

В.В.Меньок

Дрогобицький педагогічний університет

ВЗАЄМИНИ ІНТЕНЦІЙ АВТОРА ТА ІНТЕНЦІОНАЛЬНОСТІ ТЕКСТУ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

*... Но вот уже слышались слова
И лёгких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.
Анна Ахматова [1, с.190].
Artysta jest aparatem rejestrującym
procesy głębi, gdzie tworzy się wartość...*

Бруно Шульц [6, с.156].

Глибинні смисли тексту є первинними у творчій діяльності особистості, адже його витоки криються в самому бутті, в його безконечній творчій енергетиці. Мається на увазі текст у його найширшому розумінні – як буттєва даність, а не як структурномовна єдність. У внутрішній потенційності та інтенціональності тексту закладений смисл існування, що робить текст своїм самотворцем, або первинним творцем. Самостворюючись у просторі об'єктивних смислів буття, текст одночасно стає своїм первинним самоінтерпретатором. Об'єктивні смисли й вартості тексту є внутрішніми, глибинними й неподільними характеристиками його інтенціональності, котра знаходить свою реалізацію всередині себе (у самому тексті) і поза собою (впливає на автора, зумовлює його вибір, його приватні інтенції, а також активізує і “скеровує” його артистичну потенційність). В інтенціях автора проявляється і втілюється не лише його суб'єктивна творча енергія, але й об'єктивна інтенціональність тексту.

Звернімось до епіграфів. Що мислить як творчість Анна Ахматова? Сама назва циклу “Таємниці ремесла” вже дає напрям відповіді на це запитання. Джерело, витокова причина творчості, як думає поет, не в самому поеті й не в його задумі, а в тому, що відкривається йому як таємниця, як щось невловиме, чого поет не може позбутись, не може заспокоїтись, допоки віднайдений ним – почутий і побачений – смисл не виллється в рядках твору. І, знову ж, ці рядки – “продиктованні”. Ким? Очевидно, тим смислом, який приходить до поета в “бездне шепотів и звонов”. Приходить, вибравши (точніше, обравши) саме його – поета, котрий зможе побачити невидиме й почути нечутне; котрий здатен

відчути таємницю, бо заслужив на неї своїм творчим ґенієм. Вірш уже жив раніше – до того, як перед поетом “встає один, все победивший звук”; жив у безконечності буття, в інтенціональних вимірах тексту, що ще не став авторським твором. Що перемагає отой один – необхідний, народжений самим буттям звук, котрий стає першим акордом всього, що напише автор? Він перемагає відсутність таємниці в реальному житті, відсутність у ньому істинного смислу й народжує іншу реальність – безконечну, яка проникає в глибини й сягає висот. Перемога звуку творчості над відсутністю таємниці відкриває нову таємницю (“Так вкруг него непоправимо тихо, Что слышно, как в лесу растёт трава...”), що в неї тепер “входить” автор, котрий почув звук, а потім – читач, слухові якого цей звук також буде доступний, погляд якого також буде скерований від глибин до висот. Тільки після того, як звук первинного творчого смислу стане почутий автором, як стане ним “почутою” тиша – таємниця творчості, стає можливим сам акт артистичної діяльності автора. При такій творчості-відкритті, творчості-одкровенні, творчості-наближенні до таємниці зошит, що на нього лягають поетичні рядки, завжди буде білосніжний – завжди заново відкритий для кожного нового звуку-смислу, який обирає поета й унеможливує його небуття поетом.

Як сприймає митця Бруно Шульц? Як того, хто покликаний бути “апаратом, реєструючим процеси в глибині, де твориться вартість”. Вартість у її первинному, єдиному й неподільному розумінні живе в глибині, в глибинах, які творять інтенціональність тексту, які передбачають того автора, інтенції котрого будуть скеровані саме до глибини – до першосмислів буття, до істин, забутих або втрачених людьми. Місія справжнього поета – відкрити глибини, знайти в них себе, втілення власного “я”, власних намірів-концепцій і стати тим, хто “вказе шлях” читачеві до таємничих смислів буття, які знайдуть свій відгомін у авторському тексті. Зрозуміло, що словосполучення “реєструючий апарат” стосовно артистичної діяльності автора вжите Шульцем умовно. Йдеться про “апарат” ґенія митця та про “реєстрацію” як відкриття, регенерацію, воскресення цим ґенієм первинної єдності вартісних смислів, прихованих у засадах творчого буття.

