

УДК 82-1/-9.0(08)“18/19”І. Франко:111.852:124(4-15)“19”

ІДЕЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ У ПРАЦЯХ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ ТА ІВАНА ФРАНКА

Юлія ЦАР

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Розглянуто проблеми читача та рецепції художнього твору, роль свідомих та не-свідомих чинників у процесі художнього творення на основі літературознавчих праць О. Потебні та І. Франка. Згодом ці проблеми продовжували вивчати представники рецептивної естетики, що виникла на Заході в другій половині ХХ ст.

Ключові слова: рецептивна естетика, рецепція, інтенція, свідомість, самосвідомість.

Особливістю європейського літературно-теоретичного дискурсу ХХ ст. є виникнення численних шкіл та напрямів (літературна герменевтика, рецептивна естетика, феноменологія, структуралізм тощо), що зосереджували свою увагу на проблемах твору та тексту, рецепції й інтерпретації творів мистецтва, проблемі автора та авторської свідомості тощо. Важливе значення відводилося проблемі читача, що була однією із центральних у західноєвропейській науці про літературу в другій половині ХХ ст. і стала точкою перетину багатьох шкіл та напрямів та дала поштовх для подальших досліджень. Доречним видається зауваження Г. Клочека, що упродовж свого розвитку літературознавство мовби постійно переміщувало увагу з одного об'єкта на інший: з художнього твору на автора, з автора – на читача. Залежно від цього формувалися й методологічні принципи наукового аналізу – біографічний метод, психологічна школа, рецептивна естетика тощо. Тому не випадково одними з найважливіших у літературознавчій теорії й досі залишаються категорії “автор”, “твір” та “читач”.

Дослідження ролі читача стало одним із центральних у літературознавчих концепціях другої половини ХХ ст.: “Проблема читача та процесу читання (сприймання) художнього твору однаковою мірою важлива як для рецептивної естетики, так і для феноменології, структуралістських теорій та деконструктивізму: “Подібно до категорій автора та тексту, навколо яких розташовувалися полярні літературні теорії, категорія читача опинилася в полі зору практично всіх літературознавчих шкіл та напрямів і стала пунктом перехрестя найоригінальніших теоретичних ідей у літературно-критичній думці ХХ ст.” [2, с. 7].

Проблема читача стала основним об'єктом дослідження школи рецептивної естетики, що виникла на Заході в 70-х роках ХХ ст. Джерелами рецептивної естетики стали герменевтика, феноменологія, російська формальна школа, празький структуралізм

20–30-х років XX ст. та соціологія літератури, що вивчає вплив літератури на читацьку аудиторію. Виникнення рецептивної естетики як різновиду естетичної теорії пов'язане із Константською школою. У 1967 році в університеті міста Констанца (Німеччина) Г. Р. Яусс прочитав відкриту лекцію, у якій були викладені початки теорії рецепції. Лекція вченого отримала гучний науковий резонанс, що став поштовхом для подальшого розвитку рецептивної естетики, ідеї якої були викладені також у працях В. Ізера, М. Ріфатерра, В. Варнінга тощо: “Праці Г. Яусса і особливо В. Ізера, як і інших відомих представників зарубіжної рецептивної естетики, багаті на оригінальні ідеї, свіжі думки про природу художнього твору, про особливості його зв'язку з читачем, про природу самого читача [...]” [4, с. 26]. Основну увагу рецептивна естетика зосереджувала на проблемі сприймання (рецепції) художніх творів, на вивченні проблеми читача, який поряд з письменником бере безпосередню участь у процесі художнього творення і є невід'ємною складовою частиною у тріаді “автор–вір–читач”. Отож, рецептивна естетика перш за все наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, за якого неможливим є існування двох однакових поглядів на один і той же художній твір.

Проте ще задовго до виникнення рецептивної естетики проблему читача та читацького сприймання почало розробляти й українське літературознавство, яке, за словами М. Зубрицької, “у вивченні проблем взаємодії тексту з читачем мало свої особливості та чітку еволюційну послідовність, яка під тиском надмірної ідеологізації обірвалася наприкінці 20-х років минулого століття, так і не зумівши перетворитися на зрілу теоретичну модель чи систему” [2, с. 8–9]. Однак, незважаючи на таку фрагментарність та відсутність послідовних систематичних досліджень, проблема рецепції та читацького відгуку в українському літературознавстві все ж досягла певного етапу розвитку.

