

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

Стаття друга

Як вже було зазначено, розуміння естетичного в Мукаржовського виявляє свою залежність від кантівської естетики «доцільного без цілі», отже, від суб'єктивістської естетики. Ці засади неминуче призводять до певних суперечностей.

Так, проголосивши вимогу відділення розуміння твору від психології і начебто убезпечивши себе визначенням реципієнта як будь-кого [13, с. 205], Мукаржовський продовжуючи досліджувати тему зумисності в сприйнятті твору знову не може обійтися без психологічних моментів. Оскільки погляд на твір митця й реципієнта не збігаються, то продовжуючи конкретизувати поняття зумисності–незумисності, зокрема, останньої, чеський дослідник розрізняє незумисність з боку автора та з боку реципієнта. Але крім незбігу зумисність–незумисність виявляє ще й свою релятивність: «З історії мистецтва нового часу достатньо добре відомо, що незвичні художні твори інколи розглядалися як прояви душевної ненормальності, причому зумисність, з суб'єктивної точки зору автора часто цілком свідомо, тлумачилась як незумисність. І навпаки, твори, породжені цілком несвідомою зумисністю, можуть сприйматися як зумисні» [13, с. 216].

Отже, некоординованість і релятивність зумисності–незумисності з протилежних сторін бачення твору постає як основна проблема історії мистецтва і, відповідно, дослідження твору в концепції Мукаржовського і, як ми побачимо далі, не знаходить в ній свого розв'язання.

З боку автора можливі декілька типів незумисності: підсвідома, несвідома (історія мистецтва знає приклади душевної ненормальності митців), невміння (незнання технічних принципів, недостатнє володіння матеріалом). Щодо «неумілості» Мукаржовський зауважує, що це поняття відносне, і буває доволі складно відрізнити дійсне невміння від зумисного. Ще один тип незумисності – збіг випадкових обставин: «незумисність може... діяти то як складова задуму (той, хто сприймає дізнається про неї лише з прямих зізнань самого митця), то як його порушення». Нарешті, останній вид незумисного – це безособова незумисність, наприклад, пошкодження статуї. В цьому випадку пошкодження може стати невід'ємною складовою враження, яке цей твір потім викликати, а отже, воно надалі може перетворитися в зумисність.

Висновок Мукаржовського полягає в тому, що ані у випадку несвідомої або підсвідомої незумисності, ані у випадку безособової незумисності не можна зробити загальнообов'язкових і певних висновків і немає чітких критеріїв

розрізнення між зумисністю й незумисністю [див.: 13, с. 217]. Тож, як бачимо, два з виділених типів незумисності знаходяться в психологічній площині.

Також стосовно зумисності на боці автора неможливо відділити «психологію» від твору. Смилова єдність твору тут ніколи не виступає в своїй чистоті. Замість смылової єдності маємо думку про смылову єдність, намір, тобто задум. Проте єдиним критерієм такої зумисності є лише зізнання митця. Однак навіть наявність задуму не гарантує смылової єдності. Отже, якщо твір як естетичний знак має справляти враження цілковитої зумисності, підпорядкованості наміру, то, згідно з проведеним аналізом, це є абсолютно неможливим, якщо до того ж врахувати, що кожне нове покоління сприймає співвідношення зумисності-незумисності по своєму, і про зростання враження зумисності не йдеться.

По-друге, навіть повністю підпорядкована зумисності творчість (або, інакше кажучи, творчість підпорядкована нормативним принципам) не гарантує однастайності у сприйнятті зумисності між автором і реципієнтом. (Мукаржовський наводить приклад французького класицизму як цілковито зумисного напрямку в літературі. Як відомо, п'єси Расіна викликали свого часу доволі суперечливе сприйняття: «критичні вислови... і самозахист Расіна свідчать про те, що у відчутті сучасників не відповідало наміру, який лежав в основі цих творів» [13, с. 221].)

Звідси, необхідність переходу на точку зору реципієнта як основну точку зору розуміння художнього твору. Всі види авторської незумисності мають значення лише для вивчення генези твору. Натомість «для встановлення співвідношення між зумисністю й незумисністю в самому мистецтві вони не дають ніякої міцної опори: все, що з точки зору походження твору, є дійсно незумисним, в самому творі може виступати як зумисне, і навпаки... визначити, що в творі є генетично зумисним, а що незумисним, нерідко, якщо відсутні прямі свідчення, буває вкрай складно, а то й неможливо. Відтак, і тут не лишається нічого іншого, окрім як стати на точку зору того, хто сприймає...» [13, с. 218].

