

КОНЦЕПЦІЯ ЗУМИСНОСТІ Й НЕЗУМИСНОСТІ В МИСТЕЦТВІ ЯНА МУКАРЖОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ДИСКУСІЇ ПРО АВТОРСЬКУ ІНТЕНЦІЮ

Стаття перша

Проблематизація поняття автора в літературознавстві у другій половині ХХ століття набула певної хвильової динаміки. Хитнувшись у 60-х рр. у бік повного заперечення потреби в авторі як понятійній величині для аналізу літературного твору, у 90-х літературознавство знову повертається до теорії автора. Її прихильники консолідуються й повертають собі втрачені позиції. Констатація такого стану справ, можна сказати, стала вже загальним місцем [див.: 1; 5; 9; 16; 178]. Автор статті про теорії автора, вміщеній в енциклопедії «Зарубіжне літературознавство ХХ століття» впевнено відзначає загальну втому «від безконтрольності герменевтичного тлумачення» і повернення, зокрема, в англо-американському літературознавстві до вивчення «процесу створення літературного твору, де автор – найважливіша ланка» [1, с. 24]. М. Зубрицька висловлює цю ж думку, однак уникаючи ствердження закономірності цього розвитку подій: «Важко сьогодні сказати наскільки випадковим, а наскільки закономірним є те, що літературні теорії після ідеї смерті автора та проголошення тези, що нічого не існує поза текстом, таки знову зосередили свою увагу на постаті автора, історичному контексті письма і відчитування» [5, с. 121].

Посилання саме на англо-американську критику, мабуть, не випадкове. Саме в американському літературознавстві й, ширше, філософії літератури дискусія навколо проблеми автора набула найбільшої виразності й логічної чіткості розмежування позицій аж до розробки їх точних дефініцій. Ключовим поняттям, навколо якого точиться полеміка, стало поняття авторської інтенції. Бібліографія праць і збірок, в яких розглядається проблема авторської інтенції стає вже майже неосяжною (і, на жаль, значною мірою недосяжною). Варто зазначити, що проблематизація авторської інтенції відбулася в американському літературознавстві набагато раніше за поховання автора французькими постструктуралістами, а саме, в 1946 році, коли з'явилася відома стаття В. Вімсагта й М. Берсдлі «Intentional Fallacy»¹ [23]. На сьогодні в дискусії щодо авторської інтенції оформилося три основних позиції² (хоча загальна картина

¹ Прямолінійний переклад «Інтенціональна помилка», але, мабуть, точніше було б перекладати як «Інтенціональна омана». Самі автори посилаються на ще ранішу спробу підняти це питання у статті «Інтенція» для «Словника світової літератури» (Dictionary of World Literature, ed. Joseph T. Shipley, (New York, 1942)), проте зауважують, що їм не вдалося повною мірою розгорнути його імплікації [23, р. 3].

² Хоча загальна картина позицій у дискусії, звісно, є складнішою. Загальну характеристику взаємовідносин у цьому полі досліджень і дискусії подає Майкл Краус у вступі до збірки «Чи існує єдина правильна інтерпретація?» [21, рр. 1-5].

позицій у дискусії є складнішою): дійсний інтенціоналізм (actual intentionalism), гіпотетичний інтенціоналізм та антиінтенціоналізм.

Як зрозуміло з назви дійсний інтенціоналізм полягає в інтерпретації твору, яка націлена на визначення дійсних інтенцій історичного творця [21, р. 4]. Так само зрозуміло, що антиінтенціоналізм взагалі відкидає звернення до авторських інтенцій [там само]. Натомість гіпотетичний інтенціоналізм, за словами Алана Голдмана, є компромісною позицією. За його критерієм правильної інтерпретації, інтерпретатор прагне зрозуміти інтенції автора, які могли б бути приписані йому ідеально аудиторією незалежно від того, чи мав дійсний автор такі інтенції [21, р. 24]. Відгомін цієї полеміки звучить у відомій книзі Антуана Компаньона «Демон теорії», котрий присвячує їй весь розділ про автора, щоправда, зводячи протистояння лише до двох сторін (інтенціоналізм проти антиінтенціоналізму).

