

СИЛВИЯ БОРИСОВА*

ОНТОЛОГИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА ПРИ ГАДАМЕР

Abstract: The article is a comment on Hans-Georg Gadamer's concept of the work of art presented in his most significant work, *Truth and Method*. Gadamer's view of the being of the artwork is consistently deduced from the broader context of the problem of truth in the humanities compared with truth in the natural sciences; and from the immanent positioning of the idea of aesthetic consciousness in the field of the humanities alongside historical, philosophical and hermeneutic consciousness, so that it attains the receptive-aesthetic interpretation of the artwork as playing that has gained an increase of being in terms of a "transformation into a figure".

Keywords: Gadamer; truth in the humanities; aesthetic consciousness; artwork; play; "transformation into a figure".

Основното произведение на Ханс-Георг Гадамер *Истина и метод* (1960) представлява забележителен опит предметът на херменевиката да бъде изравнен по значимост с предмета на философията. Още самото заглавие се стреми да експлицира отграничаването на полетата на истината от полетата на метода; да се изтръгнат претенциите за всеобщност и единствена неоспорима валидност на истината в науките – доколкото тя се извежда в тях винаги методологически и методически – и да се поставят тези претенции на действителното им място. По-конкретно това означава опровержение на научното познание като последна инстанция на истината, наред с това опровергаване на становището на естествените науки относно „вторичния“ характер на хуманитаристиката; и съответно експлициране на начина, по който истината добива „първична“ легитимност тъкмо в хуманитарната сфера – изкуство, естетика, история, философия.

Според тази визия е немислимо истината да се издирва през *метод*, още по-малко да извира през него. С това Гадамер отваря открита полемика с целия Просвещенски проект, с рационалистическите начинания от Декарт до Хусерл, които гравитират около един идиосинкратичен идеализъм на съзнанието. Не е възможно човешкото съзнание, такова, каквото го виждат крайният субективизъм и рационализъм в модерността, да обхваща истината в цялост просто чрез следване на методически правила за домогването до нея, за овладяването ѝ; а още по-малко възможно е това въз основа на еманципиране на съзнанието от традицията, от предрасъдъците, от авторитетите. Срещу обвързването на истинната изводимост и метода Гадамер дава противната на Просвещението теза: истината не се извлича по пътя на чисто теоретически конструкции, а по силата на *живия* опит. Оттук произтичат и неговите анализи на феномените на изкуството, историята, философията тъкмо като феномени на човешкия опит в целокупността му, в органиката му, изплетена от безброй индивидуални животи и смислови хоризонти.

* Гл. ас. д-р в Институт по философия и социология, БАН.
Email: sylvia.borissova@gmail.com.

Затова според Гадамер романтичната постановка на крайния субективизъм, емблематична за модерността, единствено би могла да възпрепятства по-дълбоките анализи на човешкия жизнен опит, смислов свят, постигането на истината от човека въобще. Действителността е винаги повече от *съзнанието* за нея; очевидно отвъд ясното и отчетливо съзнание има такива елементарни структури, удържащи човешката вещина по отношение на живеенето, на ситуирането вътре в света, на непрестанно актуализиращата се социализация – на непрестанното, съвсем не обезателно съзнателно, усвояване на новото от околния свят и вкарването му в употреба в хода на живота. Всичко това иде да рече, че истинното познание едва впоследствие се облича в схеми, системи, класификации – познанието има много по-дълбоки основания във връзките между човека и действителността. И дори философията, стремяща се да улови началата на отношението между човек и свят, вътрешноприсъщата им съпринадлежност, не може сама по себе си да запълни пропуската, че доколкото е отношение, то трябва да бъде проследено не само и единствено откъм човешкото съзнание, не без оглед на обратната процесуалност – от битието към съзнанието.

