

Огнян Сапарев /Будапеща/

СЪЩЕСТВУВАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА

" Познавателните възможности на епохата са обусловени от хоризонта на разбирането. Ние можем да познаваме само при дадените от нашата епоха условия и само дотолкова, доколкото тези условия позволяват".

Карл Маркс

Проблемът за съществуването /онтологията/ на художествената творба е поставян многократно и от различни научни позиции: различни както по идейно-методологически характер, така и по научен акцент - философски, литературно-исторически и пр. Предложените тук разсъждения имат литературоведско-социологически "уклон"... Този проблем продължава да привлича вниманието - освен че е същностен методологически въпрос, той има съвсем конкретни последици за практиката, включително и учебно-преподавателската. Интересът към него днес може да се опре на преместването на теоретическия интерес от иманентната структура на творбата към рецептивно-комуникативната ѝ природа /следователно - към нейната отвореност и многовариантност/. Рецептивно-комуникативният подход актуализира цяла една традиция в естетиката - "енергичната", а не "анатомичната"; той реабилитира /и толерира!/ ролята на читателя, предпочита функционализма пред генетизма. С други думи, този подход привлича вниманието ни към делото на Шюкинг и Ауербах, Горнфелд и Белецки, Рубакин и Бахтин, Ингарден и Сартр, Ескарпи и Яус... Особено голямо значение за разсъжденията върху онтологията на

творбата имат класическите разработки на Ингарден.

Все повече в съвременната литературна наука /по-рядко в българската/ се осъзнава, че творбата се конституира в срещата на художествения текст с индивидуалното съзнание и социокултурна среда: художествената творба има множествено битие, тя е съвкупност от множество индивидуални конкретизации на художествения текст, реализирани и интегрирани в някакъв социокултурен контекст. Разнообразието и субективизмът на тези конкретизации, чието различие по същество може да доведе до конституиране на различни творби, се тушира от литературната атмосфера на епохата, посочено точно от Ингарден /"Творбата придобива в своите конкретизации облика, типичен за епохата"/. Особено важна роля тук играе общественият "образ на творбата" в масовото съзнание. Сходството на многобройните конкретизации се дължи не само и не толкова на читателската проникателност и лоялност спрямо намеренията на автора, колкото на интегриращото въздействие на социокултурната рецептивна норма /която в случая се проявява в нормите на четене и се материализира в образа на творбата/. С основание може да се възрази, че "образ на творбата" в масовото съзнание притежават само безсмъртните шедьоври или поне значителните класически творби. Това е верно: тези творби обаче образуват класическата ценностно-координатна мрежа, в която се ситуират, съизмерват и осмислят по-новите творби. Подобна - само че актуална ценностно-координатна мрежа създават и съвременните творби от активния литературен фонд; тя може да бъде не само в единство, но и в противоречие с класическата...

Между образа на творбата и образа на писателя съществуват по-сложни отношения, отколкото обикновено се отбелязва. В определен период една от творбите на писателя /или един жанров тип/ може да стане емблема на творчеството му и в очите на публиката да легитимира автора изобщо, да стане мярка за възприемането /подценяването/ на останалите му произведения. Перифрази от типа "авторът на "Под игото"", "авторът на "Червените ескадрони"" и пр. не са само риторична фигура...

Текстът /разбран широко/ е материалният носител на твор-

бата, но само като нейна "партитура". Той е като че ли стабилен, инвариантният елемент. Но и той се променя: боите потъмняват, камъкът се руши, бронза го претопяват. Някогашните автори трябва да се превеждат отново дори на собствения си език – правописът и правоговорът се променят, лексиката остарява.

За съществуването на художествената творба индивидуалната конкретизация е "условие, без което не може". Но това е сложно човешко преживяване, а човекът, както казва Маркс, е "съвкупност от обществени отношения". Затова тук присъствуват в своеобразно "снет" вид социокултурните проблеми на епохата. В този смисъл трудно уловимата индивидуална конкретизация може да бъде уловена – на по-високо равнище на обобщение – откъм снетите в нея социокултурни процеси /естествено, ако не се свежда до техния сбор/.