Проте ще раніше на цю тему висловився, випередивши її розробку за океаном, вже не кажучи про постструктуралізм, чеський естетик, літературознавець Ян Мукаржовський, мабуть, найвідоміший представник чеського структуралізму, пов'язаного з Празьким лінгвістичним гуртком. Уже в 1944 році він виклав свою продуману й добре обґрунтовану концепцію у доповіді «Зумисне й незумисне в мистецтві». Позиція Мукаржовського є глибокою, багатогранною і відрізняється (скажімо, від французького структуралізму) тим, що, отримавши певні методологічні поштовхи від лінгвістики, Мукаржовський поєднав структурний підхід з загальноестетичним та соціологічним, спираючись при цьому у своїх теоретичних розробках на широкий історичний матеріал. На відміну від, скажімо, російських формалістів (що вплинули на розвиток його наукового світогляду³) або американських «нових критиків» і навіть французьких структуралістів, Мукаржовський не обмежувався історичним періодом літератури нового часу, який нині отримав назву індивідуально-авторської епохи, а виходив з історії літератури в цілому і, навіть ширше, з історії мистецтва в цілому, включаючи народне мистецтво. Тож можна погодитися з висновком російської дослідниці ідей Мукаржовського про те, між чеським структуралізмом, принаймні в особі Яна Мукаржовського, та французьким більше відмінного, ніж спільного [див.: 17, с. 16]. Завдяки вказаним рисам підходу чеського вченого властива надзвичайна широта бачення і, відповідно, глибина висновків.

Вивчаючи питання інтенції («зумисності») в художньому творі, Мукаржовський виходить на проблему співвідношення авторської та читацької інтенції. Отже, можна сказати, що він випередив також іншу лінію розвитку літературознавчих досліджень, а саме, пов'язаних з категорією читача. Як відзначає М. Зубрицька: «...практично всі літературні теорії ХХ століття так чи інакше орієнтувалися на категорію читача, і тому намагалися піддати ревізії владу автора над текстом, владу тексту над читачем, і відповідно, владу читача

³ На важливому значенні російського формалізму для наукового розвитку Мукаржовського наголошує історик чехословацького структуралізму К. Хватік [див.: 22, с. 25].

на текстом» [5, с. 124]. Слід зауважити, що Мукаржовський, хоча й не був першим, хто звернув увагу на читача як учасника естетичного акта, проте одним із перших сформулював тезу про принципову тезу про первинність позиції читача й перейшов від постановки питання до детальної його розробки. Цілком слушним є проведення паралелі між його положеннями щодо ролі читача і рецептивною естетикою [15, с. 324]. Порівняння цих позицій могло б стати темою окремого дослідження. Розглядаючи роль читача, неможливо не говорити про автора. І Мукаржовський природно розглядає обидві категорії у співвідношенні, причому саме в аспекті інтенції – авторської і читацької. Нижче буде проаналізовано вищезгаданий текст Мукаржовського 1944 року, який ми розглянемо саме в контексті проблеми авторської інтенції.

Слід сказати декілька слів щодо перекладу назви й ключових термінів. В оригіналі чеською мовою назва роботи Мукаржовського – «*Záměrnost a nezáměrnost v umění*». Слово «*záměrnost*» (зумисність, назумисність) утворене від іменника «*záměr*» (намір, задум, помисел (думка), замір), а також пов'язано з прикметником *záměrný* (зумисний, назумисний). Отже семантичним ядром для цього комплексу споріднених слів є «намір». «*Záměrnost*» - це те, що зроблено або пов'язано з наміром. Відтак термін Мукаржовського значною мірою відповідає пізніше поняттю інтенції, інтенціонального, інтенціональності (від латинського «*intentio*» - намір, задум⁴). Тож цілком слушно зауважує М. Зубрицька у передмові до публікації тексту Мукаржовського в антології «Слово. Знак. Дискурс» про те що «Мукаржовський висуває проблему інтенційності та не-інтенційності твору мистецтва» [15, с. 324], ймовірно, маючи на увазі названу працю чеського структураліста і поставлену в ній проблему кризь призму сучасних понять. Проте перекладати так сам текст Мукаржовського було б модернізацією. Його термін виростає з живого слововживання. Мукаржовський, можна сказати, ініціює утворення терміну, перетворює на термін звичайне слово живої мови, яке природно живе в різних контекстах, і далі буде видно, що в більшості контекстів, слово інтенція та похідні від нього були б штучними. Тому в нашому аналізі ми залишаємо переклад «Зумисність і незумисність в мистецтві», а поняття інтенції та інтенціональності залишаємо для метаопису⁵.