Разбира се, това гледище е твърде различно от онзи превес на битието над съзнанието, за който говори Маркс в *Към критика на политическата икономика* (Маркс 1972: 11). Ако Маркс вижда в този превес стихийния характер на обективациите-ефекти от обективирането, възплътяването в продукцията или материализирането на човешката дейност в обществото; т.е. практическата невъзможност човешкото съзнание да владее и контролира всичко, което продуцира заедно с резултатите от своята дейност; – то съгласно Гадамер не става въпрос за нищожността на сингуларното съзнание пред стихията на действителността, а тъкмо напротив – за елементарното в отнасянето на човека към света, което интегрира битието в съзнанието: *разбирането*. При условие, че философията стъпи безрезервно върху фундаменталните принципи на херменевтиката, тя няма да представлява повече инспекция на абстрахираното от света съзнание, но ще бъде разглеждане на света „отвътре“ – откъм самите неща, които го конституират. Тук е заложена онази собствено Хайдегеровата интенция към отказ от субективизация на преживяването в името на отваряне към истината на битието; едва в това само-из-оставяне, в своето провалящо се мислене човек е открит за откриване от страна на битието отвъд всяко отделно съществуващо. Едва тогава се откриват за човешкото същество „самите неща“ – съвсем не просто като наличности, различни единствено от дистанцията на съзнанието. Но отличителното за Гадамер е в това, че освен онтологически проблематизира отношението *човек – свят* и в един своеобразен социологически контекст. Следователно във философията на Гадамер моментът на разбирането е подсилен чрез нарочно излизане от сферата на абстрактното и разглеждане на структурата на разбирането в действителността от плът и кръв – в историческия свят, в социалния свят, в света, даващ плът и кръв на самото изкуство.

Дори най-абстрактно решената художествена творба не е плод на изолирано от света индивидуално съзнание; иначе казано, самото творчество никога не е само и единствено продуциращо – винаги неизменно присъства изначалният акт на репродуциране на света, в който е внедрен с живота си творецът. Тази постановка съвсем не е нова, но получава разширение и по-голяма дълбочина в Гадамеровата онтология на изкуството. Още в третата Кантова *Критика „геният* е вродената дарба на духа (*ingenium*), *чрез която природата дава на изкуството правилото“* (Кант 1993: 198) и тук се държи сметка за неотделимостта на творческата продуктивност и репродуктивност: изящното изкуство е изкуство, доколкото същевременно изглежда да е *природа*. В *Система на трансценденталния идеализъм* Шелинг удържа същото решение, макар и в по-различна перспектива, през диалектиката на съзнателно и безсъзнателно; съответно продуциращо и репродуциращо. Хегел в своята *Естетика* (Хегел 1967, 1969) в разделите за художника и творческата дейност също настоява върху временното изоставяне на собствената индивидуалност (*Selbst*) за по-пълно вникване в същината на предметите; същевременно обаче индивидуалността стои като прозирност¹, в тази прозирност все пак стоят като информация жизненият опит на индивидуалността, както и фактът, че тази индивидуалност е отблясък на народния дух и още повече – на духа на своето време. По-нататък по оста на историята на философско-естетическата мисъл Шопенхауер в третата книга на *Светът като воля и представа* разглежда творческото или най-широко естетическото съзнание отново като *прозирността* на съзнанието: метафизическият субект е този, който прозира през илюзорната обвивка на света хода на самата демонична, бушуваща воля, чиито застинали в миг обективации са представите на съзнанието. Ницше разглежда изкуството през взаимно преплиташите се начала на Аполоновото и Дионисовото – ако светът е оправдан единствено като естетически феномен и обречен на неизменната гибел на всяко свое явление, на вечно връщане към праединното, – то изкуството е винаги на първо място репродуциращо самото битие и едва през завръщане към индивидуацията на твореца със завършването на една творба репродуктивният акт оставя белези не толкова в твореца, колкото в творбата. За Ницше дори Аполоновите изкуства таят в себе си частица от Дионисовия принцип, от онази Шопенхауерова метафизика на музиката, на извечния ритъм на самия живот.

При всички тези автори, верни на метафизиката по един или друг начин и отстояващи пълната автономия на изкуството, все пак се появяват по един или друг повод, преднамерено или не, отношенията на изкуството с действителността. Но тук под тези връзки се разбира преди всичко отношението между изкуството и истината, мислено в онтологически аспект; действителността е все още еманация на този аспект. След осъждането на злополучие на всички метанаративи, зададени от модерния проект, след осъзнаването на негъждествеността между всеобщото и единичното (като негова

¹ В този смисъл не е заслуга на Хайдегер визията за твореца като *Da-sein* в смисъл на прозирна индивидуация – поне не в сферата на изкуството.