При по-внимателен поглед в онова, което нарекохме социокултурен контекст, се обособяват няколко по-важни съставки:

I. ДЕЙНОСТ НА КУЛТУРНИТЕ ИНСТИТУЦИИ. Съдържание на тази дейност е всъщност активността на групата на специалистите, на меценатите и политиците на културата. Но тази активност на практика се изразява именно като дейност на различни културни институции.

Това са преди всичко издателствата, които до голяма степен предопределят четенето и далеч не винаги се съобразяват с желанията на публиката. След това училището, което предлага, формира и поддържа определен кръг от "вечни" творби от световната и националната литература. То именно налага определени образи на творби /автори/ с оглед на учебно-възпитателните задачи. Дейността на училището е сравнително ефективна спрямо класиката, но не и спрямо по-съвременната литература. Мнозина автори /творби/ се появяват само в училищното книгообръщение, което е доста затворено, към тях човек после никога не се връща – но то е общо взето необходимо за разширяване на културните представи. При всичките основателни възражения, които можем да отправим към училището, засега то е най-сериозният фактор за формиране на литературната компетентност. Трябва да признаем, че и университетът и литературният институт не вина-

ги разкриват достатъчно сложно картината на литературния живот и динамиката на творбите, предпочитат да изследват литературната история като "история на генералите" /Тинянов/, не забелязват онези популярни на времето творби, отминали безследно, а може би и не безследно. /Както казва Рубакин, "глупавата книга може да даде твърде много на умния читател"/... Други фактори са специализираният печат и масовите комуникации, където с активната намеса на литературната критика текстовете не само се публикуват, но и рекламират и продължават в различни метатекстове, модификации, преработки; тъкмо те играят спрямо съвременната литература ролята, която училището играе спрямо класиката.

Ролята и значението на културните институции е очевидно. Против надценяването им обаче говори съществуването и функционирането на масовата литература: тя не разчита на подкрепата на училището и културните авторитети. Понякога даже бива подтискана с различни средства "отгоре". И все пак съществува жизнерадостно "отдолу" и "извън" официалните мерки за възкресяване, консервиране и стимулиране живота на творбите. Нейната жизненост е невероятна, тя е обусловена от силата на масовите потребности...

II. КУЛТУРЕН ЕКРАН /синхронен разрез на културно-историческия опит и естетическа компетентност/, върху който текстът неизбежно се "прожектира". Тук влиза и собственото състояние на съответното изкуство /жанр/, и влиянието на близките културно-битови редове. Знаем, че както опитът на традицията формира и подготвя възприятието на съвременното изкуство, така и най-новите творби ни карат да гледаме по друг начин на някогашните, да виждаме в тях нови страни. Освен това за естетическото възприятие-осмисляне никак не е без значение новият исторически, социологически и пр. опит, даже определени научно-технически открития. Достатъчно е да се замислим какво значение за съвременното възприятие на "Война на световите" на Уелс има представата не само за фашисткия геноцид, но и за бойните отровни газове и възможностите на лазера.

III. Най-важният фактор е НАЦИОНАЛНАТА РЕЦЕПТИВНА НОРМА,

която изразява художествено-ценностната ориентация, естетическата чувствителност, специфичната способност за преживяване-конкретизация на художествения текст. Процесите в тази сфера до голяма степен са масово-статистически, вероятностни. Всяко време има своя доминираща рецептивна установка. Полският литературовед М. Гловински говори за "стилове на възприемане" и обособява следните комплекси от рецептивни директиви и съставки на литературно-историческата ситуация: митичен, алегоричен, символичен, инструментален, миметичен, експресивен и естетизиращ стил... Обикновено няколко стила /установки/ съществуват в някаква иерархия - като основен и допълнителен, официален и неофициален и пр. Класически пример е анализът на средновековната смехова /карнавална/ култура като партньор и опонент на църковно-каноничната, която прави Бахтин. Любопитен пример в наши условия след Девети септември е допълващото се съществуване на прагматично-агитационно третиране на изкуството - и делничното му потребление като развлечение. /До голяма степен на него се дължи и популярността на Д. Димов, чието идейно-класово изображение имаше пикантността на светско четиво - това широката публика оцени по-добре от критиката/...