⁴ Це слово у латинській мові має також багато інших значень (розтягування, напруження, зусилля, увага, судове звинувачення, висота тону тощо), але вони не відчуються принаймні у сучасних мовах. Англійська, французька (*intention*), німецька (*Intention*), також іспанська, італійська (*intento*) засвоїли слово *intentio* тільки зі значенням «намір» та похідними від нього.

⁵ Не можна обійти пов'язану з цим словом термінологічну проблему в царині філософії та літературознавства. В українській мові маємо подвоєння форм термінів, похідних від, а точніше, пов'язаних з терміном «інтенція», з одного боку, інтенціональність, інтенціональний, з іншого – інтенційність, інтенційний. Варіант «інтенціональність» є, ймовірно, більш давнім. Варто зазирнути у філософський енциклопедичний словник [Див. також: 2, с. 204; 11, с. 427; 12, с. ?]. А вже в найновішому «Європейському словнику філософій» спостерігається неузгодженість вживання варіантів цього терміну. Це подвоєння пов'язане з наявністю двох моделей словотворення, з різними джерелами запозичення: адже ні в німецькій, де цей термін був введений в активний обіг і став одним із центральних понять феноменології завдяки Ф. Брентано та Е. Гуссерлю, ні у французькій (з якою також пов'язаний подальший активний розвиток феноменологічного напрямку у філософії), ні, зрештою, в англійській, в якій розробляється проблематика авторської інтенції (і, відповідно, виникли такі поняття, як «інтенціоналізм», «інтенціоналіст») такого подвоєння немає. Тож варто було б обрати або «інтенціональність», або «інтенційність». Тут потрібна згода наукової спільноти. Ця проблема вже обговорювалася і не знайшла

У вихідному пункті своїх міркувань Мукаржовський визначає таку засадничу властивість естетичного знаку як враження зумисності. В його відправній тезі естетичність і зумисність виступають сутнісно пов'язаними через категорію цілого:

«Своє призначення – бути естетичним знаком – художній твір виконує як неподільне ціле. Тут безперечно знаходиться джерело й причина того враження абсолютної зумисності, яке справляє на нас художній твір» [13, с. 201].

Змальовуючи науковий портрет Мукаржовського у передмові до його вибраних праць і перераховуючи теоретичні впливи на формування теоретичної позиції Мукаржовського Ю.М. Лотман згадує наукову концепцію Фердинанда де Соссюра, російське літературознавство, а саме, формалістів та представників Московського лінгвістичного гуртка, але на першому місці класичну філософію, особливо виділяючи Гегеля [12, с. 9]. Проте з наведених положень легко бачити, що розуміння естетичного знаку Мукаржовського значною мірою завдячує естетиці Канта. «Враження зумисності» є нічим іншим як парафразою одного з центральних принципів кантівської естетики, характеристики судження смаку, а саме, «доцільності без цілі»⁶ [6, с. 88-105].

Кантівська естетика як джерело розуміння твору мистецтва в Мукаржовського очевидно проглядає в такому, наприклад, твердженні: «Творіння митця не переслідують ніякої зовнішньої цілі, а самі є ціллю», навіть коли «художній твір, під впливом своїх естетичних функцій, завжди, однак, підпорядкованих естетичній функції, може набувати вторинного зв'язку з найрізноманітнішими зовнішніми цілями» [13, с. 204-205]. За Кантом, оцінка прекрасного (категорія прекрасного в Канта включає в себе мистецтво) є вільною від будь-якого інтересу [6, с. 77-78].

