

ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ГИМНАЗИАЛНИЯ КУРС (ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ)

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

ИЗДАТЕЛСТВО „ПРОСВЕТА” ИК „АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ”

Учебното помагало е одобрено от МОНТ Протокол № 12 от 1.6.1995 г.

(с) Александър Асенов Панов - автор (с) Петър Петрунов - художник

(с) Издателство „Просвета” (с) Издателска Къща Александър Панов

I8BNb54-01-0722-b

ПРЕДГОВОР

Изданието, което държите в ръцете си, не е предназначено за определен клас. То ще служи като необходимо допълнение на всичко, което се изучава в часовете по литература в гимназиалния курс. Авторът си представя тази книга като винаги присъстващия втори учебник, придружаващ учебниците за девети, десети, единадесети и дванадесети клас.

По тази причина и материалът тук е изложен съгласно вътрешната логика на литературната теория. Това, което, струва ми се, е най-важната особеност на изложението, е неговата цялостност и системност. Много от въпросите се изясняват само в своята органична връзка с всички останали въпроси. Ето защо моята препоръка към всеки, който се интересува от проблемите на литературната теория, за да има по-развити сетива. Когато изучава задължителния учебен материал, е да отдели време и да прочете тази книга изцяло, макар и като роман. Така той ще получи представа за цялостната система от въпроси и проблеми, с които се занимава литературната теория, и ще мси/се по-правилно да разбира конкретните въпроси, с които ще се сблъсква при общуването си с литературата. Тогава, когато се наложи по-задълбочено запознаване с отделен конкретен проблем, вече можете да намерите в съдържанието съответната статия и да прочетете само нея. Това е възможно, защото отделните статии, макар и разработени под формата на единно изложение, все пак имат достатъчна цялост и завършеност. Кое то ги сближава с частите на енциклопедичните речници.

Надявам се, че тази книга ще ви помогне да си изясните по-добре славните и нееднозначни проблеми на литературата.

Авторът

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Предговор.....	стр. 1
2. Увод.....	стр. 3
3. Литература. Култура. Общество.....	стр. 6
4. Култура и изкуство.....	стр. 10
5. Естетически характер на литературата.....	стр. 19
6. Основни естетически категории. Прекрасно. Трагично. Комично.....	стр. 23
7. Проблемът за художествената условност.....	стр. 32
8. Литературното произведение.....	стр. 34
9. Художествен текст и художествен дискурс.....	стр. 40
10. Знаков характер на художествената литература.....	стр. 43
11. Художествената комуникация.....	стр. 49
12. Комуникативна структура на художествения контекст.....	стр. 50
13. Субект на художествената комуникация.....	стр. 56
14. Устна и писмена комуникация.....	стр. 66
15. Обществено функциониране на художествения дискурс.....	стр. 72
16. Автор, читател и герои в естетическата дейност.....	стр. 79
17. Категорията жанр.....	стр. 81
18. Прости форми на словесността. Основни символични действия.....	стр. 89
19. Стихотворни жанрове (лирика). Ода. Елегия. Песен. Балада. Сонет. Антологично стихотворение.....	стр. 96
20. Стихотворни и прозаични жанрове. Епос. Епопея. Приказка. Легенда. Житие. Сага. Роман. Новела. Разказ.	стр. 106
21. Драматургични жанрове. Трагедия. Комедия. Драма.	стр. 118
22. Малките фолклорни жанрове. Басня. Гатанка. Пословица и поговорка.....	стр. 123
23. Казус.....	стр. 127
24. Приложни риторически жанрове на словесността.....	стр. 129
25. Жанрова система на литературата.....	стр. 131
26. Сюжет и фабула.....	стр. 134
27. Организация на езиковия изказ. Тропи. Метафора. Сравнение. Метонимия. Символ. Алегория.....	стр. 137
28. Стих и проза.....	стр. 143
29. Количествени стихотворни системи. Качествено стихосложение. Свободен стих. Строфа. Рима.....	стр. 145
30. Понятие за художествен процес.....	стр. 155
31. Връзка на художествения факт с традицията.....	стр. 159
32. Междутекстови отношения.....	стр. 161
33. Механизъм за осъществяване на междутекстови връзки.....	стр. 163
34. Стадиалност на художествения процес.....	стр. 165
35. Фолклор.....	стр. 167
36. Култура на античността.....	стр. 169
37. Култура и литература на елинизма.....	стр. 171
38. Култура и литература на Средновековието.....	стр. 173
39. Култура и литература на Ренесанса.....	стр. 175
40. Култура и литература на Барока.....	стр. 179
41. Класицизъм.....	стр. 181
42. Векът на Просвещението.....	стр. 184
43. Романтизъм.....	стр. 187
44. Реализъм.....	стр. 190
45. Модернизъм.....	стр. 194
46. Постмодернизъм.....	стр. 198

УВОД

Първият въпрос, който си задава човек, когато му предложат да изучава литературна теория, е дали дефиницията на литературния жанр, разпознаването на ямба и хорей или пък откриването на метафората може да ни помогне да отличим хубавата книга от лошата, или пък ще ни достави някакво допълнително удоволствие при четенето. Ако въобще го изпитваме, защото четенето на произведенията от задължителния училищен списък доста рядко се възприема като удоволствие. И то не защото сами по себе си те са лоши, а защото друг ни е казал, че те са хубави, друг ги е избрал. Вместо нас, друг ни разяснява какъв е техният смисъл и тяхното значение за литературната история. И не на последно място, защото тези произведения са задължителни, а не свободно и непринудено избрани от нас. От друга страна обаче как бихме могли свободно и непринудено да извършим своя избор и да възприемем адекватно литературната творба, ако преди това не сме изработили в себе си някакъв критерий за оценка и съзнание за ценност. Очевидно не бихме могли! А този критерий за оценка съвсем не идва наготово. Той се усвоява трудно и бавно, в един дълъг процес на възпитание на художествения вкус и на изграждане на читателските навици.

Но нека се опитаме да отговорим на първия си въпрос. С какво например разпознаването на ритмическата структура на стиховете

*Ноцта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв - величав.*

ще ни помогне да разберем тяхната художествена изразителност? В понятията на литературната теория схемата на ритмическата стихова организация на този откъс ще изглежда така:

-(/)/--/--/
(/)/--/
--/

Основният метричен размер в случая се нарича амфибрахий, но в него има няколко особености.

Първо: не във всички стихове броят на ударените срички е еднакъв - в първите два стиха амфибрахий е тристъпен, в третия - двустъпен, а в последния - едностъпен.

Второ: в първия и третия стих имаме по едно ударение „ноцта” и „своя”, които не се вписват в основната схема. И ако се опитаме да произнесем стиховете не така, както ни повелява граматиката, а така, както ги чуваме в художественото произведение, то ще се убедим, че наистина силата на тези две ударения не може да се сравнява със силата на останалите, които звучат по-тежко и тържествено.

И трето: виждаме, че в първия и третия стих ударената сричка се предшества не от една неударена, както е задължително за амфибрахия, а от две - това явление се нарича анакруза или прибавяне в началото на стиха на една или дори на две от нормално явяващите се в схемата неударени срички.

Както видяхме, анализът на стихотворния ритъм дори само на отделни стихове ни налага да използваме няколко термина, а това означава, че е трябвало да се запознаем с цялостното учение за стиховата организация, което учение е сложно и трудно. А помогна ли ни с нещо тази терминология да изпитаме по-голямо удоволствие от четенето? Едва ли. Но в същото време няма да се намери разумен човек, който да не признае, че особенният избор и подредба на думите в този стихотворен откъс са много важни за цялостното въздействие на художествената реч. И тук заслугата, разбира се, е на поета - той е успял да ни въздейства така, че ние като негови читатели да изпитаме наслада от художественото му майсторство. Въпросът обаче е в това, дали Гео Милев е разчитал само на интуицията и таланта си, когато е писал стиховете, или все пак някакво познаване на законите на художествената реч му е помогнало? Разбира се, че му е помогнало така, както на композитора помага познаването на музикалния език или пък на футболиста заучените в много тренировки технически умения. Но щеше ли този поет, композитор или футболист да познава така

добре своя занаят, ако знанията и уменията, които съставляват занаята, не бяха открити, систематизирани и съхранени по някакъв начин от многобройните негови предшественици. Естествено, че не.

Ето че достигнахме до много важен извод. Знанията и уменията, които се обобщават в теорията на литературата, музиката или футбола, не помагат пряко за постигането на майсторството. Но те създават майсторите! Същото важи и при четенето на художествена литература, слушането на музика или наблюдаването на футболна среща. Щеше ли запаянното на стадиона да се вълнува така силно при някой сполучлив пас на либерото към централния нападател, ако не знаеше, че чрез определени тактически и технически умения център-нападателят ще може да нанесе съкрушителния удар във вратата на противника. По всяка вероятност - не. Колкото и странно да се струва на мнозина от нас, но ако нямаш известни познания за характера на футболната игра, наблюдението на един деветдесетминутен мач би могло да се превърне в твърде досадно занимание. Така както на мнозина от нас например ни е напълно непонятно какво пък толкова намират американците в бейзбола.

Аналогията със спорта може да ни подсказе още един важен извод. Не можем да очакваме, че футболната среща ще ни достави удоволствие, ако сме назубрили от някой учебник научното определение на страничното хвърляне или пък на различните тактически схеми за построяване на отбора по игрови постове. Без да имаме познание за строева на играта б нейната цялост, детайлното познаване на някой от нейните елементи едва ли ще ни помогне да се насладим от майсторството на отбора, на когото симпатизираме. И още нещо - знанията и опитът ни на зрители не биба да са само КнцА-ни. Ние трябва да ги владеем в тяхното практическо приложение, за да можем реално да се насладим на каквото и да е в този живот. Този извод безспорно се отнася и за художествената литература.

Впрочем и без да сме чели дебели книги, почти всички от нас еладят някои основни закони на игровата или естетическата дейност. Все пак никой от нас не възприема театралното представление като нещо, което реално се случва в мига на неговото изпълнение. Не е необходимо кинооператорът да ни покаже отварянето и затварянето на вратата, за да разберем, че героят е Влязъл в стаята, така както не са необходими пространни обяснения, че ако виждаме героя в един кадър стар и болен, а в следващия - като младо момче, това е някаква неразбория в сценария. Ние разбираме почти несъзнателно, че героят си припомня моменти от своето детство. И така нататък. Всички тези неща сме ги научили от гледането на театър и кино, от четенето на литература или от посещения на художествени изложби. Научили сме ги значи от практиката. В много случаи обаче това знание е твърде ограничено и недостатъчно. А известно е, че ако Владеем само няколко най-основни закономерности в дадена дейност, ние трудно можем да се наречем майстори в нея. Както не можем да сме майстори и в четенето на художествена литература.

