критерии*. Сб. ст., [К. М. Долгов, Т. Б. Любимова и др.], ИФРАН, Москва, 348 с.
- Ингарден, Р. (1962), *О структуре картины, Исследования по эстетике*, Изд-во иностранной литературы, Москва, с. 274 – 402.
- Ингарден, Р. (1962), *Эстетическое переживание и эстетический предмет, Исследования по эстетике*, Изд-во иностранной литературы, Москва, с. 114 – 154.
- Мейзерский, В. М. (1991), *Семиотическая и риторическая теории текста, Философия и неориторика*, Лыбидь, Киев, с. 109 – 180.
- Мізіна, Л. Б. (2006), *Естетична інтерпретація історії мистецтв: сучасне бачення*, Вид-во СНУ ім. В. Даля, Луганськ, 200 с.
- Найман Е., (1998), “От осмысления к чтению и письму, Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века” [сост., общ. ред., пер., вст. ст. В. А. Суровцева, Е. А. Наймана], “Водолей”, Томск, [Электронный ресурс], Режим доступа (06.04.2016): <http://www.yanko.lib.ru>
- Пятигорский, А. М. (1996), *Миф и три аспекта текста, Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа*, Языки русской культуры, Москва, с. 22 – 26.
- Рикёр, П. (1998), “Кант и Гуссерль, Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века” [сост., общ.ред., пер. В. А. Суровцева, Е. А. Наймана], “Водолей”, Томск, [Электронный ресурс], Режим доступа (06.04.2016): <http://www.yanko.lib.ru>
- Свасьян, К. А. (2010), *Феноменологическое познание: Пропедевтика и критика*, Академический проект, Альма Матер, Москва, 206 с.
- Скороварова, Є. (2009), “Аналітика естетичного досвіду: концептуальний розгляд”, *Філософська думка*, №6, с. 49 – 60.
- Ступин, С. С. (2008), “Феномен открытой формы в искусстве XX века”, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук (специальность 09.00.04., эстетика), ГОУ ВПО “Литературный институт им. А. М. Горького”, Москва, [Электронный ресурс], Режим доступа (06.04.2016): <http://www.cheloveknauka.com>.
- Ступин, С. С. (2012), *Универсальность и специфика открытой формы, Универсалии и специфика художественных форм. Антология. Статьи* [Басин Е.Я., Ступин С.С.], БФРГТЗ “Слово”, Москва, с. 275 – 310.
- Эко, У. (2004), *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике* [пер. с итал. А. Шурбелева], Академический проект, Санкт-Петербург, 384 с.

## References

- Dolgov, K. (1996), *Aesthetic inquiry: methods and criteria. Articles*, [K. M. Dolgov, Lyubimova T. B., etc.], [*Esteticheskie issledovaniya: metody i kriterii. Sb. st.*], [K. M. Dolgov, T. B. Lyubimova i dr.] IFRAN, Moscow, 348 p.
- Eco, U. (2004), *The open work. Form and uncertainty in contemporary poetics* [trans. from the Italian A. Shurbeleva], [*Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj*



- poehitike], [per. s ital.A.Shurbeleva], Academic project, St. Petersburg, 384 p.
- Gerasimchuk, V. (2009), "Aesthetics in Ukraine: present and future. Materials of the round table", [I. Bondarevska, V. Panchenko, L. Levchuk, O. Onischenko, V. Gerasimchuk, R. Shulga], *Philosophical thought*, ["Estetika v Ukraini: s'ogodennyya i majbutnye. Materiali kruglogo stolu", *Filosofs'ka dumka*], No. 6, pp. 21 – 38.
- Ingarden, R. (1962a) "About the structure of the painting", *Research on aesthetics*, ["O strukture kartiny", *Issledovaniya po ehstetike*], Foreign Literature Publishing House, Moscow, pp. 274 – 402.
- Ingarden, R. (1962b), "Aesthetic experience and aesthetic object", *Research on aesthetics*, ["Esteticheskoe perezhivanie i ehsteticheskij predmet", *Issledovaniya po ehstetike*], Foreign Literature Publishing House, Moscow, pp. 114 – 154.
- Meizersky, V. (1991), *Semiotic and rhetorical theory of text, Philosophy, and neo-rhetoric*, [*Semioticheskaya i ritoricheskaya teorii teksta, Filosofiya i neoritorika*], Lybid, Kyiv, pp. 109 – 180.
- Mizina, L. (2006), *Aesthetic interpretation of art history: a modern vision*, [*Estetichna interpretaciya istorii mistectv: suchasne bachennyya*], Publishing house of V. Dal East Ukrainian National University, Lugansk, 200 p.
- Nyman, E., (1998), From understanding to reading and writing, Intentionality and textuality. Philosophical thought in France in the twentieth century, [comp., Ls. ed., translated by V. A. Surovtsev, E. A. Nyman], [Ot osmysleniya k chteniyu i pis'mu, Intencional'nost' i tekstual'nost'. Filosofskaya mysl' Francii XX veka], [sost., obshch.red., per., vst. st. V. A. Surovceva, E. A. Najmana], "Aquarius", Tomsk, [Electronic resource], available at (6.04.2016): <http://www.yanko.lib.ru>
- Pyatigorsky, A. M. (1996), *The Myth and the three aspects of the text, Mythological thinking. Lectures on the phenomenology of myth*, [*Mif i tri aspekta teksta, Mifologicheskie razmyshleniya. Lekcii po fenomenologii mifa*], Languages of Russian culture, Moscow, pp. 22 – 26.
- Ricoeur, P. (1998), Kant and Husserl, Intentionality and textuality. Philosophical thought in France in the twentieth century, [translated by V. A. Surovtsev, E. A. Nyman], [Kant i Gusserl', Intencional'nost' i tekstual'nost'. Filosofskaya mysl' Francii XX veka, [sost., obshch.red., per. V. A.Surovceva, E. A. Najmana], "Aquarius", Tomsk, [Electronic resource] – available at (6.04.2016): <http://www.yanko.lib.ru>
- Skorovarova, E. (2009), "Analysis of aesthetic experience: conceptual review", *Philosophical thought*, [Analitika estetichnogo dosvidu: konceptual'nij rozglyad, *Filosofs'ka dumka*], No. 6, pp. 49 – 60.
- Stupin, S. S. (2008), The phenomenon of open form in art of the XX century, Author's thesis [Fenomen otkrytoj formy v iskusstve XX veka: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskikh nauk (spetsial'nost' 09.00.04., estetika), GOU VPO "M.Gorky Literary Institute", Moscow, [Electronic resource], available at (6.04.2016): <http://www.cheloveknauka.com>.
- Stupin, S. S. (2012), *The universality and specificity of the open form, Universals and specifics of art forms. Anthology. Articles* [Bassin E. J., Stupin S. S.], [*Universal'nost' i specifika otkrytoj formy, Universalii i specifika hudozhestvennyh form. Antologiya. Stat'i*] [Basin E. Ya, Stupin S. S.], BFGTS "The word", Moscow, pp. 275 – 310.
- Swassjan, K. A. (2010), *Phenomenological cognition: introduction and critique*, [*Fenomenologicheskoe poznanie: Propedevtika i kritika*], Academic project, Alma Mater, Moscow, 206 p.