конкретна проява), в рамките на ХХ век понятието за „действителност изобщо“ е оксиморон с отвлечени и дори опасни конотации. Става ясно до болка, че действителността не е просто съвкупност от предмети и действия, легитимирани като такива от автономния субект; не е просто проекция на съзнанието и дори често не се интересува от него в сингуларността му. Напротив, колкото жив е отделният човек, толкова жива се оказва и самата действителност: цялото е винаги повече от механичния сбор от отделните части, действителността за пръв път е осъзната в нейното *повече* от сбора на отделните човешки животи. Гадамер не изпада в крайностите на разглеждане на този проблем подобно на екзистенциалистите, структуралистите или представителите на критическата теория на културата. Ако всички твърдо и неприязнено отразяват шестият на една сляпа действителност към първата половина на ХХ век, то съществува и паралелна линия на философските изследвания от този период: по какъв начин все пак е хармонизируема връзката между човека и действителността.

Модерността през субективистки поглед удържа действителността винаги в дистанция, съответно в абстракция. Късната модерност прозира, че накъде ще се насочи погледа на отделния човек, това предзадава самата действителност, самият този жизнен свят, който човек *заварва* при раждането си – а не е възможно да създава такъв от нищото. Затова не е повече релевантно да се говори за автономия на която и да е базисна сфера на жизнения опит – наука, изкуство, морал и религия; всяка от тях е хетерономна, органично преплетена с другите; и единствено в рамките на тяхната преплетеност същински се осмисля всяка сингуларна дейност.

Конкретно в художествената сфера става видно, че хетерономията на изкуството изключва каквото и да е превъзходство или каквото и да е извисяване на естетическото съзнание над действителността. Затова Гадамер разглежда естетическото съзнание като абстрахирана форма на по-дълбинно ниво в структурата на естетическия *опит* – който по същество е общостен (като вкус, такт, съдна способност или *sensus communis*). Или: естетическият опит се черпи от живата действителност, корени се тъкмо във взаимоотношенията си с нея – а не в самоизолацията си. За разлика от всички разгледани по-горе автори, произнасящи се върху творческото съзнание, Гадамер има вече и по-широката панорама на своето време да обясни *защо* творчеството не се свежда в крайна сметка просто до съзнанието на субекта, защо не е предимно *продуциращо* – каквито и елементи на репродуктивност да сменя и трансформира по пътя на обособяването на една творба, – а преди всичко и най-вече *репродуциращо*. С края на големите наративи е отхвърлено и господството на субекта – твърде крайно е да се говори за пълна десубективизация, но най-малкото като *тенденция* тя е заложена и в развитието на самото изкуство. Все по-малко съвременната естетика отделя специално внимание на твореца и все повече става *рецептивна*, обърната към възприемателя на изкуството.

Със самото изкуство на авангарда е нарушено отношението адресант–адресат–референт на творбата. Около световните войни, във времето на ни-

хилизма се наблюдават изкривявания и на самата художествена форма и съответно съдържанието, което тя извайва; в такъв случай ненарушеното, което остава, е връзката между автора и твореца, предаването на *смислови* съдържания. И след като анализът отново опира до смисъла, който никога не може да бъде изолиран от цялото на жизнения свят, в който хората живеят, е в голяма степен оправдано защо Гадамер разглежда изкуството съвсем не откъм творческото съзнание и – макар че споделя възгледите на рецептивната естетика – съвсем не и откъм възприемащото съзнание: а откъм самата художествена творба – като къс от цялостния смисъл, внедрен във всичко от заобикалящата ни действителност.

Подобно разглеждане е улеснено и от метаморфозите на изкуството: водещи след епохата на романтизма са не поезията и музикалната *композиция*, нито драмата – тъй като в техния анализ неминуемо се държи сметка за развитата саморефлексивност на творческото съзнание. Водещи стават сценичните изкуства, киноизкуството, музикалното *изпълнение*; като тук вниманието е насочено към един засенчван дълго време от приноса на автора момент – този на *изпълнителя* (било актьор, музикант, танцьор, рецитатор, певец и пр.).