Тук е възможен един закономерен въпрос. А защо трябва да сме майстори в четенето на художествената литература? Наистина съвсем правилно. Никой не ни задълбава, особено ако не сме завладени от болезнената амбиция да получим шестица на класното.

Това е въпрос само на личен избор!

А да се отговори на въпроса защо все пак трябва да сме майстори в тази област, е задача трудна и неблагодарна: За целта ще трябва да се кажат неща, които в общи линии изчерпват цялото изложение на книгата, която държите в ръцете си. Ето Впрочем още една причина да я прочетете.

И така, стигнахме до избода, че знанията и уменията в областта на литературната теория трябва да се владеят в тяхната цялост и в тяхното практическо приложение. А това означава да си отговорим на няколко въпроса, обхващащи най-важните неща, които е необходимо да се знаят за художествената литература:

1. Какво представлява художествената литература и каква е нейната обществена функция?
2. Какво представлява художественото произведение?
3. Как е построена художествената творба?

4. Има ли някаква връзка с нашето разбиране на творбата времето и ситуацията, в които тя е възникнала?

Отговорите на тези четири въпроса в общи линии изчерпват почти всичко, което е нужно да знаем за литературата, а и ако практически можем да го приложим в процеса на четенето, ние можем пълноценно да възприемаме и да се наслаждаваме на света, в който творбата ни въвежда. Но да се отговори на всеки един от тези въпроси, не е толкова лесна работа. За това се налага и написването на тази книга. В нейните четири раздела - по един за всеки от изброените въпроси - са разгледани много проблеми - някои по-важни, други - повторостепенни. Но нека повторим пак -само в тяхната цялост и взаимообвързаност те ще ни отключат вратата към обета на художествената литература.

От всичко казано дотук можем да направим още един извод. Тази книга не е предназначена за желаещите непременно да получат шестица по литература. (Макар че, ако някой я изучи добре, шестицата му е в кърпа вързана.)

Книгата е за тези, които искат да станат майстори в общуването с художествените текстове. А това означава, че искат да имат по-богата и по-развита душевност, да бъдат по-добри хора и по-добри пътешественици в тъмната дебра, която представлява човешкият живот, да се отнасят по-добре към другите, да разбират своите и техните мъки и проблеми, да знаят къде да търсят човешкото щастие, макар и да не са съвсем сигурни, че ще успеят да бъдат щастливи.

И така, добре дошли в света на художествената литература!

Върни се в съдържанието!

ЛИТЕРАТУРА, КУЛТУРА, ОБЩЕСТВО. ЕСТЕТИЧЕСКИ ХАРАКТЕР НА ЛИТЕРАТУРАТА. СЪЩНОСТ НА ИЗКУСТВОТО И ЛИТЕРАТУРАТА. ОБЩЕСТВЕНИ ФУНКЦИИ И МЕХАНИЗМИТЕ ЗА ТЯХНОТО ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ

Прояви, които можем да определим като изкуство, съществуват още от младенческата възраст на човечеството. Рисунки по стените на пещерите, забравени като теист, но не и като същност песни и ритуали, орнаменти и други подобни доказват, че това, което днес наричаме изкуство, е било част от живота и на най-древните хора. Въпреки това обаче един от най-често задаваните въпроси е „Що е изкуство?“. Макар и много хора да вярват, че знаят отговора на този въпрос, защото могат да посочат множество предмети, за които всички са уверени, че принадлежат към изкуството - картини, книги, театрални постановки и т.н. Да, но посочването на обекта все още не означава, че познаваме неговата същност. И още нещо - от отговора, който едно общество или един творец дава на въпроса „Що е изкуство?“, зависи в немалка степен и характерът на неговото собствено изкуство.

Един от най-красноречивите примери е писателят Лев Толстой. След многобройни написани от самия него книги, между които и шедьоври като „Война и мир“ и „Анна Каренина“, писателят си задава въпроса „Що е изкуство?“ и му отговаря в многословен трактат под същото заглавие. В него той стига до убеждението, че изкуството такова, каквото го познаваме, е свързано преди всичко с висшите класи на обществото и е неразбираемо за обикновения човек, въпреки че задачата на изкуството е да прави достъпно това, което иначе е непостижимо по пътя на разсъжденията. За това и Л.Н. Толстой съвсем логично се обявява против традиционните видове изкуства и започва не само да пропагандира, но и да твори т.нар. народно изкуство. Но резултатите от тази му дейност са само незначителни нравоучителни разказчета и народни читанки. А когато се опитва да съчетае дълбочината и проникателността на високата литература с нравоучителния патос на народния водач, се раждат такива произведения като романа „Възкресение“, чиято основна характеристика е претенциозният и дълбокомислен просветителски и морализаторски патос, осъждащ егоистичния морал на аристокрацията.

Определения за изкуството. В историята на световното изкуство и в разсъжденията за него са изказани многобройни мнения, колебаещи се между възгледа за пълна безполезност на художествената дейност от практическа гледна точка, при която поетът е „като куче на нива, което лае подир сенките“ (П.П-Славейков), и съвсем противоположния възглед, че изкуството е само „Колелце и бинтче“ в пропагандната машина на пролетарската революция (В.И.Ленин). Именно последното схващане положи основите на т.нар. социалистически реализъм, чиято многословна теория и практика трудно се различава от чистата пропаганда въпреки амбициите на тоталитарните теоретици да вземат под крилото му всичко, което се появява в сферата на културата.

Различните определения ни дават възможност да формулираме някои от характерните черти на изкуството в тяхната вътрешна противоречивост, която го прави толкова трудно за определяне. И така:

Изкуството е свободна, непринудена и непосредствена игра.

И в същото време изкуството е сериозно средство за духовно и възпитателно въздействие.

Освен това изкуството използва образи и средства, произтичащи от естествения, живия живот - отразяват го, той се оглежда в него.

И в същото време светът на художествената творба не е свързан непосредствено с реалността, творбата си създава свой собствен художествен свят, чието отношение към реалния, логиката би определила единствено с думата „възможно“.

Освен това изкуството се изгражда с помощта на знаци, които образуват големи знакови системи, наречени текст.

И в същото време текстът е само „носител“ на творбата, знаковите образувания са само средство, с чиято помощ се извършва художественото събитие, наречено творба на изкуството.

Освен това художественото произведение е някакъв вид съобщение.

Но в същото време то е и нещо направено, вещ, стока.

И в същото време то е носител на определени смислови светове, създадени от неговия автор, но реализирани от възприемателя.

Можем да продължим още тази поредица от определения, но рискуваме с това да повторим цялото изложение. Все пак и казаното дотук е достатъчно, за да се опитаме да намерим онази специфика на изкуството, която го прави незаменимо и безкрайно нужно в живота на обществото и на отделния човек.

Когато се формулира някакво определение, се използва стандартна логическа процедура - посочва се най-близката до определяното явление област, която се предполага, че вече е известна, и след това се посочват онези особености, които го различават от явленията на най-близкия род. Т.е., ако искаме да дадем определение на футболната игра, най-напред посочваме, че това е игра, като имаме предвид общите особености на играта, а след това описваме всички онези специфични особености, които превръщат конкретната игра именно във футбол.

Да се определи изкуството по тази процедура, е наложително, но и донякъде сложно, защото е трудно да се посочи най-близкият до него род. Както видяхме, то има общи черти с играта, но и с възпитателните системи като морал, право, обществен договор. То е знакова система, но същевременно истинската му същност се определя по-скоро от неща, за които същността на знаците е незначителен фактор. Изкуството освен това произвежда „вещи” и го прави по определени правила подобно на множеството други вещи, които произвежда човечеството и които се подчиняват на всички закони за производство, пазар и т.н.

И в същото време е трудно да повярваме, че същността на изкуството може да бъде определена само с помощта на правилата за създаване на неговите произведения. Макар че в дългата история на изкуството не са малко хората, които смятат, че могат да определят дали една художествена творба е хубава или лоша именно според това, доколко авторът е спазил правилата за създаването ѝ. .

ОБЩЕСТВЕНА ФУНКЦИЯ. При определяне същността на изкуството трябва да се има пред вид и неговата обществена функция, която го прави необходимо и незаменимо. Самият факт, че е оцеляло през толкова хилядолетия от историята на човечеството, говори, че има нещо много сериозно, което да обуславя съществуването му. Нещо, което решително надхвърля обичайните представи за приятно допълнение към сивотата на всекидневието, доставящо специфична наслада, но в общи линии безполезно от каквато и да е друга гледна точка. Това, че насладата от съпреживяването на художествената творба е важен фактор и без нея хората едва ли ще пристъпват с такава радост към изкуството. Но също така е нужно да определим същността на естетическото удоволствие, което го прави нещо различно от удоволствието в другите му аспекти - например сексуално удоволствие, физиологично удоволствие от приятни дразнения и т.н. Макар че в редица случаи удоволствието от художествената творба не изключва и другите видове удоволствия. Така например виенският психиатър Зигмунд Фройд, който постави в основата на своето учение принципа на удоволствието, и то специално на сексуалното удоволствие, разглежда възникването и въздействието на художествената творба именно във връзка с някакви заместителски функции. Функции, позволяващи на потиснатите желания да се осъществят в игрова ситуация (да „сублимират” според неговото определение) и по този начин да предпазят индивида и обществото от патологичните прояви на антиобщественото поведение (независимо дали то се реализира в престъпление или болест). И все пак, колкото и възгледите на Фройд да разкриват някои съществени страни от човешката психика, те едва ли могат непосредствено и пряко да се приложат в една модерна теория за същността на изкуството като специфична обществена дейност.

И ТАКА, ДА ОБОБЩИМ.

От всичко казано дотук разбираме, че изкуството е специфична обществена дейност, при която се създават някакви предмети с подчертано знаков характер (т.е. не могат да

влязат в непосредствено практическо приложение, а обикновено искат „да ни кажат нещо“). При тяхното непосредствено и непринудено игрово възприемане човекът получава специфична радост (естетическа наслада). Но в същото време е принуден да постави на изпитание своите съкровени разбирания за живота и човека, т.е. повлиява се морално и развива своята душевност така, че да посрещне предизвикателствата на живота и да постъпва в съответствие с нормите на човешкото общество.

НЕКА ПОЯСНИМ.