Шульц сприймає творчість, передовсім як “процеси в глибині”, як ті енергетичні потенції тексту, які окреслюють і уможливлюють його самотвірні функції. Чому Шульц так переконаний у тому, що творчий акт автора – не що інше, як “реєстрація” процесів, що відбуваються в глибині? Мабуть, тому, що сама його творча сутність підказує йому подібний висновок. Уся його артистична діяльність була постійним стремлінням до відкриття-втілення глибинних смислів, що були йому дані ще на початку життя й стали його незмінною й необхідною сутністю: “Існують сенси, ніби для нас призначені, підготовлені, що

очікують нас на самому вступі в життя. Так я сприймав баладу Ґете у восьмирічному віці з усією її метафізикою” [6, с. 154]. Розширюючи цю тезу, Шульц говорить про властивості самого творчого акту й творця: “Іх (авторів – В.М.) творчість є дедукцією готових засад. Уже потім вони не відкривають нічого нового, тільки вчать ся щоразу краще розуміти секрет, довірений їм на вступі, і творчість їх є невтомною екзегезою, коментарем до того одного рядка, котрий був їм заданий. Хоча мистецтво не розв’язує цього секрету до кінця” [6, с. 154].

Отже, автор, згідно з Шульцем, сам не створює нічого нового – той єдиний рядок, що його згадує й Ахматова, даний йому як невичерпне джерело творчості, становить певне ядро його артистичної діяльності, навколо якого він розвиває свій талант, намагаючись коментувати глибинний смисл, прагнучи до розгадки таємниці буття. Але таємниця буття, що наповнює істинне мистецтво й становить його вартісно-смислову сутність, не може бути розгадана ним до кінця, і автор не претендує на першість у творенні-завершенні цієї таємниці. Автор у своїй творчості не відкриває нічого нового – він, скоріше, інтерпретує ті смисли, котрі йому призначені, котрі “очікують” його на початку життя. Тому артистична діяльність неодмінно сприймається Шульцем як діяльність інтерпретаційна. А звідси, приватні авторські інтенції він виводить з інтенціональності тексту: наміри тексту, скеровані до автора, мисляться як першооснова й першопричина творчого акту.

Автор, котрий реєструє-інтерпретує процеси в глибині, усвідомлює цю глибину як простір, що в ньому *твориться вартість*. Таке усвідомлення є принциповим для розуміння єдності артистичних та інтерпретаційних факторів у творчій діяльності автора. Важливо, що автор не творить заново вартість у своєму тексті, а тільки втілює її, творену в глибині – втілює, відкриваючи й розуміючи. Його творчість – це герменевтичний акт стосовно вартісних першооснов буття; герменевтика творчості автора є одночасно герменевтикою його інтерпретації. Таку модель взаємин інтенцій автора та інтенціональності тексту ми знаходимо у Шульца. Її підтвердженням стають твори митця – літературні й живописні, котрі він не розділяв, усе мистецтво окреслюючи як поезію. І цілком не випадково він говорив про те, що відмовився б інтерпретувати свої твори, оскільки всіляка спроба інтерпретації того, що вже є втіленням єдності творчості-інтерпретації, “... буде скоріше спробою опису даної там реальності, ніж її узаasadненням” [6, с. 155].

Інтенції автора та інтенціональність тексту живуть у спільному інтерпретаційному просторі, що його будівничими виступають і текст, і автор, й інтерпретатор. Повноцінним і цілісним інтерпретаційним простір стає лише тоді, коли інтерпретаційна діяльність визнається за кожним із названих будівничих.