Съществена съставка на социокултурната рецептивна норма е националният културен индекс, който маркира възприемането на произведенията според опозицията родно-чуждо. Този факт изисква по-специални уточнения, защото едни периоди /и кръгове от публиката/ търсят в чуждата литература сходното, а други - различното, екзотичното, дори еротичното и недопустимото в собствената литература. По отношение на киното развлекателната установка е по-силна, там по принцип се търси предимно чуждото, екзотичното, фриволното.

Друга важна особеност на рецептивната норма, която трябва специално да бъде подчертана, са двата коефициента: възрастов и културно-образователен, които могат съществено да модифицират нейните прояви в едно или друго поколение, в различни културни среди.

IV. КОМУНИКАТИВНА СИТУАЦИЯ - специфичните социокултурни

условия на функциониране, които повече или по-малко еднозначно определят - "тук и сега" - задачите на литературата, начина на нейната употреба. Тя би могла да се разглежда като преход между рецептивната норма и културния екран, с който е тясно свързана като тяхна по-конкретна проява. Но рецептивната норма е нещо по-широко; при комуникативната ситуация имаме предвид такова съчетание на културните факти, което създава специфично стечение на обстоятелствата от комуникативна гледна точка. Съществуването на Фройд изобщо е факт от културния екран, но появата на съчиненията му в определен момент може да стане факт на комуникативната ситуация.

Появата на една и съща книга в две различни издателства /в неутрално самостоятелно издание и в тематична масова библиотека/ може съществено да промени и кръга на публиката, и начина на нейното жанрово-съдържателно осмисляне /примерно сборник разкази на Св. Минков в библиотека "Галактика" и в издателство "Български писател"/.

Едно е регламентираното училищно четене с прагматична цел - и съвсем друго свободното развлекателно четене за удоволствие.

Особено ясно изпъква значението на комуникативната ситуация в периоди на социални промени, когато се повишават прагматичните изисквания към литературата. Поучителен пример предлага Достоевски, който разглежда следния хипотетичен случай: на следващия ден след Лисабонското земетресение жителите четат в местното списание нещо от рода "Шепот, робко дихание, трели соловъя, сребро и колыханье сонного ручья..." Достоевски предполага, че жителите, току-що преживели страшното бедствие, ще се отнесат твърде неделикатно към знаменития поет и не е изключено даже да го екзекутират... Заедно с това, наказвайки поета, примерно след 30 г. същите лисабонци може и да му издигнат паметник: стиховете сами по себе си са прекрасни... Тук Достоевски романтично надценява паметта и гузната съвест на човечеството. Няма защо да ходим далече, нека вземем един не така възвишен нашенски пример. През 1946 г. излиза сборникът "Боеве" на Й. Вълчев - разкази на участник в

Отечествената война, издържани в хуманистичен дух, но без пряка агитационност. Тогава критиката, която по обясними причини поощрява прагматично-пропагандните качества на литературата, го посреща доста сурово /ето някои рецензентски заглавия: "В плен на реакционните идеи и натурализма", "Против някои вредни и упадъчни прояви в нашия културен живот" и пр./. Наистина, критиката не може да бъде верен критерий за читателското възприятие - върху нея винаги тежи най-силно бремето на конюнктурата. Но то също налага някои изводи... Тази книга беше преиздадена преди няколко години: сега тя не смуги никого, разказите изглеждаха напълно приемливи от гледна точка на съвременната рецептивна норма. Никой обаче не си направи самокритика, бдителната иначе литературна критика забрави да извърши преценка - каквато, разбира се, не е извършена и спрямо злободневно надценената тогава и по традиция христоматийна до ден днешен повест на П. Вежинов "Втора рота", макар че сега тя може да бъде пример единствено за дидактична литература...