Що ж являє собою зумисність з точки зору реципієнта? «...зумисність з точки зору того, хто сприймає, виступає як тенденція до смылового об'єднання твору – лише твір зі смыловою єдністю постає знаком». Все, що в творі опирається об'єднанню, все, що порушує смылову єдність, відчувається реципієнтом як незумисне. Останній у процесі сприйняття постійно коливається між відчуттям зумисності й незумисності. Ці різні полюси відчуття Мукаржовський фіксує за допомогою понять знака й речі. В залежності від враження зумисності чи незумисності твір сприймається або як автономний, самоцільний знак або як природна річ. Відмінність тут тлумачиться таким чином, що річ на противагу до знака не відповідає на питання «навіщо?». Легко бачити, що вдаючись до цього протиставлення задля пояснення своєї концепції зумисності-незумисності, Мукаржовський перегукується з давнім постулатом герменевтики, за яким герменевтика на відміну від природничих наук

намагається зрозуміти те, що вже одного разу хтось зрозумів, є «усвідомленням усвідомленого» [див., напр.: 3, с. 132, 192; 14, с. 179].

Проте, відділяючи так витлумачену зумисність від незумисності, Мукаржовський вбачає в останній позитивний, більше того необхідний момент повноцінного художнього сприйняття. «Внутрішня єдність, зумовлена зумисністю, викликає певне ставлення до предмета й створює міцний стрижень, навколо якого можуть групуватися асоціативні уявлення й почуття. Втім, з іншого боку, як річ без смислової спрямованості (таку річ твір являє собою під впливом притаманної йому незумисності) він набуває властивості притягувати до себе найрізноманітніші уявлення й почуття, які можуть не мати нічого спільного з його власним смисловим наповненням; так твір виявляє здатність встановити інтимний зв'язок з глибоко особистими переживанням, уявленнями й почуттями будь-кого, хто сприймає, не тільки впливаючи на його свідоме духовне життя, але й впливаючи на сили, що керують його підсвідомим... Відтак, художній твір так сильно впливає на людину не тому, що – як проголошує загальноприйнята формула – він являє собою відбиток особистості автора, його переживань і таке ін., а тому, що він впливає на особистість того, хто сприймає, на його переживання і таке ін. І все це... відбувається завдяки тому, що в творі відчутна присутність елемента незумисності. Цілковито зумисний твір, як будь-який знак, був би неминуче *res nullis*¹, спільним надбанням, нездатним впливати на людину в тому, що властиве лише їй одній» [13, с. 219-220].

Дивним чином виявляється, що намагаючись піти від психологізму в розумінні смислу з авторського боку, Мукаржовський впадає в психологізм з боку читача. Зумисність і незумисність виступають у нього як «мерехтливі» «відчуття» читача. Критика розуміння зумисності з точки зору автора будується на неможливості відділити зумисність від незумисності. Єдиний критерій тут зізнання автора, що є випадковим емпіричним фактом. Однак парадокс полягає в тому, що і з боку читача Мукаржовський не пропонує ніяких змістовних критеріїв для відділення зумисності від незумисності, окрім формальної вказівки на суб'єктивні відчуття реципієнта. Отже, тут також необхідне його зізнання. Більше того, запропоновані вище визначення зумисності й незумисності, що спираються на точку зору самого читача, по суті нічим не відрізняються одне від одного. В першому випадку йдеться про «міцний стрижень, навколо якого можуть групуватися асоціативні уявлення й почуття». В другому – «річ без смислової спрямованості», котра «набуває властивості притягувати до себе найрізноманітніші уявлення й почуття, які можуть не мати нічого спільного з його власним смисловим наповненням» [курсив мій. – О.Ю.]. Тож формальна констатація наявності чи відсутності «міцного стрижня» з боку твору нічого не міняє з боку читача. І там, і там лише «уявлення й почуття». Зумисність і незумисність однаково лишаються двома

¹ річ нічия (лат.).