У сучасному літературознавчому обігу поняття *авторських інтенцій* вживається досить широко, проте існує набувша необхідність у його уточненні, у виробленні його “прозорого” змістового об’єму. Згідно з ученням Романа Інґардена, авторська інтенція – це “... первинний момент, який не можна розкласти на більш прості моменти. Порівняно найбільш вдало можна усвідомити, чим він є, якщо окреслити його як “звернення до чогось” або “ставлення до чогось”. Завдяки йому (або у ньому самому), акт звертається до чогось, стосується чогось” [7, с.102]. Отже, авторська інтенція – це первинна, цілісна єдність скерованості автора (його думок, почуттів, намірів, очікувань, задумів і т.д. – будь-яке виокремлене із ряду визначення не буде повним і відповідним поняттю “інтенція”) до того об’єкта, котрий є своєрідним “полем притягання” для становлення, розгортання й завершення творчого акту автора.

Найскладнішим для теоретичного пояснення й прояснення стає питання про об’єкт авторських інтенцій. До чого і до кого скерований автор у своїй інтенції: до самого себе, до власної мети, до можливих і передбачуваних рецепцій його твору, чи, передовсім, до об’єктивних смислів буття, з яких і всередині яких народжується його творча потенційність і активність? Це питання не риторичне й не неоднозначне, тому й не передбачає лише одну відповідь. Йдеться про різноманітність, часто суперечність, часто взаємовиключеність авторських інтенцій. Адже автор може бажати утвердження приватного “я”; може створювати рефлексивний простір для продуктивного співіснування свого “я” і “я” інших; може перебувати в “полі” контемпляційного прагнення здійснити прорив до трансцендентального; може, подібно Шульцеві, вслухатися в голос тих первинних смислів буття, котрі втрачені або забуті людьми, але йому – єдиному й вибраному – призначені. Кожна з можливих моделей авторських інтенцій має право на існування і має перспективу діалогічних стосунків з інтенціональністю тексту.

Що називати *інтенціональністю тексту* і як з нею пов’язаний інтенціональний акт, що його учасниками є і текст, і автор одночасно? Інґарден стверджує, що саме поняття “інтенціональний” має ширший смисловий об’єм, ніж поняття “інтенція”. “Інтенціональний”, згідно з думкою Інґардена, “вживається, з одного боку, для окреслення акту свідомості, який містить у собі інтенційний момент, з другого, – для окреслення предмету, котрий є відповідником і витвором такого акту” [7, с. 102]. Отже, інтенціональність тексту є неподільною єдністю самої творчої свідомості й тих джерел, що роблять її творчою. Іншими словами, інтенціональність тексту – це злиття пізнавальних і відкриваючих інтенцій автора з тим предметом, який відповідає авторському акту відкриття-пізнання, будучи його необхідним енергетичним

джерелом. В артистичному акті завжди знаходять свою реалізацію авторські інтенції, котрі проявляються в цьому акті з різною активністю. Найбільш виявленими вони стають в “інтенційному моменті”, котрий втілює зустріч інтенціональності тексту й інтенцій автора. Інтенційний момент однаково належить і автору (його інтенціям), і тексту (його інтенціональності): інтенціональність тексту передбачає втілення в собі інтенцій автора, оскільки лише завдяки йому – живому й реально діючому – вона може бути відкрита і явлена у слові; інтенції автора, у свою чергу, скеровані до інтенціональності тексту, адже автор творить, освоюючи не лише реально існуючий простір, але й простір, якісно-часове наповнення котрого він відчуває інтуїтивно, передбачає, передчуває, вимислює, уявляє і т.п. Всіляка творча рефлексія автора, яка стоїть поза вимірами реальної дійсності та логіки її подій, своєю внутрішньою сутністю і своїм активним творчим началом скерована до інтенціональності тексту.

У нескінченних обріях взаємодії авторських інтенцій та інтенціональності тексту не залишається місця для спроби визначення, доведення того, хто є первинним чинником творчого процесу: інтенціональність тексту чи інтенції автора. Визначення подібноі “першості” було б некоректним як стосовно тексту, так і стосовно автора. Адже, як справедливо зауважує В.Топоров, зрозуміти артистичну діяльність можна лише за умови визнання глибинної і неподільної єдності творця і його творіння: “Проблема єдності поета і створюваного ним тексту може виникнути лише у тому духовному контексті, де визнається внутрішній глибинний зв'язок Творця і творіння, суб'єкта творчості і її об'єкту” [3, с.26]. Не випадково у Топорова йдеться саме про “духовний контекст” єдності творця й творіння: тільки у духовних вимірах творчості стає можливим визнання первинних, глибинних зв'язків між текстом і автором. Таке визнання необхідно веде до відкриття цих зв'язків-єдностей та до їх втілення-виявлення в інтенційному моменті артистичного акту. Весь творчий процес слід усвідомлювати як неперервну взаємодію інтенціональності тексту та інтенцій автора. Суть такої взаємодії – в їх зустрічі. Інакше кажучи, така взаємодія – це процес розуміння, який прагне осягнення своєї ідеальної мети-завершення – порозуміння.