+ + +

Трактовката на четенето преди всичко като разпознаване на материализираните в текста намерения на автора, като обогатяване-допълване на "схематичната" конструкция в посоката и границите, посочени от него, неизбежно достига до понятието "адекватно възприемане"/адекватна конкретизация/. От друга страна обаче е ясно, че намерението /интенцията/ на автора е нещо доста неясно. Първо - не винаги има запазени извънтекстови свидетелства "какво е искал да каже авторът". Второ - освен онова, което е искал да изрази /и не винаги е успял/, той винаги - и без да иска - казва в текста много повече, включително и неща, които би предпочел да скрие - като интимните си комплекси например. Трето и най-важно: намерението на автора може да бъде инструктивно за възприемателя само в тази степен, в която се осъзнава от него, превръщайки се в негово намерение. При това съществува определена функционална разлика, преминаваща в естетическо качество, между цялостната конкретизация, която има предвид авторът и случайно-час-

тичното съпреживяване на читателя, подчинено на субективните му моментни нужди. Както основателно посочва Кр.Горанов: "Възприемането на художествената ценност е сътворчество. Но докато художникът създава творбата, възприемащият с нейна помощ създава себе си".

Тези проблеми са привличали вниманието на редица съветски литературоведи още навремето, особено на т.н. "харковска школа". Следвайки някои мисли на Потенба, Горнфелд в интересната си статия "За тълкуването на художественото произведение"/ където изпреварва някои постановки на рецептивистите/ пише: "Произведението на художника ни е необходимо именно защото е отговор на нашите въпроси: н а ш и , защото художникът не си ги е поставял и не е могъл да ги предвиди"... Той обаче достига до крайност в правилното по принцип "прехвърляне на отговорността" за битието на творбата върху читателите. Според него историята на художественото произведение се състои в това, че "образите, създадени от художника, остават неподвижни, неподатливи, безсмъртни, празни форми, които сменящите се поколения читатели запълват с ново съдържание, нов смисъл...

Нека се обърнем и към някои по-конкретни наблюдения. През 1929 г. създателят на библиопсихологията Н. Рубакин, обобщавайки проучванията си, отбелязва: "До читателя достига само една твърде малка част от текста, но никога не достига текстът изцяло. За съдържание на книгата в този случай се смята само онова, което е достигнало. Всичко това се споява с помощта на цимент, почерпен от читателя, а не от книгата, и в резултат се получава известен конгломерат, който всъщност се нарича "съдържание на книгата"... "Това, което приписва на книгата нейният автор не е същото, което ѝ приписва читателят. И колкото читатели има книгата, толкова са и съдържанията ѝ. Всеки счита за съдържание на дадена книга тъкмо онова, което сам влага в нея, което ѝ приписва - т.е. своята собствена проекция на тази книга"... За съжаление редица конструктивни идеи на Рубакин са останали без последствие. Една от най-плодотворните сред тях е идеята функционирането на книгата да се

изследва в нейната област на разпространение /във времето и пространството/, включително бързината на разпространение-циркуляция и разпределение по социалните етажи. Тази област Рубакин нарича диаспора.

Текстът съществува в диалектическо напрежение между своята конкретно-историческа обвързаност и "надисторическото" си възприемане-осмисляне /преосмисляне/. И ако информацията за матерните условия на текста и очакванията на тогавашния читател може съществено да обогати възприемането му /както доказват коментарите на Ю. Лотман към "Евгени Онегин"/, то - от друга страна - липсата им не може да попречи на съвременния читател да допълва текста с помощта на новите проекции, които му дава по-големият културно-исторически опит и различната рецептивна норма. Всъщност, както посочва Лотман, "непосредственото разбиране на текста на "Евгени Онегин" е било загубено още във втората половина на XIX век"...