В своето хилядолетно съществуване човекът е създал множество институции, които да въздействат в посока на създаване и спазване на някакви норми за обществен живот. Преди всичко това са системите на морала, религиите, а по-късно - на държавата и правото. Всяка от тези системи регламентира норми на общественото поведение и съответните санкции при тяхното прекриване. От моралната присъда през влажната тъмница и публичната екзекуция до представата за вечния огън на ада съществуват много начини за „въздействие“ върху поведението на човека, които непрекъснато го „вкарват в правия път“. Тази дейност е сериозна, ефективна и необходима. Но трудно можем да докажем, че е непринудена и че доставя някаква радост на хората. Напротив - всички тези институции ясно разкриват своя принудителен (императивен) характер и несъобразяването с тях често носи неприятни последици за волнодумца.

От другата страна стои пълната противоположност на системите за обществен контрол - игрите. Тяхната задача е преди всичко увличането на участника или зрителя в един процес, който той попива без остатък, съпреживява активно всяка ситуация и изпитва от това съвсем осезаема наслада и радост. Те го разтоварват от сивотата на ежедневието, като същевременно култивират и някои съвсем немаловажни качества - сила, издръжливост, воля за победа, усет към колективния дух, нагласа за изграждане на неформална общност между хората и т.н. Но колкото и важни да са тези качества на игрите, все пак основната им характеристика си остава тяхната непосредственост и непринуденост. (Въпреки че в древността съвсем открито, а днес под забулени форми съществуват и т.нар. агонически игри, при които победеният обикновено се прощава с живота си.)

На трето място много важен е и въпросът за познанието в изкуството. Някои теории дори му отдават първостепенно значение, като смятат, че то е вид познание, което по-синтезирано и по-достъпно може да замени другите видове познание за живота и човека. И не само това - познанието ни е необходимо в много случаи и да разберем съдържанието на художествената творба, защото тя много разчита на предварителния опит, който имаме, независимо как е получен той - от книгите или директно от живота. Но не можем да имаме пълноценно общуване с изкуството, без, от една страна, да притежаваме богат опит, а от друга - с негова помощ да получаваме нов.

Механизми за осъществяване на обществените функции на изкуството. Стигнахме до извода, че изкуството е дейност с много сериозни обществени задачи. От една страна, с негова помощ научаваме много за света и заедно с това подлагаме на изпитание и проверка това, което вече знаем, както и собственото си поведение в различни житейски ситуации.

От друга страна, с помощта на изкуството ние възприемаме съществуващите морални и обществени принципи за поведение и отношения между хората в към обществото като цяло. И същевременно художествената творба, въвличайки ни в пресъздадената от нея сложна житейска ситуация, ни подтиква към размисъл и преценка на съществуващите принципи и към въпроси за тяхната адекватност към човешката природа - доколко те в даден етап от общественото развитие са все още валидни или вече са отживели и потискат човешката индивидуалност. Такива въпроси са например свободата и необходимостта, престъплението и наказанието, доброто и злото и т.н.

От трета страна, изкуството ни дава възможност за преживяването на естетическа наслада, която не е само евтина примамка, с чиято помощ по-лесно да преглътнем горчивото хапче на проблемите, в които творбата ни въвлича. Самият процес на естетическа радост има важни психологически последици, които хармонизират напреженията между

проблемите на делника и естествения човешки стремеж към щастие и красота, просветляват човешката душевност, правят я по-благородна и податлива на положителни влияния.

И тук вече стигахме до някои много важни въпроси, без отговора на които много трудно ще можем да продължим по-нататък и да дадем разумен отговор на въпроса що е изкуство и каква е ролята му в нашия живот. Става дума за фундаменталните въпроси на човешкото битие, които поставят личността в един водовъртеж от противоположни влияния и изисквания и които в края на краищата са формирали човешката личност и обществото такива, каквито ги намираме днес. Но за да отговорим на тези въпроси, се налага да разгледаме едно друго същностно отношение, от което зависи самото съществуване на изкуството и формите му на проява и въздействие. Става дума за отношението между култура и изкуство.

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА И ИЗКУСТВО

Една от най-занимателните страни на всяка теория е честата необходимост едно неясно понятие да се обяснява с помощта на друго - още по-неясно. Този парадокс с пълна сила важи и за нашите две понятия - култура и изкуство. Ние сме свикнали често да ги срещаме едно до друго, и то в повечето случаи като близки синоними с твърде неясна разлика в значенията им. Нещо повече - изкуството много често се схваща като част от културата. Дори Министерството на културата всъщност се занимава единствено с административното управление на художествения живот - театър, опера, литература, изобразително изкуство, кино и т.н.

В същото време се използват понятия като материална и духовна култура. Те насочват към представата, че има области, където културата съществува във формата на предмети, разположени в материалния свят, чието отношение към проблемите на духа е някак твърде странно и размито. Но всъщност тази представа е доста подвеждаща. Така например, ако археолозите открият няколко парчета отчупени грънци, те прекрасно знаят, че някога, когато са произведени и употребявани, те са били предмети на бита. Но в наше време те биват реставрирани и поставяни в музейните експозиции като представителни за определен исторически етап на културата. А превръщайки се в музейни експонати, те наистина започват да се възприемат различно от обикновените предмети.

В този случай имаме две безспорни неща. Едното е, че изложените в музея предмети действително могат да ни кажат много за живота на своите създатели и обществото, в което са били употребявани. От друга страна обаче е съвършено очевидно, че те нямат отношение към онези специфични дейности, които изпълнява изкуството, за да се възприемат като част от него, както от своя страна ни призовава възгледът, че култура и изкуство са едва ли не синоними.

Вярно е, че всяка вещь говори много за човека, който я е създал. Тя отразява неговия бит, средствата, с които си служи, за да продължи живота си, вида труд, обичаен за даденото общество, и в последна сметка - характера на самото това общество. Но за да има общество, не е достатъчно наличието на определен брой отделни човешки индивиди. Между тях трябва да съществуват множество връзки, които регулират общото им битие. Например правила, които да определят поведението им в една или друга ситуация, йерархични връзки между различните класи и прослойки и в крайна сметка -обща система от ценности, валидна за всеки от членовете на обществото. Едва тогава тези хора се превръщат в общество, а не в механичен сбор от отделни, независими единици. В случая с човешките общества правилото, че цялото е много по-важно и по-сложно от съставлящите го части, е особено валидно. Но изпреварвайки изложението, би трябвало да добавим и обратния извод, че без обществото и неговите конструктивни принципи едва ли би било възможно и самото съществуване на отделния човешки индивид, качествено различаващ се не само биологически от индивидите на животинското царство. За да се получи това качествено различно нещо, което да формира от биологическата единица на рода истински човек, е необходимо тази биологична единица да заживее в качествено различни условия на живот. Тези качествено различни условия се наричат обикновено общество, а връзките, спояващи отделните му съставни части в един вътрешно организиран механизъм - култура.

ПОНЯТИЕТО ЗА ДРУГИЯ. Градивната единица на обществото не е отделният човек, а двамата души. Началото на всяко общество възниква с появата на другия. Кой е този друг! Разбира се, преди всичко това е конкретният човек, когото срещаме на улицата или с когото живеем съвместно в къщата си. Но когато говорим за другия като универсална категория, той вече обозначава всичко, което ние не сме и което не е свързано с нашето биологично съществуване. За да приемам храна, да спя, да виждам слънцето и да дишам, да си построя жилище, не ми е необходим другият. Дори и при продължението на рода, за което природата е определила съчетаването на две биологични единици, той отново не ни е необходим в смисъла, за който говорим. Съществуването на два индивида в акта на размножението е обусловено от двата аспекта на биологичното съществуване - даването на

живот (женското начало) и съхраняването на живота, осигуряването му с храна и закрила срещу неприятелите (мъжкото начало). Тази двуполовост съществува еднакво и при животните, и при човека, но разликата е съществена - тя се обуславя от културата.

От друга страна, трябва да помним нещо изключително важно - нашата биологична природа не се противопоставя на обществената и културната ни същност. Много от законите и правилата, които в течение на хилядолетия се установяват трудно и мъчително като основи на човешкото общество и неговата духовна спойка - културата - са насочени към запазване и развитие не на нещо друго, а на живота в неговата гола биология. Нещо повече - дори основните категории на биологичното са всъщност и най-дълбоките и трайни символи на всички познати до днес човешки култури - баща, майка, брат, сестра, дом, огън, слънце, път и т.н. съществуват в толкова много превъплъщения, че едва ли можем да намерим що-годе значима проява на човешката култура, в която някой от тези базисни символи да не присъства.

Ето че употребихме още една ключова дума, без която е невъзможно да определим характера на човешката култура, а оттам и на човека като особен род създание. Това е думата символ.

КУЛТУРА - СИМВОЛ - ЛИТЕРАТУРА. В литературната теория думата „символ“ се използва, за да се обозначи един вид изразно средство, подобно на метафората, метонимията и алегорията (известни под общото наименование тропи). Тук обаче ние го използваме в един по-общ смисъл, наложен от семиотиката - общата теория на знаците. Според тази теория знакът е вещ, с чиято помощ искаме да предадем нещо друго, различно от същината на самата тази вещ. Т.е. да предадем някакво съобщение. А от своя страна знаците се разграничават на знаци индекси, знаци икони и знаци символи.

Знакът индекс е най-простият. С негова помощ обикновено се установява някаква команда, която при наличието на знака се изпълнява или не се изпълнява. Такъв е случаят с уличния светофар - неговите три цветни полета означават три точно определени команди, които никога не се променят и които не зависят от нищо друго освен от вътрешната логическа връзка помежду си. Така например, ако червеното стъкло е счупено и се вижда светлината на бялата крушка, водачите на автомобилите все пак няма да потеглят, защото в знаковата система, наречена светофар, светенето на най-горното поле означава определена команда - забрана за движение.

Знакът икона е изобразителен знак, с негова помощ се пресъздават видимите особености на предмета, който искаме да покажем, без да показваме самия предмет. Този вид знак може да е най-разнообразен - от схематичната рисунка до детайлните живописни платна на световните майстори. От това зависи, разбира се, и богатството на информацията, която той носи, но така или иначе, принципът е един.