Про розуміння, що веде до порозуміння, говорить М.Гіршман, окреслюючи творчість як діалог живої триєдності: “Первинна всеєдність може проявити себе лише як спілкування багатьох, і у цьому смислі спілкування первинне, а індивідуальності, що виділяються у цьому спілкуванні, вторинні. З іншого боку, лише у спілкуванні може проявитись і здійснитись людина в єдності своєї універсальності й унікальності як єдина особистість. Діалог є людським буттям – спілкуванням, котре поєднує у собі три змістові

компоненти: 1) першоєдність всього і всіх; 2) спілкування багатьох; 3) єдиність кожного. Діалог здійснює єдність, множинність і єдиність людського буття в їх первинному взаємозв'язку, розвитку і – в ідеальній перспективі – узгодженій взаємодії одного з одним. Тому діалог – це не подвійний зв'язок, а “жива триєдність”, і його кінцева мета й регулятивна ідея – порозуміння” [2, с.5]. Беручи за основу таку триєдину сутність діалогу-творчості, досягаємо прояснення проблеми діалогічних взаємин інтенціональності тексту та інтенцій автора, “знімаючи” саму можливість виникнення питання, хто первинний: текст чи автор? У таких взаєминах *первинне саме спілкування* як суть існування в його всезагальному розумінні, як смисл будь-яких, у тому числі творчих, стосунків.

Спілкування як втілення-виявлення самої суті буття – розуміння – змістовно наповнює інтенціональність тексту та інтенції автора, об'єднуючи-розділяючи їх в єдиному категоріальному цілому розуміння, котре ідеально передбачає порозуміння. Взаємодія інтенціональності тексту та інтенцій автора є динамікою діалогічної триєдності: *першоєдності тексту і автора*, що становить іманентну ідею первинного існування – розгортання першоєдності в артистичному акті як *спілкування різних і рівних учасників*, які зберігають і втілюють власні смисли-вартості, але звернені обличчям до інших смислів-вартостей (текст і автор взаємно звернені один до одного) – завершення першоєдності як *досягнення вартісно-смислової єдиності і тексту, і автора*, яка (єдиність, неповторність, унікальність) знову набуває внутрішньої скерованості до витокової першоєдності (до універсальної ідеї творчості – спілкування).

У концепції взаємодії інтенціональності тексту та інтенцій автора дуже важливо не порушити їх органічної, живої єдності; уникнути абсолютизації одного з учасників діалогу. Застерігаючи від подібних абсолютизацій, В.Топоров зауважує: “Окрема увага звертається або на поета, або на текст. У *першому* випадку виходять з того, що у поета є вже все, що визначає його текст; головне – ті “душевні сили і духовні ідеї”, котрі зумовлюють виникнення текстів художньої літератури; самі ж тексти якби полишаються своїй суверенності і в кожному випадку відходять на другий план: вони лише кінцевий і уречевлений вихід названої духовної домінанти. У *другому* випадку спираються на те, що текст іманентний і тяжіє до самого себе, що він під певним кутом зору понадособистісний та позабіографічний і що для свого повного і адекватного розуміння текст не потребує звертання до чогось “зовнішнього” стосовно нього, зокрема, до автора тексту” [3, с.26]. Обидва випадки абсолютизацій, окреслені Топоровим, однаково “небезпечні” і для автора, і для тексту, оскільки ведуть до їх односторонньої інтерпретації, до абстрактного дуалізму-

протиставлення. Необхідний шлях подолання такого – неабияк сумнівного у теоретичному плані – протиставлення-абсолютизації пролягає через вищеокреслену концепцію діалогічно-триєдиної сутності взаємодії інтенціональності тексту та інтенції автора.