Това "диалектическо напрежение" не е алтернатива, доколкото позволява частично съвместване - но акцентът винаги ще пада върху една от двете посоки; и ако историческото изследване се стреми към първата /достигайки я само частично/, обикновеното читателско възприятие най-спонтанно осъществява втората. Тази дилема - преодоляване на дистанцията, дележа интерпретатора от културната епоха, с която текстът е свързан - и приемането на текста като свободен, ориентиран към всеки читател във времето и пространството/"текстът е отворен за всички прочити"/ не е тайна за съвременната херменевтика. П. Рикъор например в "Екзистенция и херменевтика" търси изход в херменевтичното "разбиране на самия себе си по обиколния път на разбирането на другия".

Ясно е, че понятието "адекватна конкретизация" е неисторическо. Всяко конкретно-историческо тълкуване на един текст /всяко звено от историческото битие на творбата/ е "нормално"; макар непълно и едностранчиво, доколкото е обусловено от "хоризонта на разбиране на епохата"/Маркс/. По-правилно или по-неправилно /аргументирано/ разбиране може да има в синхронен план - в рамките на една концептуална система или в борбата

между две различни концептуални системи: но и тогава тълкуванията не могат да се сведат до едно-единствено. Според Цв. Тодоров в текста съществуват стратегически възли-фокуси, които управляват останалото: изборът на тези възли може да бъде различен и именно този избор различава единия прочит от другия и новата иерархия на тези фокуси обуславя безкрайния брой прочити: "Изборът на тези възли, който всеки път може да бъде различен, предизвиква съществуването на толкова познати нам различни версии на прочит; благодарение на него говорим за победен или по-богат прочит /а не за истински или фалшив/, за по-малко или повече подходяща стратегия".

+ + +

Какви характерни промени се извършват при читателското функциониране на текста – т.е. в живота на творбата? Ако ги типологизираме, ще получим:

I. ПРОГРЕСИВНО СТЕСНЯВАНЕ НА АУДИТОРИЯТА /най-често/.

А/. Естествената смърт на някогашните текстове, неполучили достатъчно внимание по различни причини – закономерни и случайни. Може би необяснимата ирационалност в живота на книгите понякога се дължи на вероятностни причини, както смята Лем, на действието на масово-статистически закономерности. Защото действително няма видима логика от няколко автора със сходен талант и качество на произведенията един да има голям успех, а останалите – съвсем малък. Литературната критика е инстанцията, призвана да противодействува на фактора случайност в литературния живот, да гарантира справедливата оценка на творбата – но пък именно тя е източник на редица прояви на тази случайност...

Б/. Отмиране на нашумели навремето книги, изчерпали своя злободневен "социологически успех" като отдушник на различни обществени дразнителни; пример – повестта "Недостововерен случай" на Емил Манов.

Идването на ново поколение с други проблеми и чувствителност е според Ескарпи първият сериозен кризисен праг в живота на книгите /затова кризата се повтаря всеки петнайсети-

на години/. Поколениято на автора може да остане верно на първоначалното си харесване, но - ако новото поколение намери текста за старомоден - читателският кръг ще се ограничи с това поколение и ще намалява заедно с него, за да изчезне съвсем, ако не намери пътека към интересите на по-следващото поколение. Този принцип - по-голяма близост между дядовци и внуци, отколкото между бащи и деца - не е рядкост и в литературата; след половин век забвение например бе избърсан праха от първия български научен фантаст Георги Илиев, възкресиха се някои български опити в "литературата на ужаса" от 20-те години.

II. РАЗШИРЯВАНЕ НА АУДИТОРИЯТА /сравнително рядко/.

А/. Подмладяване на публиката: това се случва с редица произведения на белетристичната класика /днес "Под игото" се чете обикновено в прогимназията/. Това подмладяване често се съчетава със смяна на функционалното книгообръщение /рецептивния статус/ - превръщане на "сериозното" произведение в развлекателно, на нехудожественото - в художествено /и обратно/. Тези промени не са деградация: това са законни оръжия в борбата на творбата срещу времето.