невідомими – x та y . Тому лишається незрозумілим, чому саме незумисність (y) має взаємодіяти з «духовним життям» реципієнта, а не зумисність (x). До того пояснення тут по суті є прямо тавтологічним: художній твір впливає на людину, тому він впливає на особистість реципієнта. Інакше кажучи, впливає на людину, тому що впливає на людину.

Також мало що дає пояснення опозиції «зумисність – незумисність» через опозицію «знак – річ». Зовсім незрозуміло, чому річ має впливати на духовне життя людини, а знак (*res nullis*, спільне надбання, той самий знак, що за базовим визначенням тотожний смислової єдності) – лишати її байдужою. Схоже, що використання цієї другої опозиції обумовлене якоюсь теоретичною упередженістю, є неадекватним поясненням емпіричного спостереження Мукаржовського щодо того, що в сприйнятті мистецтва справді рідко зусилля реципієнта досягти смислової єдності досягає повного успіху. Щось завжди лишається, так би мовити, поза зв'язками, під питанням, не включається в ціле. Проте це зовсім не спонукає до того, щоб сприймати його як природну річ. Читач може припускати, що просто не розуміє волі автора, або ж, навпаки, розуміє, але сам авторський намір видається йому хибним.

Адже, зрозуміло, що ніщо не потрапляє у твір без волі автора. Питання в іншому. Воля автора не обов'язково гарантує смислову єдність, узгодженість елементів. Жоден елемент не входить до твору без наміру автора, але ж наміри можуть суперечити один одному. Отже, звернення до паралелі з опозицією знака й речі здається теоретичною натяжкою.

Відтак, констатація неунікної присутності незумисності як складової у художньому враженні реципієнта виглядає емпірично вірною (тим більше враховуючи численні приклади Мукаржовського), але як теоретичний принцип (тобто в аспекті необхідності такої складової) недостатньо обґрунтованою. В частині соціологічних констатацій підхід чеського літературознавця починає виглядати переконливішим, аніж в частині естетичної теорії.

Отже, в підході Мукаржовського тісно переплітаються між собою підхід естетичний (який частково відштовхується від філософської естетики, а частково є семіотичним), соціологічний і психологічний, від якого він принципово відмовився, але якого йому не вдається уникнути.

Це, на нашу думку, обумовлене тим, що соціологічний підхід Мукаржовський використовує непослідовно і від соціологічних констатацій непомітно переходить до психологічних, не фіксуючи цей перехід. Так, з одного боку, він зауважує, що сприйняття незумисності твору реципієнтом обумовлене соціальними обставинами: ініціатива реципієнта зазвичай «лише незначною мірою є індивідуальною, а здебільшого обумовлена такими суспільними чинниками, як епоха, покоління, соціальне середовище...» [13, с. 210]. Однак, інші висловлювання Мукаржовського натякають на примхливість історичних трансформацій співвідношення «зумисності – незумисності» стосовно одного й того самого твору, що вочевидь стосується психологічного зрізу ситуації: «...незумисність, якщо дивитися на неї очима того, хто

сприймає, жодною мірою не вкорінена у творі однозначно й незмінно: з плином часу різні його елементи можуть проявитися як незумисні». Тому «відношення між незумисністю, що сприймається з точки зору автора (незалежно від того, чи мова йде про дійсну незумисність чи про незумисність, спеціально внесену автором у твір задля реципієнта), і незумисністю, як ми бачимо її очима того, хто сприймає, - відношення не пряме і не постійне... внутрішня організація твору... допускає в цьому сенсі різне розуміння». І хоча реципієнт пізнає незумисність у творі як обумовлену, об'єктивно дану в побудові твору, вона «не визначена цією побудовою однозначно» [13, с. 232].