Одним із найвидатніших представників української літературно-критичної думки, що найбільше спричинився до вирішення вищезазначених проблем, є видатний мислитель та вчений Олександр Потебня. М. Зубрицька у праці “Номо legends: читання як соціокультурний феномен” зазначає, що вплив ідей О. Потебні на формування літературно-критичного дискурсу загальноновизнаний і в українському, і в зарубіжному літературознавстві: “Думки українського мислителя відкривали нові горизонти для дослідження ролі читача не лише в українському літературознавстві, а й лягли в основу багатьох теорій та концепцій. Естетичні погляди О. Потебні, його міркування про зв'язок мови і мислення, про метафоричність та образність слова справді просвітлюють усі лабіринти літературно-теоретичного дискурсу минулого століття і досі не втратили своєї актуальності” [2, с. 9–10]. Одним із перших в українському літературознавстві О. Потебня порушив важливі проблеми, які згодом детально розробляла і європейська літературознавча наука. У своїх працях О. Потебня досліджував такі аспекти, як творчість та її механізми, психологічне підґрунтя творчого процесу, сприймання та інтерпретація творів мистецтва тощо. Думки О. Потебні про будову слова та художнього твору нагадують пізнішу чотиришарову модель структури художнього твору відомого польського дослідника Р. Інгардена (праця “Про пізнавання літературного твору”); ідеї О. Потебні про нескінченне життя поетичного твору в поколіннях читачів згодом перейняли і вивчали феноменологія та рецептивна естетика, а “одна з улюблених

ідей Ролана Барта – ідея “безкінечної відкритості” поетичного твору “для нових розшифровок”, читача як того “простору”, в якому текст дістає свій історично змінний смисл, – сприймається як перифраз великих ідей Потебні” [1, с. 524].

Ці проблеми залишаються й досі актуальними, а чимало із вищезазначених термінів та понять увійшли в обіг сучасного літературознавства саме з тим змістовим наповненням, яке вони отримали в українській науці. Поняття рецепції, авторської свідомості, проблема читача, сприймання художніх творів, ролі свідомих та несвідомих чинників у процесі творення тощо стали визначальними для багатьох європейських літературознавчих шкіл та напрямів ХХ ст. Тому цілком виправданою є думка, що наукова спадщина О. Потебні є довговічною: “Не так і багато у філологічній науці явищ, які б з плином часу зберегли здатність змагатися з найновішими науковими концепціями. Вчення О. Потебні наділене такою здатністю повною мірою. Більше того, в ньому містяться і такі ідеї, до яких тільки-тільки наближається сучасна наука” [4, с. 26].

На українському ґрунті ідеї О. Потебні розвивали представники харківської школи, його учні: Б. Лезін, Д. Овсянко-Куликовський, А. Горнфельд, В. Харцієв тощо. Розвитком потебніанських ідей у першій половині ХХ ст. займалися О. Білецький, Ю. Липа, К. Чехович, Л. Білецький.

Ідеї О. Потебні в багатьох моментах, зокрема в аспекті читацької рецепції, переосмислюються з поглядами І. Франка, статті та літературно-критичні праці якого без перебільшення стали важливим етапом в розвитку українського літературознавства. Зокрема, у трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко стверджує, що “в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження” [8, с. 118]. Отож, як бачимо, беззаперечною в цьому твердженні є роль сприймача (читача чи реципієнта), для якого автор пише свій твір. А у статті “Задачі і метод історії літератури” І. Франко також наголосив на важливому значенні публіки для письменника: “Для якої громади він (письменник. – Ю. Ц.) пише і який вплив має він на неї, а вона на нього? Чи пише він виключно для тої тісної купки вибраних, чи для широкого загалу? Чи підносить читачів до себе, чи сам до них знижується? Чи від них дізнає заохоти, чи ворогування?” [7, с. 12].

У трактаті “Із секретів поетичної творчості” вчений зазначив, що поет прагне передати іншим людям свої думки та враження. При цьому поет мусить розворушити всі свої почуття, напружити уяву і ще раз усією своєю душею пережити все те, що він хоче перенести у свій твір. Усе, пережите автором, на думку І. Франка, мусить вилитися у слова, які би найбільше відповідали дійсному переживанню; а слова повинні вилжитися в певну форму, яка би викликала в душі читача такі враження, які не зникнуть і після прочитання твору: “Його (поетова. – Ю. Ц.) сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зіцілюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є актуальні або які дримають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини” [8, с. 46]. Отож, читач під час сприймання твору мусить певною мірою пережити щось подібне,