Б/. Временни пулсации на популярността под влияние на някакво благоприятно външно обстоятелство. Както казва Борхес, "всеки автор създава своите предшественици"; така, впрочем, постъпва всяка школа в изкуството... Напоследък все по-често в ролята на благоприятно обстоятелство се проявява неотразимото въздействие на телевизионния сериал, който временно, но силно подклажда интереса към литературния първоизточник.

III. СТАБИЛИЗИРАНЕ НА АУДИТОРИЯТА /съвсем рядко/.

А/. Включване в училищното книгообръщение /това, може да се каже, е форма на "консервиране" на творбата/ - то често върви за ръка с

Б/. Превръщане на творбата в престижен паметник, в задължителен елемент на общата култура, в културен знак. Такива са т.н. "вечни книги", шедьоврите.

И така, как творбата се бори с времето? Ето по-важните моменти:

Става културен паметник.

Консервира се в училищната програма.

Подмладява аудиторията си, сменя функционалното си обръщение /рецептивен статус/.

Създава по-съответни на "кода на публиката" трансформации - драматизации, екранизации, тв сериали, радиопиеси, комикси; преработени и съкратени издания, адаптирани за детско-юношеска публика.

Нерядко частично или цялостно сменя естетическия си модус: трагедията става трагикомедия /гротеска/, драмата - фарс, сериозното - смешно; кичовото придобива облагородяваща старомодна патина...

Винаги обаче се сблъскваме със специфично вътрешно преустройство: творбата остарява неравномерно, остарелите елементи като вече естетически неефективни отстъпват на заден план, а напред излизат актуализираните елементи, съзвучни с духа на времето /"хоризонта на очакване" на публиката/. В този случай традицията говори за "естетическа неизчерпаемост", кибернетизираната естетика открива "информационен излишък".
Всъщност:

- променя се конотацията, а понякога и смисълът на отделни елементи на художествената структура /думи, образи, постъпки, оценки/ в резултат на промените в езика, нравите, начина на живот, културните ценности, изобщо - социалните значения /много интересна в това отношение е статията на Д.Иванов "Шекспиризиране на Уилям" във в-к АБВ/;

- променя се представата за иерархията и отношението между отделните елементи вътре в художествената структура съобразно промяната на представите за художествена организация в актуалната практика /примерно "безсюжетността" в съвременната проза/;

- променят се смислогенериращите центрове, които се формират в резултат на съотнасянето /съ-противопоставянето/ на

художествената и извънхудожествената реалност; променената действителност търси резонанс с други страни на художествения свят, имплицира други значения чрез непредвидени асоциации /примерно четенето на "Процес" на Кафка след социалния опит от култа към личността/;

- променя се културният универсум - художествените и извънхудожествените явления - с които съпоставяме творбата и на фона на които /в активна съпоставка с които/ я осмисляме и оценяваме/класически постановки предлага статията за литературната еволюция на Тинянов/;

- променя се както "образът на творбата", така и нейната функционално-категориална характеристика /понякога - и жанр/, в резултат на новите представи за характера и целите на изкуството, на новия "хоризонт на очакване", изобщо на новата рецептивна норма.

Виждаме, че вътрешните трансформации са обусловени преди всичко от външните промени, най-вече - от динамиката на рецептивната норма.