Отже, проблема полягає в тому, що переходячи з точки зору автора як естетично «нечистої» («маркованої») на точку зору читача як власне таку, що відповідає сутності естетичного знаку, Мукаржовський бере цю точку зору, зрештою, лише частково в соціологічному, частково у психологічному вимірі, як конкретні реакції конкретних читачів конкретних епох, хоча від самого початку задекларував позицію реципієнта як позицію «будь-кого»². Справа постає таким чином, що дослідник може говорити про зумисність у творі з точки зору певного реципієнта, але не про зумисність як таку. Тобто, з одного боку, Мукаржовський бере «зумисність» як надісторичне, апріорне, таке, що повинно мати місце у ставленні до художнього твору в будь-які часи, з іншого боку, розуміння зумисності змінюється від однієї епохи до іншої і неможливо виділити бодай якийсь надісторичний зміст, універсальне ядро, що саме дозволяло б говорити про зумисність у всі часи. Це означає, що потрібно переходити на суто соціологічні рейки, і літературознавство має перетворитися на історію читацьких реакцій. Проте цього висновку Мукаржовський не робить, можливо, тому, що тоді доведеться відмовитися взагалі від поняття зумисності. Адже цілком можливо, що для певних епох в історії мистецтва сприйняття мистецтва у такий спосіб виявиться недоречним.

Приклад такого ставлення до мистецтва наводить сам Мукаржовський, посилаючись на народне й середньовічне мистецтво і складність його сприйняття з точки зору саме зумисності. Адже в народному мистецтві спостерігається «строката суміш стилістичних елементів». Тому «це діє на того, хто сприймає, як результат відсутності смислової єдності твору, як незумисність, і все це як прояв невмілості часто засуджувалося тими, хто дивився на фольклор з точки зору високого мистецтва. Однак за адекватного сприйняття народного мистецтва ця незумисність становить інтегральну складову враження» [13, с. 239]. Несприйняття смислової єдності «тими, хто дивився на фольклор з точки зору високого мистецтва» не означає відсутності такої єдності, якщо можливе «адекватне сприйняття» та «інтегроване враження». Проте повністю прив'язуючи незумисність до суб'єкта сприйняття,

² У такий спосіб Мукаржовський аргументує, що зумисність – не психологічний факт, « оскільки той, хто сприймає, - це не певний індивід, а будь-яка людина» [13, с.212]. Проте, як бачимо, в усіх прикладах мова йде, саме про певного реципієнта з певною психологією, що й обумовлює мінливість сприйняття зумисності–незумисності.

Мукаржовський релятивізує також зумисність. Адже в цьому прикладі смислова єдність також виступає як продукт сприйняття, залежить від нього, хоча в даному випадку вона вже ставиться у зв'язок з певними настановами суб'єкта і відтак з'являється можливість більш об'єктивного її розуміння³.

Концепція семантичного жесту

У тлумаченні Мукаржовського поняття зумисності й незумисності, з одного боку, становлять єдине поняття. Врешті-решт, як він зауважує: «...незумисність – явище, що є супутником зумисності, можна навіть сказати, що і вона також, власне, є певним типом зумисності» [13, с. 240]. Враження незумисності виникає там, де реципієнту не вдається об'єднати твір у єдине художнє ціле. «Зумисність і незумисність, хоча вона знаходяться у постійній діалектичній напрузі, по суті є одним і тим самим» [13, с. 241].

Проте, з іншого боку, в низці висловів і за логікою аналізу прикладів обидва поняття, по-різному поводяться в історичному просторі. Якщо «відродження зумисності в мистецтві ніколи не буває цілком несподіваним і непередбачуваним: розвиток художньої структури утворює неперервну послідовність», то «в розвитку незумисності немає ніякого видимого зв'язку: вона завжди виникає знову в умовах незбігу структури з загальною внутрішньою організацією артефакта, що в даний момент є носієм цієї структури» [13, с. 237].

Імовірно, відчуваючи цю невідповідність між двома сполученими поняттями (або двома сторонами одного поняття), Мукаржовський намагається надати поняттю незумисності певної теоретичної ваги, певного суто теоретичного змісту як *необхідного* (а не випадкового, ситуативного) моменту художньої рецепції. Як ми пам'ятаємо, зумисність тлумачиться як сутнісна властивість естетичного знаку. Тільки зумисність, тобто об'єднання у смислове ціле, робить можливою саме художню комунікацію. Незумисність же, згідно з таким розумінням, є просто прикрий, але неунікний історичний факт, що цю комунікацію руйнує.