У зовнішньому, поверховому ряді представлені два учасники такої взаємодії – текст і автор. Але йдеться про *інтенції* автора та *інтенціональність* тексту, тому виникає певний третій – первинний і засадничий – учасник цих діалогічних взаємин. Виявити його на предметно-художньому рівні, знайти для нього точну дефініцію, включити його як конкретну персоналію в процес артистичного акту неможливо. Це внутрішній, глибинний смисл, котрий на засадах ідеї спілкування-розуміння організовує і буттєвий, і творчий простір. Це інтенціональний смисл, котрий не передбачає й не шукає свого “уречевлення” в написаному автором творі, але уможливорює сам твір і всі його репрезентативні структури, образи, сюжети і т.п. Інґарден не випадково називає цей смисл “порожнім”, але це є особлива – смислотворча – порожнина, яка виявляє корінну ідею змісту, втілюваного у всій множинності літературно-творчого потенціалу.

Смисл інтенціонального акту принципово відмінний від акту пізнання дійсно існуючої реальності, хоча обидва ці акти перебувають у продуктивних і неподільних реляціях як складові фактори артистичної діяльності автора. У “Словнику філософських понять Романа Інґардена” читаємо: “...зміст акту (інтенціонального – *В.М.*) слід відрізнити від пізнаваного наочного змісту. Цей перший є ненаочним, якби порожнім. Суб’єкт не пізнає його, але завдяки йому щось уявляє, скеровуючись до певного предмета, сутність котрого якраз цим порожнім змістом визначена. За допомогою одночасного пізнання і втілення відповідного наочного змісту, ненаочний стає наповненим” [7, с.103].

Якісна змістовність, духовно-естетичний смисл літературного твору народжуються завдяки одночасному пізнанню й втіленню автором реальності, яка існує в дійсних та інтуїтивно ним передбачуваних, відчутих, уявних вимірах. Те, що існує в емпіричній дійсності, творчо пізнається автором; те, що існує в позаемпіричних глибинах творених вартостей (згадаймо Шульца), автором відкривається, творчо регенерується, вимислюється і т.п. Тому глибинні – в емпіричному розумінні “порожні” – смисли, які йдуть від інтенціональності тексту, активізують інтенції автора, уможливають його артистичну діяльність. З іншого боку, пізнавально-творча діяльність автора, скерована до репрезентативно існуючого світу, стає тим фактором, який перетворює інтенціональний нерепрезентативний смисл-ідею у здійснений, втілений у творі мистецтва. Реальним здійснювачем інтенціонального смислу тексту завжди буде жива особистість, котра

робить естетичний чин, а не будь-який інший абстрактний суб'єкт. На цю тему Гіршман констатує, що “не абстрактно теоретичний, естетичний або будь-який інший суб'єкт взагалі, а тільки людина, що реально живе, говорить і діє, може конкретно мислити і діяльно здійснювати” [2, с.7] першоєдність спілкування. Іntenції автора – реальні здійснювачі інтенціональних смислів тексту, але, знову повертаючись до витоків пунктів нашої розмови, інтенціональні смисли тексту передбачають, “провокують” іntenції автора й існують як енергетичні передумови їх втілення.

Діалогічна природа взаємодії іntenцій автора та інтенціональності тексту зумовлює дистанцію між ними, котра, будучи сутнісною характеристикою єдності-неповторності даної взаємодії, жодних умов не передбачає свого “зняття”, щезання. Зустріч авторських іntenцій та інтенціональності тексту в іntenційному моменті закріплює, підтверджує цю дистанцію, але не “знімає” її. Тому іntenційний момент у самому творі не можна “побачити” на словесно-мовному рівні, не можна його пояснити, але його можна розуміти у вимірах власної здатності інтерпретатора відкривати укрите смисли й істинні вартості мистецтва – здатності бачити невидиме й чути нечутне. У цьому й полягає утвердження дистанції власне авторських смислів і першосмислів тексту в момент їх зустрічі. Подібне дистанціювання знайшло своє теоретичне обґрунтування в Інгардена: “... всюди предмет даного акту (інтенціонального – *В.М.*) завдяки іntenційному моменту виявляється <...> “відділеним” (“відокремленим”) від самого акту, а тим самим і від суб'єкта, який цей акт здійснює” [7, с.103]. Прояснюється наступне: інтенціональні смисли тексту, що складають інтенціональний предмет артистичного акту, завжди відокремлені від власне авторської діяльності в цьому акті, а значить – від самого автора і його іntenцій. Іntenціональність тексту зберігає свій іманентний смисл – і до виникнення авторських іntenцій, і в процесі їх реалізації, і поза їх втіленнями у творі.