Гадамер се съсредоточава преди всичко върху репрезентиращата функция на художественото произведение, като тук понятието за репрезентация е взето в неговия първичен смисъл на представителство; тук самото битие се произвежда, а не се закрива от образа. Или: *художествената творба е взета в своята процесуалност, а не като вече реализирана; тя представя битиен процес на представяне*. И едва през централната категория на представянето тук могат да бъдат обяснени ролята на автора, на изпълнителя и на реципиента.

За да обрисова това, Гадамер си служи с понятието *игра*. Характерът на целесъобразност без цел, на непрактичност по отношение на действителността, на условност (реалност *като че ли*), на проява на виталност сродява играта със сферата на естетическото. Гадамер очевидно отчита всичко това, доколкото играта не е просто редуцирана до проява на естетическото съзнание. Що се отнася до по-дълбокия слой на естетическия опит, човек се оказва съвсем не автономен инициатор на игровата дейност; опитът е положен в един отдавна конституиран смислов свят, опитът е възможен единствено въз основа на разбирането на този свят, тъй като човек живее *разбирайки*. Тоест светът е този фактор, който не винаги се поддава на разбиране – оттук и на човешките инициативи и претенции; в един анализ на изкуството от тази гледна точка „предмет на осмислянето ни не трябва да бъде естетическото съзнание, а опитът на изкуството и следователно – въпросът за начина на битие на художествената творба. (...) Много повече художествената творба има битието си в това, че се превръща в опит, който променя опитващия. „Субектът“ на опита в изкуството, който остава и се запазва, не е субективността на този, който опитва, а е самата художествена творба. Тъкмо това е точката, при която става значим начинът на битие на играта“ (Гадамер 1997: 150).

Най-общо *играта е субектът на играта*; и през автора, изпълнителя, възприемателя играта реализира начина на своята самоекспликативност в изкуството. Тук хората не са взети дори като проводници на едно идеално битие до неговата наличност; чисто и просто такива хора на изкуството може да няма – тогава играта ще намери *друг начин* да се самопрояви, извън изкуството: „няма постоянен субект, който играе. Играта е осъществяване на движението като такава“ (пак там: 152). Медиативният характер на играта е в най-чист вид в „духа на езика“ – не човекът говори езика, а езикът говори самия човек; езикът е тази среда, в която се осъществява връзката между човек и свят. Хьойзинха обръща внимание на израза „играе се игра“ – игровата дейност тук се *самоутвърждава*. Но самоутвърждавайки се битийно в начина на изкуството, тя все пак прави това през човека – не още през човешкото съзнание, но през самата природа на човека, отразяваща по думите на Фридрих Шлегел „безкрайната игра на света“. Тук отново става видна първичността на играта по отношение на човека – той има свобода за избор на възможности вътре в играта, но тези възможности са му зададени от самата нея и нейните вътрешни правила; това говори за собствения дух на играта, за господството ѝ над играча, за въвеждането му в среда на рискове, тъй като възможностите постоянно му се задават отвън, не са изначално под негов контрол. В тази невъзможност за пълна инициатива обаче човек през преодоляването на зададените му препятствия и възможности се *самонадиграва* и обогатява. По такъв начин през човешкото се подрежда и оформя самото *движение* на играта; разгръщането ѝ. Но тъй като играта е тази, която прави възможен човека като играч, то това отношение трябва да се схваща по-скоро като *самопредставяне* и *самооформяне* на играта; и в частност на играта на природата, заложена в човека.

Самопредставянето е същевременно *самоизпълване*, изпълнение на смисъла на игрането. Изпълнението, даващо пълнота на смисъла, далеч преди обособяването на репрезентативните изкуства може да бъде открито в култовите ритуали. Тук Гадамер указва интенционалния акт на всяко едно изпълнение, неговото „насочване към...“: по същество „култовият акт е истинско представление на и за общността, както и театралното представление е игрови процес, който същностно се нуждае от зрители. Представянето на Бога в култа, изобразяването на мита в играта не са следователно само начини на игра, в които участващите някак потъват, за да намерят по-висше самоизразяване, но и излизат извън себе си така, че да изпълнят пред зрителите усета за едно смислово цяло. Ето защо не липсват на четвърта стена е това, което превръща играта в представление – напротив, откритостта към зрителя доизгражда пълнотата, „затваря“ играта. Зрителят само допълва това, което е играта като такава“ (пак там: 158); и в частност което затваря игровия свят на *художествената творба*.