Суттєва відмінність, як видно вже з останнього твердження і далі це буде сформульовано чіткіше, полягає в тому, що аналіз Канта обмежений суто сферою суб'єкта, для нього згадана характеристика є результатом гри пізнавальних сил суб'єкта. Натомість Мукаржовський фіксує зумисність як суб'єктивну (враження) і водночас як об'єктивну властивість (структура предмету), оскільки бере суб'єкт і об'єкт, тобто естетичний знак, як певну єдність в динаміці його функціонування в соціальному вимірі.

Ще одне суттєве «запозичення» в Канта принципове для позиції Мукаржовського – принцип автономії естетичного знаку: «...художній твір не «річ», а знак, який слугує для посередництва між індивідами, причому знак автономний, без однозначного зв'язку з дійсністю; тому тим очевидніше

свого розв'язання [див.: Лабораторія] Втім, частково можливе й інше рішення. Якщо вже ми маємо два терміни, то є сенс спробувати закріпити їх за різними значеннями, напр., користуватися термінами «інтенціональний» та «інтенціональність» там, де мається на увазі властивість свідомості як спрямованість на предмет (поняття Гуссерля та традиція, що йде від нього), а за поняттями «інтенційний» та «інтенційність залишити ті випадки», коли йдеться про «інтенцію» як «намір». Хоча навряд чи тут можна буде уникнути плутанини

⁶ На жаль, К. Хватік практично не розглядає вплив класичної німецької філософії на формування наукової позиції Мукаржовського, зауважуючи лише про тимчасове наближення до феноменологічної філософії та вивчення діалектичного матеріалізму [22, с. 26, 33-34].

виступає його посередницька роль» [13, с. 205]. Однак тут є і важлива відмінність від Канта – констатація комунікативної природи твору. Адже естетика Канта – це теорія естетичного почуття і судження смаку в якому воно виражається, а з іншого боку, теорія генія як творця прекрасного предмету, твору мистецтва, що є об'єктом судження смаку. Проте твір як такий, його властивості Кант оминає увагою. Його цікавить тільки суб'єктивне переживання і загальнозначущі моменти в ньому. Відтак, мистецтво як комунікація, соціальність мистецтва (якій власне переживання й зобов'язане своїми об'єктивними моментами⁷) в нього редукована. Натомість Мукаржовським з притаманним йому соціологічним поглядом на літературу, так би мовити, долає обмеженість кантового підходу зсередини. (Ми зосереджуємо на цьому увагу тому, що, як буде видно далі, саме цією залежністю від кантової естетики обумовлена, з одного боку, широта деяких узагальнень Мукаржовського, а з іншого – певна обмеженість його позиції, яка виявляє деякі суперечності.)

До речі серед перелічених впливів немає пояснення соціологічної складової в підході Мукаржовського, а це є чи не найважливішою його особливістю. (Варто нагадати назву програмної та однієї з найвідоміших праць чеського вченого «Естетична норма, функція й цінність як соціальні факти».) І вага соціологічної складової в його теоретичних принципах не менш, а на нашу думку, навіть більш важлива, ніж «структуральної».

Поняття зумисності, що походить від естетики (і, зрештою, метафізики⁸) Канта і, відтак, є суб'єктивним, Мукаржовський прив'язує до твору (тобто відсутньої у Канта ланки) через поняття цілісності та смислової єдності:

«...в художньому творі дуже важлива смислова єдність, і зумисність – це та сила, що поєднує окремі частини й надає смисл твору... Єдність художнього твору, джерело якого теоретики мистецтва стільки разів шукали то в особистості митця, то в переживанні як неповторному контакті особистості автора з реальністю, єдність, яку формалістичні течії безуспішно тлумачили як повну гармонію всіх частин і елементів твору (гармонія, якої насправді ніколи не існує), в дійсності може вбачатися лише в зумисності, силі, що функціонує всередині твору й прагне подолання суперечностей і напруги між окремими його частинами й елементами, цим самим надаючи єдиний смисл їх комплексу і ставлячи кожний елемент у певний зв'язок до інших. Відтак, зумисність являє собою в мистецтві семантичну енергію» [13, с. 207].