Мовні тексти-структури і тексти-твори художньої літератури принципово відрізняються між собою, містять різні інтенціональні предмети – різні за їх внутрішньою сутністю. Інгарден виділяє декілька груп інтенціональних предметів, серед яких найважливішими вважає мовні тексти і твори мистецтва.

У своїй теорії мови Інгарден перемагає психологізм і, крім цього, не погоджується із трактуванням мовних текстів як ідеальних предметів (всупереч М.Гайдеґґеру), оскільки значення таких текстів у різних контекстах можуть змінюватись. Теоретик вважає мовні тексти (слова, речення, синтаксичні цілі) результатом свідомих інтенціональних операцій. Значення слів і смисли речень він визначає, як “похідні інтенціональні реконструкції <...> конкретних іntenцій, що містяться в актах свідомості” [7, с.104]. Послуговуючись словами загаль-

нозрозумілої мови, ми щоразу відроджуємо, реконструюємо первинні інтенції того чи іншого вживаного нами слова. Народження нових значень слів, а звідси – і смислів речень відбувається в мовному тексті за рахунок так званих “похідних інтенцій”, які поєднують у собі первинні, іманентні інтенції певного слова і нові, заново виникаючі, приватно авторські. Первинні та похідні інтенції мовних текстів, згідно з теорією Інґардена, вступають у взаємодію (доповнення, розширення, подолання значень слова) в актах свідомості, тому й не посідають ідеальних характеристик, що виходять із онтології буття. Власне інтенціональний предмет, не зв’язаний із свідомо похідною інтенцією, яка створює нове значення слова, залишається відокремленим від цього нового значення, продовжуючи існувати іманентно.

Іntenціональність тексту та інтенції автора не передбачають у мовних текстах такої своєї безумовної взаємодії, як у художніх текстах мистецтва. Іntenціональний предмет, втілений у мовному тексті, переважно втрачає свій первісний зв’язок з інтенціональністю тексту. Це пояснюється тим, що інтенціональний предмет мовного тексту створюють винятково свідомі фактори людської діяльності, яким не завжди притаманна діалогічна природа онтологічної першоєдності спілкування. Звідси випливає, що зустріч авторських інтенцій та інтенціональності тексту можлива не завжди і не за будь-яких обставин. Така зустріч відбувається тільки у тексті-творінні, у творі мистецтва, автор якого відкриває собі й іншим глибинні, первинні смисли буття, відкриває ті вартості, що ними “володіє” інтенціональність тексту.

Теорія інтенціональності Інґардена, безумовно, актуальна для теорії художньої творчості, для теорії літературної інтерпретації, оскільки, зароджуючись у філософській феноменології й онтології Едмунда Гуссерля, одночасно виходить за її межі, долаючи її. Зупинимось хоча б на тому, що Інґарден не поділяє ідеалістичних схильностей до абсолютизації інтенціональності, як це робить його попередник, вважаючи, що “феноменологія походить від інтенціональних засад; але відразу <...>, не вводячи у коло своїх розважань проблем дійсного (справжнього) існування того, що усвідомлюється свідомістю” [4, с.303]. Інґарден, навпаки, у трактуванні артистичної діяльності робить продуктивну спробу поєднання іманентної інтенціональності й авторських суб’єктивних інтенцій. Або, наприклад, для Гуссерля досить скепованості інтенції на предмет, щоб цей предмет назвати інтенціональним; Інґарден же переконаний, що за створеним інтенціональним предметом може виникати предмет, який вже не є інтенціональним (це очевидно в його розумінні мовних текстів).