С това се заостря и рецептивният характер на философската естетика на Гадамер. Ако модерността е времето на творците, а не толкова на самите творби, или по-крайно изказано, ако изкуството в неговата автономия има за

предмет „творците без творби“, монадичния характер на твореца, феномена на чистата гениалност, то XX век открива пространства за самоизява на творбите и вече може да се говори за обрнатия парадокс на „творбите без творци“. В него понятието за човешки опит изоставя всичко, което е автора, което е дори изпълнителя, за да бъде отнесено изключително към възприемателя: „той вече, а не изпълнителят, е оня, за когото и в когото се изпълнява играта“ (пак там: 159). Разбира се, не може да се negliжира напълно фактът, че авторът е този, който провежда, който одействителносттава смисловото цяло на творбата, нито пък, че изпълнителят не може *опитно* „да познае смисъла на цялото, в което отиграва своята роля“. Но фигурата на реципиента е ключова за Гадамеровата интерпретация на извеждане на истината в изкуството – на „първообраза“ през образа, който не извежда просто частично истината на битието, но е самият той *начин* на битието в неговата пълнота. Единствено за *възприемателя* на изкуството творбата е образ: смислово натоварен и с това неотложно искащ да бъде *разбран*. Първичната структура на разбирането затова в сферата на изкуството може да бъде проследена тъкмо при реципиента, защото при автора и изпълнителя разбирането много по-плътно се е сраснало със самата игра; много по-трудно е да бъде артикулирано.

Моментът на довеждане на човешката игра до изкуство Гадамер нарича *преобразяване във фигура*. Отношението между първообраз и образ в изкуството не е въпрос на промяна, нито на преход – по простата причина, че образът е „самото имано предвид“: битието в неговия начин на художествена творба. В този смисъл „вече не съществуват изпълнителите (или творците), а само отиграното от тях“ (пак там: 162). Още в *Началото на художествената творба* Хайдегер говори за откриване на истината „винаги, когато се *разиграва* случаят изкуство“ (Хайдегер 1999: 159; к. м. – С. Б.); вещното битие на художествената творба неизменно е от трансцендентно естество – неизменно се играе на преобразението на духа в материя. Но тъй като Гадамер има предвид друг тип изкуства, в които художественият материал е самият човешки живот, то духът ще се преобрази не в материя, а тъкмо в отиграното. И тъкмо в отиграното светът ще се *представи* на човека „като една велика драма“, както още Шопенхауер отбелязва. По-конкретно светът като смислов фон, като свят от плът и кръв е все още „непреобразеното“ – а изкуството се определя „като снемане на тази действителност в нейната истинност“ (Гадамер 1999: 164). Следователно разбирането на изкуството по Гадамер не е свързано с познанието на трансцендентни светове; то спомага за улавяне на трансцендентното, положено *вътре* в самата действителност – за интегриране на смисловия фон в света, респективно и за *себепознание* чрез добиване на о-пит в изкуството. През ирационалистичната постановка на Шопенхауер това е все същото разкъсване на булото на Майя и чистото прозрение, че човекът е не повече от къс демонична воля. Познанието на същността е свързано с *пред-оставяне* на движещата света сила – волята при Шопенхауер, битието отвъд отделните бития при Хайдегер, смисловия фон на битието при Гадамер – и съответно *пре-доставяне*

на самата воля, на истината на битието, на самото битие в смисловата му насоченост към човека – в художествена творба. Стремейки се обаче да не изпадне в плен на онтологичната разлика, за която говори Платон и която е от особено значение за цялата философия на Хайдегер, Гадамер отива твърде далеч: пре-доставяйки се в образа, битието не остава просто символ; битието все още е първообраз и дори *още повече* първообраз от преди. В противен случай не би ставало въпрос за из-пълнение, за пълнота на смисъла, който *битийно* се удържа като изпълнен. Наистина Гадамер набляга върху методическата печалба от понятието игра; наистина чрез него става много по-ясно как зараждането на всяка художествена творба представлява всеки път наново „задвигване на истината“ в изкуството (вж. Хайдегер 1999: 159–160). Но започва да звучи проблематично настояването за *нарастване* на битието, за „битийния растеж“ в художествената творба.