Проте Мукаржовський парадоксально приписує незумисності позитивну якість, оскільки начебто тільки вона може зачіпати духовне життя індивіда (цитати наведені вище). Натомість зумисності, тобто смисловій єдності, доводиться приписати певний негатив: «художній твір, позаяк ми сприймаємо його як автономний знак, видається нам відірваним від прямого взаємозв'язку з дійсністю» і навіть «з дійсністю духовного життя» реципієнта [13, с. 235]. Таке тлумачення автономії естетичного дозволяє відсторонити «зумисність» від зв'язку з духовним життям і зробити висновок про необхідність

³ Можна зауважити, що для сучасного мистецтва смислова єдність також перестає бути принципом сприйняття як для читача, котрий нерідко шукає у творі лише те, що йому потрібно і не переймається інтеграцією всіх його елементів, так і для автора, який віддається тексту і дозволяє йому зростати ризоматично. Власне, те саме можна сказати і про літературознавство, що досліджує окремі аспекти творів у різних контекстах, і точка зору цілісності твору перестає бути головною чи навіть взагалі не береться до уваги. Точніше сказати, що смислова єдність стає, так би мовити, справою самого твору, а не задуму. Відтак, це означає, що поняття зумисності, пов'язане насамперед з поняттям задуму, не є універсальним для розуміння й тлумачення твору.

«незумисності». Знову варто згадати, що автономія естетичного вперше була сформульована Кантом. Проте у Канта зовсім не йдеться про байдужість автономного естетичного предмета стосовно духовного життя суб'єкта сприйняття. Більше того, сутність кантової естетики саме в тому, що естетичне завдяки своїй автономії специфічним чином пов'язане з життям духу. Водночас саме Кант суб'єктивізував естетику, тобто спробував пояснити естетичне виключно виходячи зі свідомості, і хоча він намагався розглядати естетично переживання очищеним від емпіричного психологізму, на рівні трансцендентального суб'єкта, тим не менше дав поштовх для психологізації естетики. Концепція зумисності–незумисності Мукаржовського також розвиває цю психологічну складову естетики. Адже, як ми вже бачили, Мукаржовський змішує два підходи, без рефлексії над цією двоїстістю, - підхід абстрактно-естетичний (тобто йдеться про естетичний знак взагалі та надісторичні його властивості) і психологічний (почасти, соціологічний), оскільки незумисність виявляється примхливою історичною змінною, що залежить від особливостей конкретного реципієнта. При цьому Мукаржовський не пропонує ні теорії, ні історії сприйняття, а лише подеколи посилається на соціальні чинники або на історичні закономірності сприйняття мистецтва і у такий спосіб виходить за рамки незумисності як суто психологічного феномена. Ці вказівки, однак, не виявляють натяку на системність. Відтак, сприйняття інколи «капризує», інколи підкоряється певним позапсихологічним умовам. Несистематичність дозволяє зберігати двоїстість підходу. Справді, «зумисність» і «незумисність», хоча й виглядають як дві сторони одного поняття, єдина понятійна опозиція, мають різну генезу і відповідно виявляють різний зміст. Незумисність кожного разу залежить від конкретно-історичних властивостей суб'єкта сприйняття. Натомість зумисність тлумачиться, з одного боку, як смислова єдність, тобто об'єктивно і надісторично, з іншого боку, вона також залежить від «настрою» суб'єкта та випадкових обставин.

Тісніше поєднати поняття зумисності та незумисності покликана концепція семантичного жесту. Знову в її фундаменті домагання визначити позачасову й універсальну сутність мистецтва: «...надчасового значення принципу смислового об'єднання набуває узагальнююче семантичне устремління, що становить невід'ємну властивість мистецтва і діє в ньому завжди, в кожному художньому творі».

«Отже, семантичний жест можна схарактеризувати як конкретне, але якісно зовсім не визначене наперед семантичне спрямування. Тому, простежуючи його в конкретному творі, ми не можемо його просто висловити... ми можемо тільки вказати, в який спосіб під його впливом групуються окремі смислові елементи твору, починаючи з зовнішньої «форми» і закінчуючи цілими тематичними комплексами...» [13, с. 224]

Як бачимо, основна характеристик семантичного жесту – це невизначеність:

по-перше, відносно формі й змісту (семантичний жест не має ні того, ні іншого): «...різниця між «ідеєю твору» і семантичним жестом полягає в тому,

що ідея має вочевидь змістовний характер, має певну смислову якість, натомість стосовно семантичного жесту відмінність між змістом і формою не має істотного значення: в процесі свого існування семантичний жест наповнюється конкретним змістом, хоча не можна сказати, що цей зміст втручається ззовні, - він народжується в колі досяжності й сфері семантичного жесту, що його одразу в момент народження і формує» [13, с. 224].