У вченні Інґардена подолана “чиста” феноменологія, що відкриває перспективу для подальших теоретичних розробок та

вирішень такої актуальної проблеми взаємодії тексту і автора у творчому процесі. Тому в постановці проблеми, запропонованої у даній статті, а також у деяких вступних спробах її вирішення головним теоретичним підґрунтям стає теорія Інґардена.

Для більш повного розкриття заданої проблеми необхідно звернутись до різних можливих моделей “присутності”, втілення інтенціональності тексту в артистичній діяльності, яка, безумовно, крім тексту і автора, має третього і необхідного персоніфікованого учасника – інтерпретатора. Слід обґрунтувати існування інтенціональності тексту у таких основних його вимірах: 1) до виникнення авторських інтенцій; 2) у творчому акті; 3) у художньому просторі завершеного авторського тексту; 4) у процесі виникнення і втілення інтерпретаційних інтенцій; 5) поза вимірами суб’єктивно-предметних, індивідуально-особистісних впливів на завершений авторський текст. Ці моменти визначають перспективу й логічне продовження досліджуваної проблеми, проте їх хоча б дещо детальне розкриття неможливе у межах однієї статті.

Ще раз актуалізуючи діалогіку авторських інтенцій та інтенціональності тексту, знову звернімось до “Тасмниць ремесла” Ахматової, пригадавши її “Останній вірш”. Поет окреслює п’ять різних способів появи твору в її творчості. Саме появи, яка безпосередньо від неї не залежить, навіть навпаки: такої, що виникає несподівано, невмотивовано й кличе її за собою, “провокуючи” її творчу діяльність.

Перший вірш:

Одно, словно кем-то встревоженный гром,
С дыханием жизни врывается в дом,
Смеётся, у горла трепещет,
И кружится, и рукоплещет [1, с.192].

Вірш – живий, одухотворений, імпульсивний. Він сам “врывається” у дім поета, в його світобуття. Він “у горла трепещет”, перетворюючись у живий голос поета, у його твір.

Другий:

Другое, в полночной родясь тишине,
Не знаю откуда крадётся ко мне,
Из зеркала смотрит пустого
И что-то бормочет сурово [1, с.193].

Нічний, тасмничий, що з’явився із невідомості – із зазеркалля. Він “крадеться” до поета, дивиться на нього, суворо вимагає-очікує свого втілення.

Третій:

*А есть и такие: среди белого дня,
Как будто почти что не видя меня,
Струятся по белой бумаге,
Как чистый источник в овраге [1, с.193].*

Є й такі, що виникають немов самі собою, незалежно від волі автора; вони самі створюють себе, тому рядки “струяться по белой бумаге”. Поет при цьому здивований – здивований відкриттям-появою твору, здивований його чистотою. Це вірші-витоки – ті, що живуть у глибинах і з них приходять посеред білого дня у світ творчості.

Четвертий:

*А вот ещё: тайное бродит вокруг –
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, –
Гранится, меняется, вьётся,
А в руки живым не даётся [1, с.193].*

Це ті, що існують, як невлонима таємниця, що її не можна визначити, охопити у звуковому чи кольоровому обличчі, нелегко їх “відкрити” і зафіксувати у поетичному образі. Вони народжують творчий пошук, творчість як інтерпретацію живих вартісних смислів; вони вступають з поетом в особливу гру: то з’являються, то знову зникають. І поет постійно їх шукає, прагне того таємничого, яке бродить навколо нього.

І п’ятий – “останній”:

*Но это!.. по капельке выпило кровь,
Как в юности злая девчонка – любовь,
И, мне не сказавши ни слова,
Безмолвием сделалось снова [1, с.193].*

Він – останній і найголовніший – мука і щастя водночас. Все життя поета, вся суть його творчості – всеохоплююча, нескінченна й невимовна. Цей головний вірш завершує і знову передбачає артистичний акт: випив кров, але знову став мовчанням. Певний засадничий, глибинний енергетичний смисл втілив себе у творчості митця й знову перетворився на глибинну таїну – провидіння її нових творчих втілень.