Най-сложен е всъщност третият вид знак - знакът символ. Подобно на знака индекс той е условен - връзката между неговото значение и формата на знака е неясна за разлика от конкретното подобие при ироничните знаци. В същото време обаче самото значение е доста по-сложно и се разделя на две - от едната страна са предметите, които се означават, а от другата - понятията, които характеризират тяхната същност. Но по-подробно ще се спрем на структурата на знака символ в специален раздел. Сега е важно да установим, че знакът символ, чийто основен представител са думите в естествените човешки езици, е онзи фактор, който обуславя възникването на човешките култури, а оттам и на възникването на човешкото общество. Както установихме вече, отделният човешки индивид няма нужда от Другия, за да реализира пълноценно биологичните си функции. Но все пак в един момент от своето развитие той се е сблъскал с проблема за съхраняване и предаване на знанията и уменията си, получени в дългата борба за оцеляване. Както показват различни експерименти, най-развитите животни, поставени пред изпитание, свързано с оцеляването им, след известно време стигат до идеята, че могат да използват някакъв инструмент. Ако например оставим един портокал в езерото на около метър и половина от брега и пуснем маймуна, то тя след известно време се „досеща“, че е възможно да намери еднометров прът и с негова помощ да придърпа портокала и да го достигне. Проблемът е обаче в това, че

следващата маймуна ще трябва да измине същия този дълъг път на „досещане” и по този начин всеки индивид, започвайки отначало, едва ли има възможност през краткия си живот да създаде за себе си такава база знания и умения, които решително да подобрят неговия живот.

Съвсем друга става ситуацията, когато тези знания и умения успеят да се закрепят в знаци символи и по-опитният индивид бързо и лесно да ги предаде на по-неопитния. Така с течение на поколенията се натрупва едно значително количество информация, което вече качествено различава представителите на човешкото общество от членовете на животинската група. Другият става вече институция, която структурира обществото, а символът се превръща в инструмент за общуване и закрепване на мъдростта, върху което се базира общественото развитие.

В момента, когато Другият стане институция, възниква въпросът за отношението към него. Осъзнава се необходимостта за диференциране между приятел и враг, свой и чужд, осъзнават се възможностите и белезите за родство, а в един момент започва да става очевидна и разликата между култура и природа.

Възниква митологията, чиято основна функция е да обясни устройството на света - как е възникнал и защо е точно такъв. В тази митология вече се установяват твърди символни образи, които закрепват представите на човека за себе си, за Другия и за Природата. Зараждат се основните символични ядра, обозначаващи Природата и Културата, Слънцето и Мрака, Живота и Смъртта и т.н.

Появяват се основните символни опозиции, които в крайна сметка винаги водят до основната опозиция Добро - Зло. Така например слънчевите символи са добри, а нощните - лоши, дясното е добро, а лявото - лошо, културният огън (домашното огнище) е добър, а дивият огън (светкавицата) - застрашителен и т.н. Появяват се и т.нар. гранични символи, т.е. явления, които обозначават ясно границата между Култура и природа, например прагът на дома.

Много важен е моментът, в който културата поражда опозицията Делник - Празник. Тук вече започва ясното разграничение между дейностите, необходими за поддържане на биологията (макар че, както установихме, и те са в пряка връзка с културата, например трудовите умения, предавани с поколенията), и дейностите, чиято основна задача е създаването, развитието и поддържането на онази система от ценности, която скрепява вътрешно обществото. Именно празникът със своите ритуали и вярвания откъсва човека от неговата отделеност и затвореност в малкото пространство на делничния бит и го свързва с големите сили на Космоса и Другия, формира у него ценностна ориентация и представата за това, кое е праведно и кое грешно. Именно празникът е почвата, върху която се пораждат и първите прояви, от които по-късно ще се развие изкуството.

„ЗАТВОРЕНИ” И „ОТВОРЕНИ” ОБЩЕСТВА. В началото, когато културата и нейните символи се разпространяват устно, те имат влияние върху сравнително малко групи от хора, които възприемат себе си като свои, а всички останали човешки групи - като чужди. Такава устно предавана култура лежи в основата на т.нар. затворени общества, за които са характерни преди всичко повторемостта (циничността) и традиционализмът. С появата на писмеността става възможно разчупването на пространствените и времевите граници на даденото общество. Съхраненият с помощта на писмеността символ може да пренесе информацията на големи разстояния, а също така и в големи времеви отрязъци, става възможно създаването на общества, обединяващи в една и съща културна система големи маси от хора. Така възникват основите на отвореното общество, при което границата между свой и чужд се разширява все повече, докато в определен момент се стигне до идеята, която днес ни вълнува - създаването на една глобална човешка култура, при която независимо от натрупаните различия е възможно създаването на общочовешки ценности. Това разграничение между затворени и отворени общества е много важно и за теоретиците на изкуството, защото прави ясни различията между художествените явления, възникнали в единия или другия тип общество. Нека посочим само главната разлика.

В затворените общества основната ценност е колективното цяло. Всички възникнали проблеми и нарушения се разрешават именно чрез защитата на колективната ценност. В класическата атинска трагедия основен е конфликтът между колективното благо и прегрешението на индивида, което води до разразяването на космическа Катастрофа - например чумата в Тива, настъпила вследствие на неволното кръвосмешение на Едип. По време на тази космическа катастрофа обикновеният човек (редовият зрител) е обхванат от две сложно преплитащи се чувства - състрадание към мъките на героя и страх за себе си и сигурността на колективното цяло. С развитието и развързката на сюжета става ясна трагическата вина на героя, постига се нейното изкупление и зрителят постепенно се освобождава от неуместните според законите на обществото чувства на състрадание (героят е виновен и не страда невинен) и страх (основите на космическия ред са стабилни и няма опасност от разразяване на неоправдана катастрофа).

Заедно с успокоението обаче зрителят, преживял катарзис (очистване от неуместните чувства на състрадание и страх), отнася със себе си и нещо друго. Това е по-ясното осъзнаване на границите за морално поведение. До този момент то е било императивно (заповедно) формулирано (например в кодекси от рода на Десетте божии заповеди), но не е било поставяно на изпитание. Именно изпитанието пренася абстрактния морален кодекс в реалните противоречия и сложност на живота, прави зрителя не само пасивен наблюдател и изпълнител на предписанията, но и активен съучастник. Той преживява сам непринудено и непосредствено възможните житейски конфликти и проверява своята готовност да се справи с тях. С това можем да смятаме, че от лоното на културата се е породило изкуството.

При отворените общества обаче в центъра на обществения интерес застава другата ценност - отделният и суверен индивид. В динамиката на общественото развитие цикличната и традиционна култура на затворените общества все повече се превръща в спирачка, а не във фактор на сигурността на ценностната система. А човекът все повече и повече поема ролята на творец и съдник на своята индивидуална съдба. Заедно с това обаче той продължава да живее в общество, и то общество, в което основните ценностни добродетели остават сравнително ясни, но поради огромното многообразие и сложност на житейските ситуации става все по-трудно да се вземат конкретни нравствени решения във всеки отделен случай. Тогава възникват и две нови фундаментални ценностни категории, които обуславят нравствената система на отворените общества и днес се възприемат като основни хуманитарни принципи. Това са понятията отговорност и търпимост. Отговорен трябва да е човекът, защото е силен, защото е същество, по-висше от животинския свят, защото сам може да кове съдбата си - своята и на ближния си. Търпим обаче трябва да е човекът, защото все пак е слаб, смъртен и грешен. Слаб, смъртен и грешен като Другия. Ето защо той трябва да е отговорен за действията си спрямо Другия и същевременно търпим към него. Но тези два принципа са универсални, а в живота има толкова много ситуации, толкова много проблеми, при които никак не е лесно да се вземе решение. Културата ни дава общата ценностна система, тя ни дава и своите наследени от миналото примери. Но тя не може да ни даде конкретен отговор на всеки нов проблем. А и нещо друго - по своя характер културата е консервативна, стреми се да съхрани наследения принцип, но в бързо развиващите се обществени отношения наследените принципи невинаги са най-правилните, те много често могат да се окажат спирачка. Следователно трябва да се подложат на преоценка. Но не от позицията на абстрактното мъдруване, а в конкретния анализ на Конкретната драматична ситуация.

КУЛТУРА И ИЗКУСТВО. Ето че вече се приближаваме до една по-голяма яснота в опита си да дадем определение на двете сложни понятия - култура и изкуство.

Културата е духовното усилие на човека и неговата общност да създаде и съхрани основните принципи и ценности, които правят възможно съществуването на общността. Тези принципи и ценности се съхраняват с помощта на система от символични образи и действия, разположени в огромния диапазон от митологията, религията, традиционното обичайно право до съвременната наука, писаните закони и морала. Не бива обаче да правим грешката да смятаме, че появата на модерната ценностна система отменя и премахва

старата. Културата е не алтернативна, а акумулативна, тя съхранява старото, трансформира го, но доколкото то е свързано с непреходни човешки ценности, като живот и смърт, култура и природа, добро и зло и т.н., винаги остава валидно. Затова и в съвременните култури се откриват фундаментите на старите митологични култури, чиито ценности и символи продължават да присъстват в една или друга форма.

От своя страна изкуството е система, израстваща на почвата на културата, но в значителна степен разграничаваща се от нея. Докато основната задача на културата е да накара отделния индивид да възприеме обществената мяра за поведение, изкуството в много случаи поставя на изпитание именно нея и все по-често пледира за възприемане от страна на обществото на индивидуалната човешка мяра. И това е дейност, изключително важна и ценна, защото е единствената, която едновременно напълно сериозно поставя на изпитание най-важните ценностни устои на човека и в същото време го освобождава от необходимата принуда на практическия живот. Остава му свободата да разиграва различни решения, да се вживява в различни роли и по този начин да подготвя своята душевност за различни изпитания, които животът ще му поднесе. Разбира се, това е казано най-общо. В действителност механизмите, чрез които изкуството въздейства, са доста разнообразни, свързани са с различните епохи на възникване, с жанровете, с начините за разпространение и възприемане на художествените творби, с вида публика и т.н., и т.н. Но за тези неща ще говорим по-подробно в съответните раздели. Сега нека отново се върнем към началото и с няколко думи да разгледаме проблема за възникване на изкуството. Когато се говори за произхода на дадено явление, трябва да различаваме три неща:

Първо - предпоставки, базирани върху необходимостта от възникване на такова явление.

Второ - предпоставки, базирани върху наличните дадености в другите сфери на живота, които правят възможно възникването на това явление.

И трето - реалният процес на възникване.

За първата група предпоставки, свързани с обществената функция на изкуството, вече говорихме. Обществото изпитва необходимост от механизъм, който да реализира неговите основни консолидиращи сили, наречени култура, в някакъв действителен механизъм. Механизъм, който да помага на индивида непосредствено и непринудено да навлезе в дадена ценностна система, затвърждавайки я като обществена норма. От друга страна, индивидът и обществото, сблъскващи се всекидневно с различни житейски проблеми, имат нужда от непрекъснато подлагане на проверка на действителността на културните норми, от едно непрекъснато успокояване на напрежението, възникващо между изискванията на обществото и нуждите на индивида.