що переживає автор у процесі творення, тобто завдання автора – це вміння “доставитися” до душі читача, адже реципієнт як кінцева ланка у тріаді “автор–твір–читач” є невід’ємною складовою частиною процесу сприймання. Як же автор може виконати це завдання? У розділі “Естетичні основи” цієї ж праці І. Франко зауважив, що викликати певні враження в душі читача автор може насамперед за допомогою змислів (відчуттів). Проте читач, за словами дослідника, не думає “про ті первісні змислові, а спеціально дотикові враження, до яких апелює поет і якими він у нашій нижній свідомості ворушить таємні струни, що викликають у верхній свідомості саме такі акорди, яких хочеться поетові” [8, с. 83]. Говорячи про вплив змислів, про ті враження, які викликають вони у свідомості, І. Франко завжди апелює до читача (сприймача), який є кінцевою ланкою у процесі сприймання. Порівнюючи, наприклад, вплив музики та поезії, вчений вважає, що музика апелює лише до нашого слуху, натомість поезія торкає всі наші змисли, а отже, дає змогу читачеві повною мірою уявити те, про що пише автор. Для музики, за словами І. Франка, недоступним є передання опису тиші або часу, а поезія може передати це кількома словами, викликаючи при цьому велику кількість асоціацій: “Щоб змалювати людські настрої і чуття і викликати у слухачів такі самі настрої і відчуття, музика, крім слів, послуговується здавна двома головними, чисто музикальними способами: темпом і мелодією [...] Поезія має дуже мало чисто музикальних засобів [...] Та зате поезія тим вища від музики, що при помочі мови може панувати над цілим запасом змислових образів, які тільки є в нашій душі, може при помочі тих образів викликати безмірно більшу кількість і різноманітність зворушень, ніж музика” [8, с. 91–92]. За словами І. Франка, мета поезії полягає в репродукуванні в душі читача чи слухача тих самих моментів життя, які закріпив у поетичному творі його автор. Та чи будуть суголосними думки автора та читача, чи зможе читач до кінця збагнути авторський задум? Відповідь на це питання намагався знайти ще О. Потебня, який стверджував, що авторський задум (х) – це щось неясне і для самого автора, він постає для автора як питання, що потребує відповіді: “х неможливо визначити вже тому, що для самого поета воно з’ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасти” [6, с. 270]. Авторський задум, втілюючись у художньому творі, стає чимось стороннім і для самого автора. З цього моменту, за словами О. Потебні, автор стає критиком (чи просто читачем) власного твору і може інтерпретувати його так само, як і будь-який інший реципієнт. Отож, бачимо, що відтворити задум більшості творів неможливо, оскільки читач не має жодних даних, окрім самого твору, а задум автора може бути значно ширшим за художній твір, а може бути всього лиш вираженням тих ідеалів, які намагався донести автор. Тому обмежуватися самим лише авторським задумом неможливо, адже, за О. Потебнею, “слухач може значно краще від мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще за самого поета досягнути ідею його твору” [6, с. 49].

Проблема авторського задуму, яку порушили українські вчені, стала об’єктом вивчення багатьох шкіл та напрямів XX ст., зокрема, й феноменології. Згідно з феноменологією, авторський задум (або інтенція) – це та первинна одиниця, з якої народжується художній твір. Тому, за словами одного із найвидатніших представників цього

напряму, польського дослідника Р. Інгардена, “літературний твір – це суто інтенційний твір [...] Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб’єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб’єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентальний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів” [3, с. 181].

Другим і не менш важливим залишається питання, як і за допомогою чого поет може викликати в читача певні враження. Беззаперечною є роль зміслів, за допомогою яких поет малює панорамні картини в уяві читача. Порівнюючи засоби, якими користуються поезія і малярство з метою впливу на читача (глядача), І. Франко зазначає, що пластичні штуки, хоча й характеризуються своєю недвижністю, все ж викликають ілюзію руху: “І поезія має таку саму мету – властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор” [8, с. 103]. Для досягнення поставленої мети малярство використовує певні матеріальні засоби (лінії, фарби, полотно), подібними засобами користується і поезія, “адже наша писана чи друкована поезія також у першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають у нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до мінімум, і літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі” [8, с. 103]. За словами дослідника, використання цих художніх засобів має на меті вплинути на читача, справити на нього певне враження, а також певною мірою залучити його до процесу творення. Згодом ці завдання ставила перед собою і рецептивна естетика. Та якщо представники рецептивної естетики намагаються пояснити секрети художності та сприймання тексту на абстрактному рівні, то І. Франко аналізував конкретні тексти, зокрема, поезію Т. Шевченка, визначив рівень художності (поетику) Шевченкових творів, тому трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” цілком виправдано вважається предтечею вітчизняної рецептивної поетики.