Съществен аспект от вътрешното преустройство на творбата при остаряване е този за вписания в текста читател. Погледнато в исторически план става ясно, че или трябва да го поставим под съмнение, или да допуснем неговата променчивост съобразно характера на рецептивната установка. Неговата променчивост е поне двойно обусловена - вътрешно: като един от организиращите центрове на текста /а може би - основният/ той е плод на динамични вътрешнотекстови връзки - и външно: защото зависи от по-общото отношение между възприемащото съзнание и художествения свят... Всъщност вписаният в текста читател е вътрешна смислогенерираща инстанция, която предварително насочва, макар и да не детерминира актуализацията на значенията /В.Изер/. В някаква степен той е роля, която винаги се осъвременява-отъждествява с читателя: но не винаги изцяло. Като съвременник на автора вписаният читател е фокус на подразбирането: във всяко време и култура има множество неща, които се подразбират, защото са всекидневен обичай или съществуват в други, добре познати текстове /както се оказва,

без да искаме приближаваме проблема "пресупозиция и интертекстуалност", както гласи една статия на Дж.Кълър/. Между автора и съвременния му реален читател съществува мълчаливо съгласение по редица въпроси - то намира израз и във вписания читател. "Подводната част на айсберга" /по известното сравнение на Хемингуей/ може - поне донякъде - да бъде тълкувана и в тази насока. Това подразбиране обаче е твърде ограничено при възприемане от друга епоха и особено - от друга култура./Особено любопитен пример може да бъде възприемането на китайски средновековен любовен роман, където цялата еротика е зашифрована със съответните китайски символи/. Усещането за старомодност, културна екзотичност, идейно-нравствена несъвместимост идва именно от там.

+ + +

В светлината на досегашните разсъждения разликата между "завършените" изкуства, където художникът създава краен продукт - оригинал /живопис, скулптура, литература/ - и "незавършените" или изпълнителски изкуства /музика, хореография, драма/, където художникът създава някакъв междинен продукт - основа за изпълнение, вече не изглежда така голяма. Първият тип текстове би могъл да бъде наречен ТВЪРД, а вторият - МЕК. Каква е разликата между тях от гледна точка на комуникацията?

При "твърдия" текст имаме като че ли само две звена:текст - рецептивни конкретизации.

Изпълнението е винаги интерпретация, която - колкото и да е своеобразна /индивидуална или колективна/ представя неизбежна форма на осъвременяване, на "превод" /ре-кодиране/ в духа на актуалните изисквания и очаквания. Изпълнението /изпълнителят/ играе ролята на КОМУНИКАТИВЕН ПОСРЕДНИК, който облекчава и подпомага възприятието - понякога съвсем явно превеждайки текста според "кода на публиката"... При "твърдия" текст всеки възприемател трябва да прави това сам: тъкмо това дава определени шансове на авторите на "меки" текстове да изглеждат по-съвременни.

Обаче посочените две/три звена са само по-видимата част от веригата: индивидуалната конкретизация се осъществява ви-

наги в определена културна среда, под влияние на определена рецептивна норма; непосредственото възприемане преминава "естетическа социализация" под въздействие на популярния "образ на творбата" и конфронтация с мнението на обществения вкус. Тази естетическа социализация /интеграция/ се осъществява от културните институции с достъпните им средства.

Видяхме, че "мекият" текст е като че ли облагодетелствуван - при него историческите трансформации, адаптирането към духа на времето се извършват сякаш по-лесно или поне по-незабележимо - това улеснява живота на текста-партитура, прави го по-гъвкав спрямо натиска на времето. Дори без да има специални намерения, изпълнението намалява времевата дистанция: ако старата партитура е запазена, то инструментите вече не са същите, маниерът на свирене - също; друга е актьорската техника и личностен типаж, друга е сцената, сценографията, ефектите...

Ако се вгледаме в "меките" текстове ще видим, че обикновено при тях е по-трудно създаването и популяризирането на ясен обществен образ - музика и танц могат да бъдат интерпретирани със знаковата система на езика твърде ограничено; драмата се учи и популяризира като литературен текст, театралните постановки са твърде разнообразни и краткотрайни, за да могат да придобият стабилизирани образ в общественото съзнание. "Твърдите" текстове - особено литературата - са по-удобни за интерпретация, тяхната тематичност и сюжетност е по-четивна и ясна. Така нещата се балансират.