За да стане по-ясно разграничението между тези две функции на изкуството, ще направим едно сравнение.

В ранните етапи на общественото развитие, когато господства родовата и племенната организация на обществото, идва момент, в който отделните родове и племена се обединяват в по-голяма цялост, наречена народност, чиито основни сцепителни сили не могат повече да бъдат свързани единствено с кръвта и кръвното родство, а изискват някакви по-висши, чисто духовни норми. Те трябва да обединят отделните родове и принадлежащите към тях индивиди към етническата общност.

Необходимо е обиграване на националното пространство, националната история, националната религия и вярвания, консолидация около фигурите на националните герои, утвърждаване законите на националния бит и т.н. В този момент възниква т. нар. героичен епос. Няма етническа общност в познатите ни култури, която в един или друг момент от световната история да не създаде свой героичен епос. И то винаги в периода на създаване и укрепване на общността. Така се появяват познатите на всички „Илиада” и „Одисея”, „Песен за Ролан”, „Витязът в тигрова кожа”, „Песен за Нибелунгите”, цикълът за Крал Артур, „Калебала” и пр. Така възниква и познатият ни песенен цикъл за Крали Марко, руските билини за Иля Муромец и „Слово за Игорovia полк”. Всички те поставят бв

центъра своите основни национални ценности, своите герои, а несъмнено и своите основни врагове.

С помощта на героичния епос нововъзникналата етническа общност получава именно онова, което ѝ е нужно, за да се превърне от механичен сбор на родове и племена в едно вътрешно споено около определена ценностна система цяло. В този случай художествената творба изиграва предимно културна функция, защитаваща колективното благо и безпощадно отхвърляща всяко индивидуално своеволие. Нека си спомним само съдбата на нещастния Терсит от „Илиада”, който дръзва да се противопостави на общата воля.

И докато в епоса колективното благо е безспорният фаворит, то в реалното общество все пак живеят и отделни индивиди, за които наивното чувство за справедливост спрямо обикновения човек не може да не потърси някаква компенсация. Така например известно е, че в подчертано родовата структура на обществото господстват железните правила за неразделяне на наследството, което преминава или към най-възрастния, или към най-младия син. От гледна точка на колективното благо подобен регламент е справедлив, защото това, което поддържа живота на рода - родовото имущество, остава неразпръснато и животът на рода е осигурен. В системата на родовите ценности това е единственото правилно решение. То обаче не държи сметка за личните качества на индивида, дали той може, или не може да се справи с изпитанията на живота.

Тук вече е налице необходимостта от създаването на Компенсаторни механизми, които да се противопоставят на желязната норма на колективното благо. Възникват сюжети, в които героят обикновено се намира на социалното дъно - най-малкият обезнаследен син, глупак, сираче или омагьосан от зли сили представител на виден род. Той обаче излиза от обсега на културното пространство (бащиния дом), защото там властват железните закони на родовата ценност, и преминава в обета на природата (отива в гората или зад девет планини в десета), където животът неочаквано го поставя на поредица от изпитания (обикновено три според дребните митологични символи). Тогава героят с помощта на вълшебни помощници успява да преодолее изпитанията за разлива от братята си или от други някакви претенденти и след като се измъкна от техните измамни опити да му отнемат победата, представяйки я за своя, изскача от социалното дъно към социалния връх - например оженва се за царската дъщеря. После, разбира се, животът отново си потича по познатия родов закон.

За разлика от епоса, който поставя своята ценностна система на недосегаем пиедестал, приказката откровено показва своята илюзорност и компенсаторност - както разказвачът, така и слушателят ясно осъзнават, че това е „небивалица”. И все пак тази небивалица има изключително устойчив обществен живот. Случайно ли е това? Разбира се, че не, както не е случаен и фактът, цитиран от един от най-значимите изследователи на приказката В.Я.Проп, че в редица случаи властимащите жестоко са преследвали разказването на приказки, обявявайки ги за вредни за държавата. Как може една измислица да е вредна? Може, защото създава алтернатива на колективното благо, премахва неговата абсолютност, без, разбира се, да го премахне от битието.

Приказката създава нов хоризонт пред личността, утвърждава я като ценност сама по себе си. И това вече е изключително важна стъпка в развитието на човешката култура. Личността и обществото оформят един вечно конфликтен кръстопът далече преди ренесансовият мислител Пико дел ла Мирандола да обяви човека за богоподобен. От този момент нататък става ясно, че човекът не може без обществото, но и обществото не може без човека. Ето че основното поле на изкуството вече е налице и докато то съществува, би трябвало да очакваме, че ще съществува и изкуството.

Втората група предпоставки за възникване на изкуството е свързана с типологичните свойства на материала, с чиято помощ то се създава. Казахме вече, че началото на човешкото общество, на човешката култура и на човешката същност започва от отношението между индивида и Другия. Установихме също, че почвата, върху която се формира обществената необходимост от изкуство, е напрежението между индивида и

другите, конфликтите, които се създават между изискванията на обществото и нуждата на личността да изяви своята самоценност.

С други думи, трябва да търсим онези моменти в природата на човешкото битие, които дават възможност за присъствието на две гледни точки. Защото самата човешка личност е изградена от борбата на тези две гледни точки. Отдавна е известен т-нар. парадокс на огледалото. Това е една вещ, чието предназначение е да отразява предмета, поставен пред него. Това е физическата същност на огледалото. Къде обаче е човешката му същност? Заставайки пред огледалото, човекът неволно поглежда на себе си с очите на Другия. Той преценява своята външност, своето излъчване не поради някаква неясна причина, а за да провери как евентуално би изглеждал в очите на другите, как ще им въздейства, а оттам и как те ще го възприемат. Макар че ние извършваме тази дейност насаме, обикновено без физическото присъствие на Другия, всъщност той вече присъства духовно и оценъчно в нашето самосъзнание.

Модерната психология в стремежа си да обясни структурата на човешката личност изтъква, че двете ѝ съставни части могат да се разделят именно по този признак. Едната представлява нашето интимно его, мислите, чувствата и стремежите, които се пораждат от нашата индивидуална воля за живот и произтичащите от нея стратегии на живеенето. За нашето его добро е това, което е добро за мене, и зло - това, което ми нанася вреда. В същото време обаче ние сме част от някаква общност със свои собствени представи за добро и зло, свързани с принципа на колективното благо, при което не всяко индивидуално добро е добро и за общността. Ако човекът, който стои пред нас, е нормално същество, той съчетава в себе си и двете начала, които се намират в един непрестанен конфликт, но и в известна хармония. До момента, в който тази хармония се съхранява, човекът е нормален. От момента, в който тя се наруши - вече имаме работа с патология, независимо дали тя се извява в престъпление или болест. Известният американски психолог Джордж Хърбърт Мийд нарича двете страни на личността с понятията „аз“ и „мене“ („съответно на английски „I“ и „Me“). Понятието за „аз“ е свързано с нашата обществена роля. Самото местоимение говори за своята заменимост с „ти“, „той“ и т.н. Отделният човешки субект е субект само в строгата парадигма на обществените взаимоотношения. Съвсем противоположен е въпросът с „Мене“. Тук вече индивидът не е просто субект сред всички останали с определена обществена роля. „Мене“ е уникалност, единствен свят с абсолютна самоценност. Излишно е да се казва, че между „аз“ и „мене“ съществува един непрекъснат конфликт. Но именно борбата за овладяване на този конфликт е същността на човешкото битие и изкуството е един от най-ценните инструменти, които човечеството е изнамерило за това.

Но в случая нас ни интересува нещо друго. Къде в разнообразието на човешкото битие съществуват области, които принципно дават възможност за вътрешното съжителство на двете гледни точки? И никак не е чудно, че откриваме тези възможности в двете фундаментални характеристики на човешкото - труда и езика.

ТРУДЪТ И ЕЗИКЪТ - ФУНДАМЕНТАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ЧОВЕШКОТО. От момента, в който майmunата взема в ръка намиращия се близо до нея клон и с негова помощ придърпва портокала към брега, до момента, в който първобитният ни събрат се заема да оформи парчето кремък в примитивна брадва, е направен огромен исторически скок. Той се нарича намерение. Наистина майmunата използва клона като инструмент, но след това го захвърля до евентуалната следваща нужда. Докато неандерталецът подготвя оръдие на труда. Той вече е осъзнал необходимостта от неговата употреба и влага в изработката му съзнанието за неговата функция, като постепенно придобива умения за изработката. Следователно прилага някаква, макар и примитивна, технология. В резултат получава вещ с утилитарно предназначение. Но в примитивния топор можем да открием още две неща. Едното е отражението на човека в обекта на неговия труд. Всяка вещ, изработена от човешките ръце, носи множество информация за своя създател, за неговото развитие, за натрупаните във времето и поколенията знания и умения, за развитието на обществото, в което живее. С други думи, в примитивния обект на труда се крие и една друга - комуникативна функция, т.е. гледната точка на Другия. От друга

страна обаче получената вещ, влязла веднъж в употреба, има и втора особеност. Тя създава и необходимост от употребата ѝ. За това след изхабяването на първата секира човекът се захваща да направи нова, може би малко по-съвършена. Така се създава нова потребност. Потребността води след себе си друга потребност, т.е. не е нужно да търсим вътрешния двигател за развитието извън процеса, а вътре в него. Създава се възможност за саморазвитие, макар че, общо взето, употребата на вещта се намира принципно отвъд самия процес на изработка.

Появил се е шансът за възникване на изкуството от предмета на труда, защото той е:

а) зареден с вътрешна комуникативност, т.е. с гледната точка на Другия;

б) отговаряйки на дадена потребност, той създава нови потребности, т.е. открива се възможност за саморазвитие.

Нещо подобно откриваме и в езика, но с обратен знак. Същността на човешката комуникация, чийто основен инструмент е езикът, е да предаде някаква информация на Другия. В същото време съществуват изказвания, които се възприемат като съвсем нормални съобщения, но въпреки това смущават със своята вътрешна противоречивост. Големият френски езиковед Емил Бенвенист привежда няколко красноречиви примера. В изречението „Аз тичам” се съдържа напълно нормална, информация, предназначена за другите. В същото време обаче субектът на това изказване не само тича, но и говори за своето тичане, т.е. той рефлектира върху своето поведение, осъзнава го и го подлага на преценка, преди да го съобщи на другите. Вътрешното раздвоение на гледната точка личи с просто око. Тук раздвоението е ясно, но все пак двете действия не се изключват и са възможни в едно и също време.