Автор зостався самотній. Йому залишились тільки сліди від того головного смислу, котрий здатен замінити всі інші смисли. І ця самотність – нестерпна:

*И я не знавала жестче беды.
Ушло – и его протянулись следы
К какому-то крайнему краю,
А я без него... умираю [1, с.193].*

Коли від поета відходить головне – те, що робить його поетом, – він втрачає смисл життя, яке стало творчістю і вже не знаходить будь-яких інших (нетворчих) вимірів. “Останній” вірш знову повинен стати першим, інакше поет помре, загубивши його сліди, що відійшли “к какому-то крайньому краю”. Не просто край, а крайній край – вкрай нестерпний, такий, що викликає вкрай тяжке страждання – бачиться митцеві, коли він втрачає зв’язок із глибинами, де твориться первинний і необхідний смисл творчості, його непроминальна вартість.

“Останній вірш” Ахматової репрезентує поетологічну множинність відповідей на єдине питання-символ “що є творчість?” У всій цій множинності поет не схильний шукати джерела артистичної діяльності в собі самому, ці витoki – у глибинах, в іманентних смислах творчості й існування загалом. Кожен рядок цього вірша метафорично підтверджує живу діалогічну єдність інтенціональності тексту та авторських інтенцій.

Поет покликаний творити особливу вартість, яка виходить за межі емпіричної реальності – вартість, що живе у глибинній першоедності творця й творіння, у самій онтології буття. Цю вартість поет відкриває, втілює, радіючи й страждаючи водночас, бо ж він завжди залишається на скраю між світом творчих глибин-висот і світом реального існування людей. Подолати цю грань, переступити через неї неможливо.

Про трагічну долю митця Інґраден писав: “На скраю двох світів: одного, з котрого виростає і котрий переростає зусиллям свого духу, і другого, з яким зближується у найцінніших своїх творіннях, стоїть людина, у кожному з них не знаходячись “вдома”. Прагнучи утриматися на цьому скраю, щоразу знову зв’язана безсиллям фізико-біологічного світу і обмежена його природою у своїх можливостях, але, разом з тим, відчуваючи його недостатність і його невідповідність стосовно своєї людської суті, людина добуває із себе силу творчого життя і оточує себе новою дійсністю. Тільки ця дійсність відкриває їй перспективи цілком нових вимірів буття, але у цьому новому, передбачуваному світі вона знову знаходить чужі їй, як і світ, з якого походить, сили, значно сильніше переростаючі її, ніж все те, до чого вона зуміла дорости. У цьому полягає її особлива роль у світі і одночасно необхідне джерело її трагічної, самотньої боротьби, її багатьох поразок і небагатьох, або майже ніколи не здійснених перемог” [5, с.19].

Світ, до якого зусиллям свого духу змагає митець, відкривається йому, але й залишається для нього недоступним. Завдяки цьому світові автор пізнає і щастя творчості, і трагедію роз’єднаності з ним, відокремленості від нього. Іntenціональність тексту необхідно взаємодіє з авторськими інтенціями, але між ними завжди існує неминуча дистанція – особлива іпостась їх зустрічі й порозуміння.

1. *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. – Т.1. – М., 1987.
2. *Гиршман М.* Диалог и проблема рубежа веков // Античність – сучасність (питання філології). – Зб. наук. праць. – Вип.1. – Донецьк. – 2001. – С. 4-9.
3. *Топоров В.Н.* Об “экзотрическом” пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. – М., 1999. – С. 26-42.
4. *Husserl E.* Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. –

Warszawa, 1967.

5. *Ingarden R.* Szkice z filozofii literatury. – Kraków, 2000.

6. *Schulz B.* Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą. – Warszawa, 1996.

7. Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków, 2001.

Summary

Author's intentions and intensity of text exist in the interrelations of living dialogical triple unity: first originate in ontological primary unity of communication; subsequently unwrap in the process of artistic embodiment constructed of applying to each other and maintaining of the difference between them; and finally complete, remaining original and unique, in the creative act. The interrelations between the author's intentions and the intensity of text are simultaneously universal and unique. Their meeting which finds its expression in the "intentional moment" and represents the mutual comprehension and aspiration to consent of the text and the author, actualizes the distance "creation – creature" which is necessary for perspective of their new dialogical interactions.

Стаття надійшла до редколегії 4.06.2001.

© B.B.МЕНЬОК, 2002