С право Гадамер отбелязва наличието на *двоен мимезис* в изкуството: веднъж от страна на твореца и втори път от страна на изпълнителя. По такъв начин наистина може да използва Хайдегеровото понятие за „сбиване на битието“, доколкото на два пъти се преобразява смисълът, заложен в творбата, и в това преобразяване се изчиства от страничните си връзки и може да бъде предаден в много по-ясен вид на възприемателя (зрителя, слушателя и пр.). Но в същото време Гадамер пропуска да отбележи и обратната страна на това положение: освобождаването от странични, несъществени връзки наред с това е и влизане в *нови* връзки, веднъж при твореца и втори път при изпълнителя – смисълът може действително да бъде битийно зададен (или зададен от самата игра), но не бива да се забравя, че всеки отделен човек усвоява този смисъл самобитно и го тълкува, и го одействителностява по своему. Тогава сбитото битие на творбата се оказва заедно с това и двойно скрито; нараства не самото битие, а полето от възможности за интерпретиране и модифициране на битието.

Тук е удачно да се обърне внимание на една критика на Михаил Бахтин от неговата *Философия на словесността* (Бахтин 1996) по отношение на паралела между игра и изкуство у Хьойзинха. Бахтин е категоричен, че играта е тази, която въ-образява, а не из-образява. В тази перспектива, оставайки при въ-образеното, при задаването и провеждането на ценностни, смислови съдържания в изкуството, играта е способна на репродуциране, но не и на самото продуциране – из-образеното е такова все пак благодарение на човека, оригиналността идва не от самата игра, а от индивидуалността на този, който я играе. Ако изкуството опира единствено до възприемателя, то анализът е възможно да бъде основан на „естетическото безразличие“, на прозрението, предшестващо естетическата различеност, абстрахирането на представяното в неговата репрезентация в творбата. Представлението от гледна точка на зрителя е неразличеност, *синкретичност* на представяно и представено. От гледна точка на твореца или изпълнителя обаче тази синкретичност е по-скоро симбиотичност, отчитане на разликата между представяно и представено; и няма как творецът и изпълнителят да не отчитат тази разли-

ка, тъй като тяхната работа се състои тъкмо в това да я заличават всеки път колкото се може по-добре, и то със съзнанието, че могат да доведат симбиотичността на представяно и представено до синкретичност единствено по силата на илюзията, единствено за възприятието на зрителя. В самата работилница на изкуството стремежът е винаги към тази синкретичност на истината и въплъщаване на *цялата* истина в творба – но с пълното съзнание, че подобно представяне на истината не може да бъде друго освен илюзорно.

Не само в изобразителните изкуства, в които най-ясно личи нетъждествеността на въ-образено и из-образено, – но и в репрезентативните такива е невъзможно преобразението на битието в неговата цялост в художественото произведение, което произведение винаги е *крайно* (Хегел), винаги е естетически *феномен* (Ницше), който изключва каквато и да е *експликация* на ноуменалното (Кант). Красиво звучи апологията на Гадамер на творбата като образ, който пази първообраза, който, преобразувайки се от битие-във-възможност в битие-в-наличност, същевременно удържа *всичките* възможности – битийното „изобилстване“ (Гадамер 1999: 200). Но на практика в изкуството това е *неосъществимо*; защото както в историята, както във всяка сфера на човешкия опит, и тук се *проиграват* възможности, а не само изникват и изобилстват. За Гадамер „идеалността“ на художествената творба не може да се определи чрез отнасянето ѝ към една идея като нейно подобяващо, преповтарящо съществуване, а така, както е при Хегел – като „отблясък“ на самата идея“ (пак там: 204). Но дори за Хегел творбата като застинал отпечатък от движението на духа е просто етап на *крайното*, необходимо за опосредстване на духа, за произвеждане на неговата саморефлексивност; идеята и отблясъкът на идеята – понятието и саморефлексивността на понятието – съвпадат единствено в освобождаване от крайните форми на изкуството, на религията: във философията. Положението на идеалност на творбата, което Гадамер защитава, е обяснимо едва през твърдението, че „*естетиката трябва да се снее в херменевтиката*“ (пак там: 233) – и че херменевтиката е фундаментът на самата философия. Но от своя страна претенцията за подобно снемане на естетиката в херменевтиката е лишена от аргументативна тежест, а и повече – не би претърпяла успех в самата жизнена практика. Понятието $\alpha\iota\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma$ по отношение на изкуството далеч не дава ключ само към възприемането или *разбирането* на изкуството; то оправдава основанията на самото творчество, на самата причина да *има* изкуство. За Гадамер сякаш зрителят е от по-голямо значение: „едва в разбирането се осъществява превръщането на мъртвата смислова следа в жив смисъл“ (пак там: 232). В това наслагване във все същия процес по изпълване на творбата със смисъл едва при реципиента както на битиен растеж, така и на мъртва смислова следа обаче се ражда противоречие.