Какво обаче да кажем за изказването „Аз пея”! От всяка езикова и човешка логика това е едно напълно нормално изказване, което доставя съвсем нормална информация. Но все пак какво върши в дадения момент неговият субект? Пее ли, или говори за своето пеене? Ако погледнем формално, по-точно е да отвърнем, че говори. Но в действителност по-важното, което научаваме от изказването, е, че субектът пее, и основната причина за възраждането на речевия акт е именно пеенето. Вътрешното раздвоение между действие и саморефлексия става вече не само очевидно, но и условно - осъществява се едно действие - говорене, но основното в съобщението е акцентът върху друго действие - пеене. По-нататък, когато говорим за художествената условност, ще разгледаме проблема по-обстойно, но и сега е ясно: Вътрешната раздвоеност на езика между действие и рефлексия, между безусловност и условност, между действителност и знак е онази почва, върху която става възлюбено развитието на изкуството.

След като установихме, че са налице предпоставки за възникването на изкуството както от гледна точка на обществената необходимост, така и от страна на възможностите на основните човешки дейности да формират вътрешното раздвоение на гледните точки, необходимо за изкуството, остана да разгледаме самия исторически процес на възникване.

Но първо, още веднъж трябва да уточним един въпрос. Какво точно възниква?

Изкуството, ще кажете. Но какво точно - дали скалните рисунки, грънците с примитивна украса или непретенциозните текстове на най-ранните песни? Всъщност на този въпрос вече отговорихме, когато ставаше дума за културата. Вещите, които са резултат на една духовна дейност, била тя култура или изкуство, не са самите култура и изкуство. Те са само носители, важна част, но само част от едно много по-голямо и комплексно цяло. Както културата, така и изкуството са дейности и когато разглеждаме процеса на тяхното възникване, трябва да търсим именно възникването на дейността. Не картината, не книгата, не партитурата или статуята са изкуство. Изкуство е словната дейност, при която художникът създава един знаков носител, който по-късно ще се възприеме от някого и в процеса на възприемането му ще се осъществи художественият акт.

Същият извод важи и за митологията. Мнозина са склонни да причислят митологията към изкуството. Но какво представлява митът? Художествено произведение? Тази представа се е създала у нас, защото ние познаваме митологията най-често под формата на специално преразказани от писатели митологични разкази. Но митът никога не е

съществувал във формата на разказ. Истинският мит съществува в културата, в своите символи, той сам по себе си не може да бъде изкуство. Вярно е, че митологическото възприятие на света, което обяснява цялостния строеж на Космоса и мястото на човека в него, често пъти се превръща във важна съставна част от изкуството, но не е самото изкуство.

Всъщност със споменаването на мита стигаме съвсем непосредствено и до въпроса, който ни интересува:

Историческият процес на възникване на изкуството. Вече казахме, че човешката култура създава своята ценностна система и я закрепва в символични структури, обикновено наричани митология. Тези структури в действителност са много повече и не се изчерпват единствено с мита, но за това ще говорим по-късно. Важното за нас е това, че създавайки символични структури, които обясняват космическия ред (на старогръцки „Космос” означава именно „ред, порядък”), човекът е принуден да предприема някакви действия, които да го приобщават към този ред. Така възниква празникът, в който за разлика от делника човекът се стреми не да преживее, а да се впише в света, който населява. Този процес се осъществява в поредица символични действия, наречени обреди или ритуали. Именно ритуалът е родината на специфичната дейност, наречена изкуство.

Праобразът на съвременното изкуство е така нареченото синтетично ритуално действие. Какво означава определението синтетично! Това е неразчлененото единство на всички елементи, които по-късно се обособяват в отделни видове изкуство: песен, танц, изображение, примитивно театрално действие. А в кой момент точно се извършва качественият преход между типичния ритуал, който е една културна (религиозна) дейност, и изкуството? Логично е да предположим, че отделянето на изкуството ще започне, когато се осъществи неговата най-важна характеристика - разпадането на единната гледна точка на културата и появата на вътрешно раздвоената гледна точка, позволяваща рефлексията между аз и Другия.

Големият руски фолклорист, антрополог и литературовед А.Н.Веселовски действително поставя началото на художествената словесност (внимание, това все още не е литература!) в момента на разпадането на обредния хор на две части, всяка от които взема някаква ритуална позиция спрямо другата. Според него епосът възниква, когато от обредния хор се отдели фигурата на запевача, който води някакъв разказ, а останалите ритуално изразяват отношението си към разказваните събития. Лириката е плод на спонтанното изразяване на колективната емоция, а драмата - на началните опити на запевача не само да повествува за извършеното действие, но и да го наподобява. Всеки, който познава поне малко историята на древногръцкия театър, може да разпознае в неговата структура все още достатъчно ясно личащите елементи на разположения обреден хор.

И ако отново се върнем на основния си въпрос - кое е началото на словесното изкуство - епопеята, трагедията, комедията, лириката или нещо друго, ще трябва да отговорим категорично. За начало на словесното изкуство може да се приеме възникването на три особени символични действия, различни от класическия религиозен ритуал. А именно: пеенето, повествованието и разказването. Едва по-късно, след огромен брой превъплъщения на тези три символични действия, в резултат на хилядолетна селекция се появяват вече и някакви по-утвърдени и структурирани форми, които ние днес наричаме жанрове на словесното изкуство. Това вече е въпрос за формиране и трансформация, но не и за възникване. Началният момент на словесното изкуство е свързан, както отбелязахме, с възникването на трите символични действия - пеене, повествование и разказване. Какво точно представляват те, ще научим на друго място в тази книга. Сега нека насочим вниманието си към един от най-важните въпроси на художествената дейност.

Върни се в съдържанието!

ЕСТЕТИЧЕСКИ ХАРАКТЕР НА ЛИТЕРАТУРАТА

ЕСТЕТИКА И ЕСТЕТИЧЕСКО СЪЖДЕНИЕ. Макар че още от древността хората са мислили много по естетически въпроси, думата „естетика“ е сравнително нова. Тя се появява за първи път в средата на XVIII в. в съчиненията на немския философ Александър Баумгартен и означава в превод от старогръцки сетивен, свързан със сетивното. Тъй като основните обекти на естетиката по онова време, а и днес са понятията за красота и възвишеност, за трагично и комично, то на пръв поглед идеята да се потърси тяхната същност в сферата на сетивното познание изглежда разумна. Въпреки това обаче още следващите няколко десетилетия, свързани с бурно развитие на науката за прекрасното, т.е. естетиката, показват, че в общата система от науките за човека мястото на естетическото съвсем не се изчерпва само с областта на сетивното. В Края на XVIII в. големият немски философ Имануел Кант намира мястото на естетическото в една строга философска система, След „Критика на чистия разум“, където разглежда способността на човека да придобива логическо познание, и „Критика на практическия разум“, в която анализира основите на моралните принципи в човешкия живот, Кант написва и „Критика на способността за съждение“. В нея определя още една сфера - способността на човека да възприема околния свят според принципа за удоволствие или неудоволствие, т.е. като красив или грозен.

Основният проблем, който винаги е съществувал в естетиката и свързаните с нея въпроси на изкуството, е проблемът за свързаността и различието между красивото и доброто, или с други думи - между естетическото и моралното съждение. До този момент, разглеждайки същността на изкуството, причините за неговото пораждаване и обществената му роля, ние непрекъснато се сблъскахме с въпроса за пряката връзка на културата с основните противоречия на човешкия живот - добро и зло, светлина и мрак, живот и смърт, свой и чужд и т.н.

Самото съществуване на културата и свързаното с нея изкуство се дължи на изискванията на тези житейски принципи, а от своя страна тяхното главно предназначение в живота на човека и обществото е да създават ценности и механизми, които да съдействат за запазването на живота. Видяхме, че всички фундаментални културни символи са дълбоко свързани с началата на живота - слънцето, храната, кръвната връзка и т.н. С други думи, моралната същност на културата е извън всяко съмнение, макар че тя има и други аспекти - познавателен, технологичен и пр.

Обаче в своята „Критика на способността за съждение“ Кант настойчиво твърди, че областите на красивото и доброто, на естетическото и нравственото са напълно независими една от друга. Нещо повече дори - възможността да възникне естетическо съждение се появява едва тогава, когато на даден обект или събитие се погледне с очи, напълно лишени от съображенията на практическия живот. Самият Кант дава пример с различен тип реакция при наблюдението на лятната буря. Ако я погледнем с очите на селянина, който осъзнава, че бурята ще похаби резултатите на неговия труд, съдението в никакъв случай няма да бъде естетическо. В най-добрия случай то ще бъде морално, защото ще отнесе бурята към категориите на доброто и злото. Но в очите на поета бурята изведнъж добива някаква сурова и възвишена красота, която е помогнала на този образ да стане често използвано изразно средство не само в изкуството, но дори и в езика, когато трябва да намерим израз на чувството за обновление и пречистване чрез драматичен сблъсък между старото и новото. В същото време не можем да не споменем тук и едно художествено произведение като „Градушка“ на Яворов, което е безспорно естетическо явление и в същото време поставя именно проблема за опустошението, което бурята нанася върху труда на човека и произтичащата от това трагедия. Този контрапример ни доказва обаче само едно - че въпросите, които разглеждаме, са достатъчно сложни и не се поддават на едностранчиво и просто обяснение. И в никакъв случай не е доказателство, че принципът на Кант е невалиден в своята същност.

Точно обратното - именно с формулирането на този принцип Имануел Кант поставя истинската основа за разбиране същността на естетическото. Защо?

Ние вече говорихме каква основополагаща роля за развитието на човешката култура играе категорията на Другия. Тя предопределя възможността на човека да постигне познание за себе си и за обществото, прави възможно формулирането на понятията за добро и зло, а също така е предпоставка за общуването между хората. И оттук става възможно да се поставят основите на човешкото общество с неговия език, морални принципи, религия, държава, право, възпитание, родово устройство, национални и човешки общности и т.н. Във всички тези категории обаче неизменно откриваме един общ принцип - принципа на колективното благо. Благото на рода или племето, на народността или нацията, на индивида или приятелската група. Именно принципът на благото води до фундаменталните културни опозиции като добро и зло, свой и чужд, светлина и тъмнина.