по-друге, відносно автора й реципієнта: за семантичний жест, який відчуває реципієнт у творі, «відповідають не тільки поет і внутрішня організація, внесена ним до твору: значна частка належить тут і тому, хто сприймає...» Реципієнт часто «суттєво змінює семантичний жест твору порівняно з первинним наміром поета. В цьому полягає активність глядача, і в цьому полягає також зумисність, побачена його очима...» Реципієнт «вносить у художній твір певну зумисність, яка хоча й зумовлена зумисною побудовою твору (інакше не було б зовнішнього приводу, щоб ставитися до предмета... як до естетичного знака) і значною мірою знаходиться під впливом якості цієї побудови, але попри це... є самостійним і має власну ініціативу. За допомогою такої зумисності глядач об'єднує твір у смислову єдність. Всі елементи твору намагаються притягнути до себе його увагу – об'єднувальний смисловий жест... намагається всіх включити в свою єдність. Та обставина, що, з точки зору автора, деякі елементи могли знаходитися поза зумисністю, як уже було показано, жодною мірою не накладає будь-яких зобов'язань на того, хто сприймає (він не зобов'язаний навіть знати, як сам автор дивиться на свій твір)». Зумисність, «семантичний жест, являє собою не статичний, а динамічний об'єднувальний принцип», і в ньому мають врівноважуватися всі суперечності [13, с. 225].

по-третє, відносно зумисності й незумисності: «Звісно, будь-яка незумисність має з часом перейти всередину художньої побудови, почати сприйматися як її складова, стати зумисністю» [13, с. 232]. Можна запитати: чим обумовлений цей перехід «будь-якої незумисності» в зумисність? Присутністю зумисності в самому творі і, відповідно, її настійливими пошуками, що врешті-решт увінчуються успіхом? Або просто звичкою, що перестає помічати суперечності, словом, психологічної автоматизації, яка набуває розмаху колективного факту? Оскільки Мукаржовський не пропонує ніякого змістовного критерію смислової єдності, відповідно, зумисності, окрім відчуттів реципієнта, зумисність-незумисність лишаються суто психологічними поняттями, а головне, для інтерпретатора тексту не лишається ніякого власного простору. Він постає лише як один з реципієнтів, який має покладатися на свої відчуття. В ансамблі запропонованих Мукаржовським понять відсутнє розрізнення між емпіричною реакцією на текст і рефлексивним, інтерпретативним підходом, аналізом тексту. Досліднику нічого не лишається, окрім як вивчати реакції на текст.

Висновки.

Завершуючи аналіз концепції Яна Мукаржовського, слід насамперед відзначити його історичну першість у переході до деталізованого вивчення проблем художньої комунікації, які незалежно від нього стали центральними темами літературознавства у другій половині ХХ століття, і формулюванні плідних теоретичних положень, що, ймовірно, по цей час не втратили свого наукового значення. Підсумувати зроблене Мукаржовським можна наступним чином:

1. Сформулював проблему інтенції, випередивши як дискусію навколо авторської інтенції в американському літературознавстві, так і тезу про «смерть автора» у французькому постструктуралізмі. Сформулював більшість аргументів, які потім з'явилися в цій дискусії.

2. Висунув постать реципієнта як принципового і активного учасника художньої комунікації. Сформулював і обґрунтував пріоритетність («немаркованість») позиції реципієнта у розумінні художнього твору, виходячи з сутності естетичного знака, а також історії мистецтва.

3. Розглянув питання про співвідношення інтенції автора й реципієнта як проблему естетики, а також історії і соціології мистецтва. З точки зору останніх це співвідношення постало через історичне мінливе співвідношення зумисності та незумисності у сприйнятті художнього твору.

4. Висунув концепцію семантичного жесту, що мала врівноважити невідповідність авторської інтенції та інтенції реципієнта. Поняття семантичного жесту позначає устремління до розуміння смислової єдності художнього твору як притаманну йому самому надісторичну властивість. (Певною мірою це поняття відповідає тому, що Поль Рікер пізніше назвав «інтенцією тексту».)