И както във всяка рецептивна естетика, всичко идва на мястото си, когато наново бъде въведена и ролята на твореца в изкуството. Тъкмо той, заедно с изпълнителя в репрезентативните изкуства, е този, който оживява смисъла и го изтегля в нишка по пътя на сътворяване на художественото про-

изведение през собствената си индивидуалност; нишка, която продължава в индивидуалността на изпълнителя, играейки своята роля, – и за която най-накрая се улавя зрителят. Двойният мимезис в репрезентативните изкуства в никакъв случай не е анихилиране на човешкия фактор в тях – в него се скъсват на два пъти нишките с действителния смислов свят и на два пъти се изплитат нови такива; и на първо място е нужно да се проследи структурата на разбирането при твореца и при изпълнителя, за да може тя при възприемателя да се смята за пълноправно завършваща опита на изкуството.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. 1996. *Философия на словесността*. Т. 1. София: ЛИК.
- Гадамер, Х.-Г. 1999. *Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика*. Плевен: ЕА.
- Кант, И. 1993. *Критика на способността за съждение*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Маркс, К. 1972. *Към критика на политическата икономия*. София: Партиздат.
- Ницше, Ф. 1990. Раждането на трагедията от духа на музиката. // Ницше, Ф. *Раждането на трагедията*. София: Наука и изкуство, 67–186.
- Хайдегер, М. 1999. Началото на художествената творба. // Хайдегер, М. *Същности*. София: ГАЛ-ИКО, 101–163.
- Хегел, Г. В. Ф. 1967. *Естетика*. Т. 1. София: Издателство на БКП.
- Хегел, Г. В. Ф. 1969. *Естетика*. Т. 2. София: Издателство на БКП.
- Шелинг, Ф. В. Й. 1983. *Система на трансценденталния идеализъм*. София: Наука и изкуство.
- Шопенхауер, А. 2000. *Светът като воля и представа*. Т. 2. София: Захарий Стоянов.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, M. 1996. *Filosofiya na slovesnostta*. T. 1. Sofiya: LIK.
- Gadamer, H.-G. 1999. *Istina i metod. Osnovni cherti na edna filosofska hermenevtika*. Pleven: EA.
- Kant, I. 1993. *Kritika na sposobnostta za suzhdenie*. Sofiya: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“.
- Marks, K. 1972. *Kum kritika na politicheskata ikonomiya*. Sofiya: Par-tizdat.
- Nitsshe, F. 1990. *Razhdaneto na tragediyata ot douha na mouzikata*. // Nitsshe, F. *Razhdaneto na tragediyata*. Sofiya: Naouka i izkoustvo, 67–186.
- Haydeger, M. 1999. *Nachaloto na houndozhestvenata tvorba*. // Haydeger, M. *Sushtnosti*. Sofiya: GAL-IKO, 101–163.
- Hegel, G. V. F. 1967. *Estetika*. T. 1. Sofiya: Izdatelstvo na BKP.
- Hegel, G. V. F. 1969. *Estetika*. T. 2. Sofiya: Izdatelstvo na BKP.
- Sheling, F. V. Y. 1983. *Sistema na transtsendentalniya idealizum*. Sofiya: Naouka i izkoustvo.
- Shopenhaouer, A. 2000. *Svetut kato volya i predstava*. T. 2. Sofiya: Zahariy Stoyanov.