КУЛТУРА И ПРИРОДА. Съжденията, които почиват върху идеята за благото обаче, никога не могат да бъдат свободни и незаангажирани. Те водят по необходимост до вземане на страна и възпрепятстват непосредственото и непринудено възприемане на света, така че да се постигне разбиране на всичко, което се случва в него, без съжденията ни да бъдат изкривени от необходимостта да се съобразим със собственото си благо.

Принципът за „вненаходимост“ на Бахтин. Развивайки принципа на Кант, руският учен М.М.Бахтин формулира основната предпоставка за възникване на естетическото съждение. В неговата терминология тя се нарича вненаходимост, т.е. „да се намирам отвън“. Според Бахтин, за да се извърши естетическо съждение, е необходимо явлението да се види в неговата цялост с всичките му добри и лоши страни, така че да можем да го усетим в неговата собствена същност. При един-единствен участник не можем да имаме естетическо събитие - казва Бахтин - абсолютното съзнание, което няма нищо извън себе си, нищо, което да се намира извън него и да го ограничава отвън, не може да бъде естетическо. Към него можеш само да се приобщиш, но не можеш да го видиш като завършено цяло.

Естетическото събитие може да се извърши само при двама участници, то предполага две несъвпадащи съзнания. Когато героят и авторът съвпадат или се оказват съобщници пред лицето на една обща ценност, или се противопоставят като врагове, тогава естетическото събитие свършва и започва етичeskото (памфлет, манифест, обвинителна реч, похвално и благодарствено слово, ругатня, самоотчет изповед и пр.). Когато въобще отсъства герой, дори и потенциално, тогава имаме познавателно събитие (трактат, статия, лекция). Там пък, където другото съзнание се явява във вида на всеобхватното съзнание на Бога, е налице религиозно събитие (молитва, култ, ритуал).

ХАРАКТЕРНИ ЧЕРТИ НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО. Естетически опит. Ценността на естетическото събитие се състои в това, че ни дава възможност да преживеем света незаангажирано и свободно от ограниченията на практическия живот и от съзнанието за благото. Естетическият опит е безценен, защото поставя човека в центъра на чистите стойности и му дава възможност да погледне с критичен поглед върху тях. А и сетивната природа на естетическото, открита от Ал. Баумгартен, също не е за подценяване. Ние се сблъскваме с явленията пряко, въввлечени сме в непосредствеността на тяхното ставане, затова и впечатленията ни са много по-силни. Дени Дидро, великият френски драматург и мислител, казва, че иска зрителят да си отиде от театъра преизпълнен с впечатления, а не с поуки и размисли. Така стигаме до двете най-важни характерни черти на естетическото - неговата необвързаност (вненаходимост) и неговата непосредственост (сетивност).

И тук вече можем да видим още една фундаментална разлика между изкуството и културата. Доколкото културата по своята същност е дълбоко свързана с принципа на благото, тя има нормативен и задължителен характер. В същото време естетическата природа на изкуството го прави много по-свободно да поставя своя субект - автор, герой, възприемател - в ситуацията на една непринудена оценка на нещата, в ситуацията на едно незаангажирано от принудата на непосредствените житейски решения самопознание. То всъщност води и до възможността изкуството да изпълни своята обществена функция - да формира човешката душевност, без да й налага ограниченията на възпитанието, морала,

религията или правото. Ние можем да съпреживеем душевните страдания на Разколников и да оценим собствените си възгледи по въпроса за престъплението и наказанието, без да сме принудени на практика да преживяваме неговата житейска драма. Опитът, който добиваме от това обаче, съвсем не ни е безполезен, защото, ако сме добри читатели, ще можем да усетим своеобразната поука от ситуацията и да я направим част от своята собствена индивидуална готовност да вземаме решения в своя истински и сериозен живот.

Известният немски учен Ханс Роберт Яус нарече опита, получен по такъв начин, естетически опит. Според него той в много отношения е по-важен за човешката култура от ограничения практически опит на отделния човешки индивид, който дори и при максимална активност все пак трудно би могъл да изживее хилядите съдби, които среща в литературата. По-важен е и от обществения опит, който е наистина огромен, но пък има съществения недостатък да е опосредстван от познанието.

Естетическа същност на изкуството. Когато говорим за естетическата същност на изкуството обаче, трябва да си зададем още един въпрос - изчерпва ли се същността на изкуството със същността на естетическото, а от друга страна - проявата на естетическото само в областта на изкуството ли се осъществява?

На втората част от въпроса можем да отговорим сравнително лесно. Понятията за красивото и грозното, за трагичното и комичните далеч не се изчерпват само с техните прояви в художествените произведения. Красотата на лунната вечер може да се усети и без да четем прекрасните стихове на Верлен:

Луната бяла върху дървото спи...

Съдбата на майката, плачеща над тялото на убития си син, е дълбоко трагична и без да я съпоставяме с „Пиета” на Микеланджело. Достатъчно е само да погледнем към луната или към майката не с очите на практическия разум, а с помощта на съзерцанието и естетическото събитие вече се е случило. Вярно е, че изкуството тогава, когато сме свикнали с него, е разбило нашата способност за съждение, обикновено наричана с определението естетически вкус, но за самото естетическо преживяване на даден момент художествена творба не ни е необходима.

От друга страна, ако се опитаме да приравним въздействието на художествената творба само с принципа на естетическото, също ще попаднем в противоречие. Художествената творба дължи силата на своето въздействие именно на естетическия принцип на възприемането си - чрез естетическото наслаждение ние свободно и непринудено проникваме в нейния сюжет, влизаме в контакт с автора и героя и произнасяме своята естетическа оценка. Дотук добре, но как да си обясним тогава сложността на художествената композиция? Само като красива обвивка, чието предназначение е да усили естетическата наслада. Като прибави и удоволствието от красотата на формата? Или да вземем вече споменатия пример с „Градушка” на Яворов. Според определението на Кант за естетическото видът на лятната буря трябва да се изчисти от практическите съображения за похабената реколта, за да бъде възприет естетически. Но ето че творбата ни води именно в сърцевината на проблема за похабения човешки труд. Защо тогава ние я възприемаме естетически? Къде е противоречието?

Всъщност противоречие няма. Сюжетът на художествената творба не се изчерпва с описанието на бурята. Напротив - по-справедливо е да кажем, че сюжетът на поемата „Градушка” е именно похабяването на реколтата и попарването на човешките надежди, а самото описание на бурята е вече само изразно средство, което да ни въведе в атмосферата. За нас предмет на естетическо изживяване в „Градушка” е отношението на човека към природата и именно това отношение ние превръщаме в естетическо събитие и го определяме като трагично. А ролята на композицията в художествената творба е да зададе посоката на естетическото преживяване, да го формира и да определи параметрите му. Именно затова тя се нуждае от специални начини за построяване на художественото цяло, които обикновено наричаме изразни средства.

ЕСТЕТИЧЕСКО И ХУДОЖЕСТВЕНО. Ние можем да разграничим категории, характеризиращи два различни принципа за организиране на човешкото преживяване извън

практическия и чистия разум. Тези две категории се наричат „естетическо” и „художествено”.

Естетическото се проявява както в, така и извън изкуството. То е свободна и непринудена проява на нашата способност за съждение, когато, влизайки в ролята на Другия, ние принципно се поставяме извън обекта (като по този начин го превръщаме в естетически обект), обхващаме го в неговата цялост и завършеност и го оценяваме като прекрасен, грозен, трагичен или комичен в съответствие с присъщите му особености.

Художественото от своя страна не може да се прояви извън изкуството дори и тогава, когато обществото или отделни негови членове съзнателно се стараят да пренесат някой художествен сюжет в извънхудожествената реалност. Художественият принцип се корени в способността на определена изкуствена структура, наречена художествена композиция, да моделира и формира нашето възприятие на обекта с цел постигане на някакви определени въздействени задачи.

Художественото е явление, определено по-сложно от естетическото, независимо от това, че и естетическото е достатъчно комплицирано. То зависи от множество фактори, свързани с различните равнища в постройката на художествената творба и различните, установени с времето механизми на нейното възприемане и въздействие. За тях ще говорим в следващите части на тази книга. Преди това обаче няма, да е излишно да кажем няколко думи и за основните естетически категории.

Върни се в съдържанието!

ОСНОВНИ ЕСТЕТИЧЕСКИ КАТЕГОРИИ. ПРЕКРАСНО. ТРАГИЧНО. КОМИЧНО

ПОНЯТИЕТО ЕСТЕТИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ. То отразява една абстракция, обобщаваща фундаментални типове естетически преживявания и събития. И доколкото всяко естетическо събитие се свързва с отношението на неговия субект към определен вид човешки ценности, то и естетическите категории отразяват именно фундаменталните видове отношения на човека към неговите собствени ценности. В течение на двете хилядолетия, в които се говори по въпросите на естетиката, постепенно се открояват няколко основни естетически категории, които, доколкото се определят по принципа на опозицията удоволствие - неудоволствие и ценност - антиценност, винаги се явяват на двойки - красиво и грозно, трагично и комично, възвишено и низко и т.н. Опозиционният (състоящ се от две противопоставени една на друга части) характер на естетическите категории е основна тяхна характеристика, защото самото определяне на ценността е невъзможно, без тя да се противопостави и разграничи от това, което се възприема като антиценност. Така както не можем да определим що е ден, без да имаме понятие за нощ, или ляво, без да знаем що е дясно, така не можем да определим какво е това красиво, без да знаем какво е грозно.

Примерът, който дадохме, ни навежда и на още един въпрос. Когато определяме що е това „ден” и „нощ”, ние имаме някаква обективна основа, спрямо която да разграничим двете части на денонощието. Ден е тази част, през която слънцето грее, а нощ е липсата на слънце.

Ако насочим вниманието си към естетическите категории и се запитаме дали и техните ценности имат такава обективна основа, ще попаднем в един доста сложен и объркан спор, който се води вече столетия. Как наистина съществува красотата? Представлява ли тя обективно свойство на предметите подобно на соления вкус за солта или жълтия цвят за лимона? Кое е това свойство, което ни дава основание да определим едно момиче като „красиво”, а друго - за съжаление като „грозно”? Опити да се търси някакво вътрешно присъщо свойство са правени наистина, но не твърде сериозно. Защото още предварително е ясно, че такава свойство едва ли съществува в природата. Това не пречи обаче опитите за доказване на обективния характер на естетическата ценност да продължат по посока на търсене на някакви специфични закономерности в отношенията между частите на цялото, пропорциите и хармонията между тях и т.н. Така се стига и до известната теория за златното сечение, според която всички геометрични, архитектурни и живи форми могат да се приемат за красиви, ако пропорцията между техните части се изразява в едно постоянно аритметично съотношение, приблизително равняващо се на отношението две към три.