Це дуже важливий крок. Якщо у Канта доцільність має місце виключно в царині уявлення (і не може існувати поза нею), тобто всередині свідомості суб'єкта, то, за Мукаржовським, зумисність функціонує всередині твору, тобто пов'язана з його структурою. Таким чином, поняття зумисності у Мукаржовського переносить кантову доцільність без цілі з суб'єкта та царини

⁷ Див. аналіз джерел естетики Канта і її обумовленість цією редукацією соціального виміру в нашій статті «Поняття генія в естетиці Канта і його вплив на формування поняття автора» [19].

⁸ Адже, як відомо, створення «Критики здатності судження» мало на меті перекинути місток між «Критикою чистого розуму» та «Критикою практичного розуму», між теорією пізнання та етикою Канта, або ж, зрештою, між світом природи як предметом наукового пізнання і світом свободи як цариною свідомих дій людини.

уявлення на текст, тлумачить її як характеристику структури тексту. Проте, звісно, на відміну від суб'єкта, художній текст не завжди повідомляє про свою ціль (утім, як і суб'єкт, але суб'єкт принаймні її знає). Відтак, зумисності у творі властива невизначеність. Цю невизначену зумисність (як конститутивну рису твору) Мукаржовський фіксує у концепції семантичного жесту, до якої ми звернемося дещо пізніше.

Звісно, можна повернутися до суб'єкта, тобто до автора твору, і розглядати зумисність з його точки зору⁹. Зумисність в такому разі зводиться до задуму творця. Однак Мукаржовський наводить цілу низку аргументів і прикладів, починаючи з народного мистецтва, щодо обмеженості й недостатності такої точки зору. В більшості випадків в історії мистецтві взагалі нічого не відомо про задум. Вислови самих авторів є радше випадковістю, ніж правилом. Крім того, історія мистецтва знає велику кількість фактів впливу на формування твору незумисних чинників.

Найбільш оригінальний момент позиції Мукаржовського в тому, що поруч з поняттям зумисності Мукаржовський вводить поняття незумисності: «...ще з часів античності – кидалося в око, що в художньому творі як цілому та в мистецтві взагалі є багато чого, що виходить за рамки зумисності, в окремих випадках переступає межі задуму» [13, с. 201].

Щоправда, незумисне в творі від часів античності зазвичай ототожнювали з підсвідомим у творчості. (Платона, Гете, Шиллер.) Мукаржовський дистанціює своє поняття незумисного від психологічних процесів і наполягає на тому, що проблему психологічну, проблему свідомого – підсвідомого слід чітко відділити від проблеми зумисного – незумисного, адже підсвідомому теж властива певна доцільність, натомість сучасна теорія мистецтва довела, що може навіть існувати підсвідома норма, тобто «зумисність, сконцентрована в правилі» [13, с. 202].

Крім того, незумисність можлива також без будь-якої участі митця. Прикладом тут можуть слугувати пошкоджені античні скульптури. Отже, «необхідно поставити проблему зумисності й незумисності в художній творчості наново й незалежно від психології... ми повинні відштовхуватися не від виконавця діяльності, а від самої діяльності або ще краще від творів, що виникли як її результат» [13, с. 204].

Вимога виходити виключно з результату художньої діяльності, виключно з твору, звісно, не нова. Власне, під цим гаслом проходив розвиток літературознавства у першій половині ХХ століття. У цій вимозі Мукаржовський збігається з російськими формалістами, Р. Якобсоном, М. Бахтіним та ін. Водночас, виходячи зі своїх методологічних засад, чеський дослідник висуває оригінальне й переконливе обґрунтування цієї вимоги.

На відміну від практичної діяльності, каже Мукаржовський, в мистецтві «основним суб'єктом є не виробник, а той, до кого звернений художній твір,

⁹ Такий підхід відповідав би тому, що в американському літературознавстві та філософії літератури (і ширше, філософії мистецтва) отримало назву дійсного інтенціоналізму.