Актуальними залишаються думки І. Франка, що стосуються природи художньої творчості та ролі свідомих і несвідомих чинників у процесі творення. Ще О. Потебня підкреслював нерозривний зв’язок процесів творення і сприймання з природою людської свідомості. З іменем О. Потебні та Харківською школою пов’язане виникнення психологічної концепції літератури в Україні на зламі 70–90-х років XIX ст. Варто зазначити, що упродовж тривалого часу не було порозуміння між літературознавством наукою та психологією. Кожна з цих наук у процесі свого розвитку набула значного розгалуження, а кожний розділ – такої спеціалізації, що взаємодія між ними майже припинилася. Спеціалісти кожної з цих наук не ризикували виходити за межі своєї наукової проблеми. Проте наприкінці 50-х – на початку 60-х років XIX ст. зароджується об’єднання психології з літературознавством, що знаходимо в науковій спадщині О. Потебні. Спираючись на праці німецьких учених, а саме на В. Гумбольдта, Г. Штейнтала та ін., О. Потебня вивчав проблеми співвідношення мови і думки, відмінності наукового й художнього мислення, взаємозв’язок літератури й суспільної психології, психології творчості та сприйняття творів художньої літератури. Проблеми ці до-

сліджував й І. Франко. Порівнюючи думки О. Потебні та І. Франка щодо природи художньої творчості, можемо зауважити, що вчені наголошують перш за все на нерозривному зв'язку процесу творення з поняттями свідомості та самосвідомості. Зокрема, О. Потебня стверджує, що все, що є в душі людини, розпадається на дві нерівні сфери; одна – широка, невідома нам, але не втрачена для нас, адже багато що з неї спадає на думку без нових сприйнять зовні; друга – відома, вона перебуває у свідомості і є дуже обмеженою порівняно з першою. Свідомість О. Потебня визначив як “сукупність актів думки, що справді відбуваються даної миті” [6, с. 227]. При цьому він наголосив, що канали зв'язку у сфері людської свідомості дуже вузькі: “Тобто треба собі уявити, що у нас, кажучи образно, в голові існує вузьенька сцена, на якій всі діючі особи поміститися не можуть, а виходять, пройдуть і зійдуть. Ось цю маленьку сцену, яку точніше не можна визначити, і називають свідомістю; а все те, що не доходить до свідомості, а наближається до деякої міри до неї, кажуть, перебуває за порогом свідомості” [6, с. 250], тобто знаходиться у підсвідомості.

Керуючись засадами експериментальної психології і послуговуючись Дессуаровим терміном, І. Франко назвав підсвідомість нижньою свідомістю і визначив її як глибоку верству психічного життя, що лежить у тіні, але проте є не менш важливою, а для багатьох людей значно важливішою, аніж уся багата діяльність верхньої верстви. Зазначимо, що поняття верхня та нижня свідомість запозичені у Фрідріха Гербарта, який ще на початку XIX ст. уперше вказав на те, що в людини є верхня і нижня свідомість. Розвиваючи ідеї попередників, І. Франко стверджував, що питання про те, чи поет творить свідомо, чи несвідомо, залишається найзагадковішим і найцікавішим: “Поезія, по думці старинних народів, се Боже вітхнення” [8, с. 55], а сам поет є ніби посередником поміж Богом та людьми, він лише виконує Божу волю, а отже, творить у непритомному стані. Лише згодом, коли в Німеччині, Англії, Франції та Італії розпочалися систематичні дослідження в галузі експериментальної психології, вченим вдалося певною мірою з'ясувати роль несвідомого чинника у процесі художньої творчості. Цікавим, за словами І. Франка, постає і сам процес творення. За словами дослідника, найбільша частина того, що людина зазнає у своєму житті, пройшовши через межу верхньої свідомості, залягає в нижній і може перебувати там упродовж тривалого часу: “Все, що чоловік у своєму житті думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться тривким, хоч звичайно скритим набутком його душі” [8, с. 62]. Проте настає момент, коли все те, що сховане в нижній свідомості, може за певних обставин вийти нагору. Саме таким уявляється дослідникові процес художнього творення. На прикладі того, як постала славнозвісна Грільпарцєрова трагедія “Прабабка” І. Франко з'ясовує роль верхньої та нижньої свідомості у процесі творення: “Ще попереднього дня поєтова верхня свідомість надарма мучилася над виконанням драми і ледво-не-ледво сплodiла перших 8–10 рядків. Аж по тій психологічній бурі почала нижня свідомість продукувати автоматично; і тепер поплили думки і вірші самі могучими хвилями, а верхня свідомість, так сказати, не мала що більше робити, як сидіти і переписувати” [8, с. 64]. Отож, за словами Г. Клочєка, трактат І. Франка раз і назавжди довів продуктивність об'єднання двох наук – психології і літературознавства:

“Парадокс полягає у тому, що з часу появи “Із секретів...” у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, у якій би так переконливо і з такою рідкісною для нашої науки результативністю розв’язувалися з допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми” [5].