Проте в концепції Мукаржовського лишилися нерозв'язаними певні суперечності, обумовлені суперечністю вихідних методологічних засад.

1. Ключове поняття зумисності спирається, з одного боку, на метафізичну тезу Канта, з іншого, на поняття про авторський задум як мету розуміння твору. Зумисність тлумачиться як надісторична, хоча й обумовлена за змістом історичними обставинами характеристика. Натомість співвідносне поняття незумисності має суто емпіричні корені (незумисність як необхідний момент сприйняття та її типи не впливають з визначення естетичного знаку), тобто є результатом спостережень за історією мистецтва з соціологічної точки зору, і в тлумаченні Мукаржовського виступає як релятивістське. Відтак, це веде до релятивізації поняття зумисності. Отже, твердження про позачасовість і суто семантичний, непсихологічний характер зумисності суперечить, оскільки зумисність і незумисність є сполученими поняттями, суто історичному, примхливому характеру сприйняття незумисності, що пов'язане зрештою з психологією рецепієнтів. Хоча Мукаржовський визначив позицію реципієнта як естетично немарковану, проте надісторичного реципієнта не існує навіть в теорії. Він розсипається на незліченних конкретно-історичних реципієнтів.

2. Поняття семантичного жесту має виступати як спільний знаменник між інтенціями автора й реципієнта і є надісторичною характеристикою художнього твору. Проте, як зауважує сам Мукаржовський, сама ідея шукати в творі смислової єдності, семантичне ціле є пізнього походження, а отже, поняття семантичного жесту не може бути універсальним для аналізу творів мистецтва. Твердження про надчасовість семантичного жесту входить у суперечність із твердженням про те, що розуміння мистецтва з точки зору смислової єдності саме є історичним явищем: «як чинник, що порушує [смислової єдності] незумисність виступає лише з точки зору певного розуміння мистецтва, що почало розвиватися головним чином у XIX столітті, тобто такого розуміння, для якого смислової єдності є головним критерієм оцінки художнього у творі» [13, с. 237-238].

3. Крім того, основною, власне естетичною позицією, за Мукаржовським, є позиція реципієнта, проте реципієнт шукає в творі зумисність, позаяк за ним стоїть авторський задум. Тож автор керується інтенцією реципієнта, звісно, гіпотетичною, а реципієнт стоїть на позиції гіпотетичного інтенціоналізму. Відтак спільного знаменника немає, натомість є опозиція двох інтенцій.

Отже, не можна говорити про діалектичну єдність ані зумисності-незумисності, ані інтенцій автора й реципієнта. Їхнє спільне коріння лишається нез'ясованим.

Використання концепції семантичного жесту в її невизначеному вигляді веде до множинності інтерпретацій без чітких методологічних засад. Практично це означає сваволю інтерпретації.

Натомість можливі три способи її конкретизації:

1. Вибір на користь авторської інтенції, що означає повернення на позиції гіпотетичного інтенціоналізму, тобто розуміння смислу твору зводиться до пізнання гіпотетичного задуму автора.

2. Вибір на користь інтенції реципієнта, проте, оскільки вона не має принципового змісту, вивчення твору зводить до вивчення читацьких реакцій, причому без надії їх пояснити, оскільки історична мінливість незумисності у сприйнятті твору не має закономірності. Тож таке вивчення зводиться, принаймні частіше, до суто емпіричного опису.

3. Вихід за рамки метафізичного тлумачення поняття семантичного жесту й поняття зумисності, що за ним стоїть, як джерела семантичної єдності (поняття обумовленого залежністю від кантової метафізики), і вивчення останніх як історично обумовлених понять і практики рецепції та інтерпретації, з ними пов'язаних.

Останнє означає вибір на користь соціології і мистецтва, і його рецепції (практичної і критичної) як основного методу вивчення, що значною мірою відповідає методологічній базі Мукаржовського.

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 філософії. Том 1. – К.: Дух і літера, 2009. – 576с.
5. Зубрицька М. А тепер куди? – Одіссея 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 Мукаржовский – теоретик искусства // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – Москва: Искусство, 1994. – С. 8-32.
13. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукаржовский 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 XX століття. – Львів: Літопис, 2002.
15. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX 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.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати доктором филологических наук, профессором Е.А. Андрущенко.