тобто той, хто сприймає; також сам митець, оскільки він ставиться до свого твору як до твору художнього (а не як до предмету виробництва), бачить його і судить про нього як той, хто сприймає». А тому «спрямованість художнього твору стосовно суб'єкта не може бути схарактеризована однозначно».

Саме в цьому пункті народжується суперечка між інтенціоналістами й тими, хто заперечує необхідність звернення до неї. З точки зору інтенціоналістів незрозуміло, чому слід віддавати перевагу читачеві, або реципієнту. Так, для Антуана Компаньона саме головним подразником і приводом для обурення, який спонукає його до захисту авторської інтенції, слугує думка про те, що відмова від авторської інтенції означає підміну її читацькою: «...чи не виявляється читач, за непродуманості природи співвідношення між інтенцією та інтерпретацією, просто підставним автором?» [7, с. 62]. Мукаржовський обґрунтовує свій вибір, так би мовити, з двох сторін: по-перше, виходячи з загальноестетичних міркувань (тобто Кант тут стає у пригоді). Можна навіть сказати, що це один із найвагоміших аргументів у згаданій дискусії. Важливість, навіть перевага суб'єкта сприйняття обумовлена тим, що «зумисність як семантичний факт доступна лише такому погляду, чиє ставлення до твору не затемнене ніякою практичною метою» [13, с. 208]. Натомість ставлення автора до тексту затьмарюється складнощами ремесла, прагненням до їх подолання, особистими мотивами. Втрутитися у творчий процес може і матеріальна зацікавленість. Велику кількість прикладів впливу пов'язаних з цим міркувань надає історія ренесансного мистецтва. (Постійним джерелом прикладів для Мукаржовського слугують «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» Джорджо Вазарі.) Тобто існує багато обставин, які можуть для митця закривати «чисту» зумисність. Тому основною, «немаркованою» для розуміння власне художнього призначення є позиція того, хто сприймає, тоді як позиція автора є у цьому сенсі вторинною, «маркованою».

По-друге, перевага читацької позиції обґрунтовується водночас з історичної та соціологічної точки зору. Висування на перший план автора та авторського задуму як принципу розуміння твору характерна не для всіх часів його існування. Мукаржовський посилається на народне та середньовічне мистецтво, подібність яких у питання ставлення до автора твору «наочно свідчить... про те, що тісне поєднання твору з його автором – справа лише певної епохи, але аж ніяк не загальне й принципове явище». Смысл твору «залежить далеко не від одного тільки автора, але значною мірою і від того, хто сприймає; ті, хто на підставі твору хочуть однозначно судити про митця, його психічний тип, переживання і таке ін., як відомо, завжди наражаються на небезпеку приписати митцю свою власну, властиву тому, хто сприймає, інтерпретацію твору» [13, с. 206]. Це історичний аспект, а соціологічна аргументація полягає в тому, що ініціатива реципієнта зазвичай є лише незначною мірою індивідуальною, здебільшого вона «обумовлена такими суспільними чинниками, як епоха, покоління, соціальне середовище і таке ін.». Звідси в різних реципієнтів, або радше різних груп реципієнтів, є можливість

«вкладати в один і той самий твір різну зумисність, що інколи дуже відрізняється від тієї, яку вкладав у твір і до якої його пристосовував сам автор» [13, с. 210].

Всупереч традиційному, звичному погляду на стан справ Мукаржовський висуває твердження про те, що позиція реципієнта за своєю сутністю є активною, а не пасивною. Звісно, в сучасній літературі і літературознавстві думка про співтворчість читача стала звичною і природною. Однак теза Мукаржовського є ширшою. Активність реципієнта для нього є принциповою естетичною характеристикою функціонування твору як естетичного знака: «усвідомлення смислової єдності в процесі сприйняття, звісно, більшою чи меншою мірою визначається внутрішньою організацією твору, проте воно не зводиться до враження, а має характер зусилля, в результаті якого встановлюються зв'язки між окремими елементами твору... Підсумок зусилля до об'єднання, звісно, в певній і нерідко у великій мірі визначається в процесі створення твору, але він завжди залежить частково й від того, хто сприймає і (байдуже – свідомо чи підсвідомо) вирішує, який з елементів твору прийняти за основу смислового об'єднання і який напрям дати взаємним відносинами всіх елементів» [13, с. 210].