Поняття свідомості згодом стало визначальним для феноменології – однієї із найбільш впливових течій ХХ ст., яка стверджує, що людина сприймає весь зовнішній світ крізь призму своєї свідомості. Свідомість постає у вигляді нескінченного потоку, у якому можна виділити самодостатні одиниці (феномени), тому про світ як такий говорити немає сенсу, адже існує лише той світ, який знаходиться у людській свідомості, а весь зовнішній світ треба усунути (феноменологічна редукція). За словами Е. Гуссерля, засновника філософської феноменології, людська свідомість завжди спрямована на певний предмет, і цю її властивість називають інтенційністю. Отож, так само, як людська свідомість вибудовує свій власний світ, так само постає і художній твір у свідомості читача. У праці “Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча вітчизняної рецептивної поетики” Г. Клочек наголошує на тому, що в розумінні І. Франка твір постає як сукупність текстових засобів, які впливають на читача. Та проте, за словами дослідника, І. Франко “навіть зі своєю прозорливістю не міг передбачити, що в майбутньому в літературознавчій науці з’являться такі химерні моменти, коли твором називатиметься не скомпонований автором текст, а його відтворення у свідомості реципієнта” [5]. Відтворення тексту у свідомості читача відбувається за певною програмою, що закодована в самому тексті. Звичайно, це відтворення також індивідуальне і визначається певними особливостями кожного реципієнта, його індивідуальним досвідом тощо. Варто також наголосити, що відтворення тексту у свідомості читача – це і творчий процес, адже кожен сприймач буде вибудовувати (створювати) свій власний твір, тобто засвоєння тексту не є пасивним. На цьому свого часу наголошував ще О. Потебня. Проте, на відміну від сучасних учених, які стверджують, що інтерпретація твору є безкінечною, О. Потебня заперечував можливість нескінченних витлумачень і пов’язував це з національним світосприйняттям. Цим український учений передбачив небезпеки розмивання змісту, нескінченність інтерпретацій, поставив їм заслін словом як мікротвором, що є національним кодом літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Дзюба І.* Олександр Потебня і проблема літературознавчого синтезу / І. Дзюба // 3 криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 2. – С. 516–524.
2. *Зубрицька М.* Ното legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
3. *Інгарден Р.* Про пізнання літературного твору / Р. Інгарден // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–204.
4. *Клочек Г.* Поетика і психологія / Г. Клочек. – К. : Т-во “Знання” УРСР, 1990. – 48 с.
5. *Клочек Г.* Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча вітчизняної рецептивної поетики / Г. Клочек. – Режим доступу : <http://www.slovoichas.in.ua/index.php>.

6. *Потебня О.* Естетика і поетика слова / О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
7. *Франко І.* Задачі і метод історії літератури / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. / І. Франко – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 7–16.
8. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45–119. – Т. 31 (Літературно-критичні праці, 1897–1899).

*Стаття надійшла до редколегії 10.09.2011
Прийнята до друку 26.09.2011*

IDEAS OF RECEPTIVE AESTHETICS IN OLEKSANDR POTEBNIA'S AND IVAN FRAKO'S WORKS

Yuliya TSAR

*The Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytets'ka Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The article deals with the problems of reader and perception of work of art, notions consciousness and self-awareness in the literary works by A. Potebnya and I. Franko. Subsequently, the representatives of receptive aesthetics continued to study these problems in the second half of XX century.

Key words: receptive aesthetics, perception, intention, consciousness, self-awareness.

ИДЕИ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ В ТРУДАХ АЛЕКСАНДРА ПОТЕБНИ И ИВАНА ФРАНКО

Юлия ЦАР

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

В статье рассматриваются проблемы читателя и рецепции художественного произведения, роли сознательных и бессознательных факторов в процессе художественного творчества на основе литературоведческих трудов А. Потебни и И. Франко. В последствии эти проблемы продолжали изучать представители рецептивной эстетики, возникшей на Западе во второй половине XX в.

Ключевые слова: рецептивная эстетика, рецепция, интенция, сознание, самосознание.