Активність реципієнта виявляється не тільки в акті рецепції, але й в самому акті творчості – у формуванні зумисності через врахування автором публіки. У свою чергу публіка може впливати як негативно, змушуючи автора йти на поступки спрощеному смаку й відмовлятися від якихось речей, які він побоюється, що вони не будуть сприйняті, так і позитивно в сенсі внутрішнього подолання страху перед публікою. Таку саму роль щодо автора може відігравати й такий реципієнт як критик. Особливий і особливо впливовий реципієнт – майбутня публіка. Інколи відігравати дуже вагомую роль і чинити істотний вплив на формування задуму можуть замовники. (Зокрема, ця ситуація дуже типова для живопису, образотворчих мистецтв загалом, і історія ренесансного мистецтва дає безліч прикладів цього.) Особливий випадок тут являє народне мистецтво, де колективне схвалення сприяє трансформаціям твору, а тому автором тут значно більшою мірою є саме реципієнт [13, с. 211].

Отже, саме точка зору реципієнта є адекватною позицією сприйняття і розуміння мистецтва «...зумисність в мистецтві можна зрозуміти в усій її повноті, тільки якщо ми поглянемо на неї з точки зору того, хто сприймає». Власне, позиція автора зрештою є позицією реципієнта, оскільки реципієнт тут означає «певне ставлення до твору, позицію, на якій знаходиться також автор, поки він сприймає свій твір як знак, тобто саме як художній твір, а не тільки як виріб» [13, с. 211-212].

Протиставляючи інтенцію реципієнта й інтенцію автора та віддаючи перевагу першій перед останньою, Мукаржовський переконливо обґрунтовує цю позицію, виходячи з сутності естетичного знака як такого. Це надає його позиції систематичності на тлі деяких пізніших антиінтенціоналістів, позиція яких інколи складається з розрізнених емпіричних аргументів, побудованих на

них узагальнень, і загальних, цілком здорових, але недостатньо емпірично обґрунтованих міркувань (наприклад, на кшталт того, що мета інтерпретації збагатити розуміння тексту – аргумент значною мірою оціночний), як у випадку вже згаданих Вімса та й Бердслі. Інакше кажучи, Мукаржовський значною мірою спирається на дедукцію.

Втім, такий підхід хоча справляє враження більшої переконливості, завжди виявляє свої вади, пов'язані з вадами вихідних положень.

Література

1. Большакова А.Ю. Автора теории // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 23-24.
2. Булатов М.О. Філософський словник. – Київ: Стилос, 2009. – 575 с.
3. Герменевтика. Психология. История. Вильгельм Дильтей и современная философия. – Три квадрата, 2002. – 208 с.
4. Європейський словник філософій. Том 1. – К.: Дух і літера, 2009. – 576с.
5. Зубрицька М. А тепер куди? – Одісея сучасних літературних теорій // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 121-128.
6. Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
7. Компаньон А. Демон теории. – Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2001. – 336 с.
8. Лабораторія наукового перекладу. Jacques Derrida, L'écriture et la difference // Режим доступу: // <http://www.ua-pereklad.org/ua/seminar/Derrida2/>
9. Лапко О. Категорія автора у світлі художньої комунікації і системного розуміння літературного твору // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 129-136.
10. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / автор-укладач Ковалів Ю.І. – Київ: Академія. – (Енциклопедія ерудита). – Т. 1: А (аба) - Л (лямент). – 2007. – 608с.
11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка – 2-е вид., виправл., доп. – Київ: Академія, 2007. – 752 с.
12. Лотман Ю. Ян Мукаржовський – теоретик искусства // Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – Москва: Искусство, 1994. – С. 8-32.
13. Мукаржовський Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – Москва: Искусство, 1994. – С. 198-244.
14. Плотников Н.С. Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – 232 с.15. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002.

15. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002.

16. Созина Е.К. Категория автора в постфиналистскую эпоху // Литературоведческий сборник. – Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. – Донецк: ДонНУ, 2006. – с. 90-107.

17. Тюрина А.А. Ян Мукаржовский и специфика чешского структурализма. Автореф. диссертации на соискание ученой степени канд. филол. наук. – Москва: 2009. – 25 с.

18. Шляхова Н. Концепт «автор» у літературознавчому дискурсі // Філологічні семінари. Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже». Вип. 10. – Київ: Київській національний університет ім. Тараса Шевченка, 2007. – С. 119-126.

19. Юдин А. Понятие гения в эстетике Канта и его влияние на формирование понятия автора // Мова і культура. (Науковий журнал). – Київ: Видавничий дім Дмитра Браго, 2009. – Вип. 12. – Т. X (135). – С. 43-57.

20. Intention and Interpretation. – Philadelphia: Temple University Press, 1995. – 272 p.

21. Is there a single right interpretation? – University Park: Pennsylvania State University Press, 2002. – 423 p.

22. Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1981. – 284 S.

23. Wimsatt W.K. The verbal icon: studies in the meaning of poetry. – Lexington: University Press of Kentucky, 1954. – 299 p.

Анотація

Юдін О. Концепція зумисності й незумисності в мистецтві Яна Мукаржовського в контексті дискусії про авторську інтенцію

У статті розглядається концепція зумисності й незумисності в мистецтві представника чеського структуралізму Яна Мукаржовського крізь призму пізнішої дискусії в літературознавстві, зокрема, в американській критиці та філософії літератури, навколо поняття авторської інтенції. Розглядаються методологічні засади наукової позиції Мукаржовського, а саме, естетика Канта та соціологічний підхід до мистецтва, що дали йому змогу сформулювати низку плідних тез: про співвідношення інтенцій автора й реципієнта, щодо позиції реципієнта як основної естетичної позиції та концепцію семантичного жесту, покликану врівноважити позиції автора й реципієнта

Ключові слова: зумисність і незумисність у мистецтві, авторська інтенція, інтенціоналізм, антиінтенціоналізм, автор, реципієнт, семантичний жест.

Аннотация

Юдин А. Концепция преднамеренности и непреднамеренности в искусстве Яна Мукаржовского в контексте дискуссии про авторскую интенцию

В статье рассматривается концепция преднамеренности и непреднамеренности в искусстве представителя чешского структурализма Яна Мукаржовского сквозь призму более поздней дискуссии в литературоведении, в частности, в американской критике и философии литературы, вокруг понятия авторской интенции. Рассматриваются методологические основания научной позиции Мукаржовского, а именно, эстетика Канта и социологический подход к искусству, которые дали ему возможность сформулировать ряд плодотворных положений: про соотношения интенций автора и реципиента, о позиции воспринимающего как основной эстетической позиции и концепцию семантического жеста, призванную уравновесить позиции автора и реципиента.

Ключевые слова: преднамеренность и непреднамеренность в искусстве, авторская интенция, интенционализм, антиинтенционализм, автор, реципиент, семантический жест.

Summary

Yudin O. The Jan Mukarovsky's concept of intentionality and non-intentionality in art in the context of the discussion about the author's intention

The article deals with the Jan Mukarovsky's concept of intentionality and non-intentionality in art in the context of the later discussion in literary criticism, in particular American philosophy of literature around the notion of the author's intention. It analyzes the methodological sources of the Mukarovsky's scientific position, namely, Kant's aesthetics and sociological approach which allowed him to formulate a number of fruitful theses concerning the interrelation of the intentions of the author and the recipient, the position of recipient as the main aesthetic position and the concept of semantic gesture which was to balance the positions of the author and the recipient.

Key words: intentionality and non-intentionality on the art, author's intention, intentionalist and anti-intentionalist approaches, author, recipient, semantic gesture.