Ако се върнем на определението, което използвахме за естетическото, възникващо при „вненаходимостта” на две несъвпадащи съзнания, лесно бихме стигнали до идеята, че характерът на естетическата ценност зависи преди всичко от способността на съзерцаващото съзнание да дава оценка. И това наистина е така, но дали все пак тази оценка няма някакви обективни основания, макар и не непременно като иманентни, вътрешно присъщи свойства на обекта.

Историчност на естетическата ценност. Сериозна помощ в отговора на този въпрос може да ни окаже проследяването на историческата изменчивост на понятието за естетическа ценност или на това - какво в различните епохи е било смятано за красиво.

В музеите за палеолитна и неолитна култура често се срещат изображения на Лени, известни с прозвището „палеолитни Венери”. Те имат уродлива от днешна гледна точка телесна структура - огромни гърди, корем и ханш и твърде слабо развити глава и крайници. Подобни изображения са намирани на различни места по земята и е очевидно, че са спонтанен резултат в развитието на независими една от друга различни култури. Отговорът може да бъде само един - в тези изображения е залегнала не обективната форма на съществуващото тогава човешко същество, а идеалната представа на първобитния човек за функцията на жената - нейната роля да дава живот. Естетическата ценност действително се

проявява като отношение, но базирано върху обективната основа на една важна за живота функция, възприемана по това време като основна ценност.

По-късно в историята на света можем да наблюдаваме различни идеали за красота - хармонията на древногръцките статуи или аскетичната бледост и издълженост на християнските култови изображения, огромният корем като символ на красотата в далекоизточните култури и неговото пълно отрицание като нещо неизмеримо грозно в съвременната европейска култура и т.н.

Всички тези примери ни водят към един извод. Човекът е наблюдавал сам себе си с очите на Другия, т.е. намирайки се принципно извън себе си. В този процес на съзерцание той е осъзнавал едни или други свои качества и пропорции като най-важни и ценни за оцеляването на живота, а други свои качества - като вредни. Така например добре развитото мускулесто тяло на мъжа, съчетано с умен и интелигентен израз на лицето, се възприема като ценност, защото тези две качества - сила и ум у даден индивид, са достатъчно доказателство, че този човек ще може да се справи с предизвикателствата на живота и ще изпълни ролята, отредена му от природата. И обратното - изкривеното, хилаво, сакато тяло, както и неинтелигентният израз на лицето се възприемат като антиценност, защото човек с подобни характеристики е с много по-малко шансове да оцелее. Това означава, че природата на естетическата ценност има съвсем сериозни обективни основания, но все пак самата естетическа ценност не може да възникне другаде освен в съзнанието на човека.

В същото време естетическата ценност акумулира в себе си и идеалните представи на човека за най-важното в битието и им придава символичен характер. Така например аскетичният изглед на християнския мъченик изразява борбата на духа с плътта. Борба, която е върховната ценност за християнската религия, издигната от нея в основна предпоставка за живота и спасението на душата. И тук вече става разбираем и ренесансовият твърде телесен идеал за красота, защото в него се изразява принципното противопоставяне на мистичнохристиянското вярване, че животът ни е предопределен от друг, и се утвърждава идеята, че човекът сам е в състояние да твори своята съдба. С други думи, слабостта и телесността са ценни не сами по себе си, а в своята символична функция, и то именно като противопоставяне едно спрямо друго.

ПРЕКРАСНО

Така постепенно се формира и представата за най-важната естетическа категория - прекрасното. Още от древността към нея се е проявявало подчертано внимание. И още оттогава битова възгледът, че прекрасното не може да се приравни единствено с това, което обикновено се нарича красиво. Независимо от многото уговорки красивото винаги се схваща като нещо малко или повече присъщо на формата на даден предмет или явление, докато прекрасното е характеристика на цялостната негова същност.

Още древните гърци са предложили специално название - калокагатия, състоящо се от значенията на две думи - „хубав” и „добър”. Както се вижда, тук все още е много силен принципът за колективното благо, защото едната от двете съставни части на това понятие въобще не е естетическа, а морална. Идеята е ясна - прекрасното се търси в посока на цялостното съвършенство на личността, за да се утвърди един житейски идеал. Още по-характерна е представата на християнското Средновековие. Там моралният момент е дори водещ. В света на християнската легенда моделът за подражание е преди всичко нравственото съвършенство на Христос и неговата готовност за саможертва.

Едва с настъпването на Ренесанса идеята за прекрасното намира собствено естетическо измерение философският идеал за личността, способна да реализира своето духовно и физическо съвършенство, намира израз в многобройни литературни, живописни и скулптурни образи, чието основно качество е именно разкрепостеността на човешкия дух, неговото величие и съвършенство, противопоставящо се на дребното и житейски незначителното. Ренесансовият човек се характеризира с подчертана многостранност, физическо и духовно съвършенство и в същото време - с подчертана приземеност и антимиристичност. Характерен е и подборът на сюжетите и символичните образи, с чиято помощ се възплъщава ренесансовият идеал за прекрасното - малкият и крехък Давид, който

със силата на духа си побеждава великана Голиат, раждащата се от вълните Венера, утвърждаващите жизненото начало Адам и Ева в противовес на мистичния идеал на безтелесните светци.

Много интересни са идеите на ренесансовите майстори, възплаващи представата им за прекрасния човешки живот. Особено характерна е визията, заловена в описанието на утопичното Телемско абатство от знаменития роман на франсоа Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел”. В картината на един живот, изпълнен с удоволствията на духа и плътта, на красотата и труда, на строгия рационалистичен ред, съчетан със свободата и пълноценността на чувствата, ренесансовият писател реализира своя идеал за прекрасното като една мечта, към която човекът трябва да се стреми.

Свои представи за прекрасното имат разкрепостеният и чувствен барок, рационалистичният класицизъм, изтъканото от морални дилеми и прогресивен патос Просвещение, утвърждаващият свободата и творческия дух романтизъм и т.н., та чак до някои явления като съвременната младежка контракултура, чиито представи за красиво и прекрасно нямат нищо общо с утвърдените класически образци. Във всички тези разнообразни и често пъти противоположни идеали обаче неизменно присъства нещо общо, а то е идеята, че символните образи, изобразяващи понятието за прекрасното, трябва да отразяват основния житейски и духовен проблем на времето и средата. Нека не ни подвежда съдържащата се в обичайната представа презумпция, че прекрасното е нещо вечно и неизменно. Прекрасното е динамична категория, свързана с духа на времето, в което се създава поредното възплавление на прекрасното, защото всяко време е призвано да разреши някакъв значим хуманитарен проблем и представата за прекрасния образец винаги е в авангарда на трудната борба за утвърждаването на новата житейска норма.

Но откъде все пак се появява представата за неизменност и вечност на прекрасното, представа, която непрекъснато доказва своята правомерност в нашите срещи с образците на отминали епохи? Макар че тяхната представа за прекрасното е понякога много различна от нашата, в повечето случаи ние сме впечатлени от естетическия идеал, който ни се представя, и разбираме неговото послание. Това е така, защото в основата си всяка идея за прекрасното съдържа най-важните принципи на човешкото. Както в митологията са заложени основните въпроси за произхода и строежа на света и всички други сфери на познанието се явяват донякъде вторични спрямо мита, така и при естетическото възприемане на света прекрасното е фундаменталната категория, а всички останали - малко или повече вторични спрямо нея. Именно поради тази своя фундаменталност идеята за прекрасното така трудно се поддава на определение. За нея обикновено се говорят неща като на каква почва възниква, дали е социално обусловена или не, привеждат се примери за различни известни вече естетически идеали за прекрасното, но твърде рядко се среща дори бегъл опит за определение на това, какво всъщност е прекрасното. И тази немощ на теорията, още по-забележима на фона на добре разработените дефиниции на трагичното и комичното, е поредното доказателство за неговата универсалност, защото обикновено универсалните категории трудно се поддават на определение.

Понятието за мяра. И все пак от всичко изговорено около прекрасното изплува едно понятие. Понятието за мяра. И това е съвсем разбираемо, след като установихме, че прекрасното отразява не някакви вътрешно присъщи свойства на обектите, а отношението между тях и съзнанието на човека. Даден предмет може да бъде прекрасен само в мярата на своя собствен род и по отношение на човешкото съзнание, което го съзрява. Така например за белия европейец бял ще бъде ангелът, а черен - дяволът. Докато за тъмнокожия негър е обратното. Прекрасно сложената жаба е такава само в своята мяра, докато за човека няма по-голяма обида от тази да бъде наречен именно жаба. Това се отнася и до онези прояви на прекрасното, които имат по-скоро духовен, отколкото физически характер - например усещането за сила. Определяйки някого като силен, би звучало като комплимент, ако с това изразяваме неговата възможност да се противопостави на превратностите на живота, докато понятието за грубата сила на разбойника и насилника може да предизвика само отвращение.

ТРАГИЧНО

Дълго време се е смятало, че основната задача на художественото творчество е именно да създава прекрасни образци било то по отношение на самите художествени творби - хармонията на цветовете и формите в картината, съзвучието и мелодията в музиката, изящната постройка на поетичния текст, било спрямо обектите на изображение - прекрасното тяло на Венера Милоска, благородния и същевременно изпълнен с решителност израз на малкия Давид, излизаш на бой със страшния великан Голиат, и т.н.

В много случаи обаче, преди всичко в модерното изкуство, този принцип не е валиден - изобразяват се грозни, дисхармонични и дори отблъскващи обекти, музиката звучи дисонансно и предизвикателно, липсва всякаква мелодия и т.н. Често това се оказва пречка пред възприемането на подобни произведения, особено когато към тях се подхожда повърхностно. И все пак редица от тези творби притежават неоспорима художествена сила и важно за културата значение; доколкото навлизат в същността на тревожни хуманитарни проблеми. В този случай нямаме пред себе си естетизация на грозотата, както редица критици на модерното изкуство се произнасят, а един особен поглед към света, който независимо от множеството светли хуманитарни идеи става все по-тревожен и по-непредсказуем. Прекрасното тук се защитава преди всичко от горчивото съзнание за неговата липса, неговата гибел и неговото поругаване. С други думи, в тези случаи, а и в редица други имаме проява на една специфична форма на прекрасното, която е до такава степен характерна за човешкия кивот, че е успяла да се издигне до ранга на основна естетическа категория - става дума за трагичното.

Понятието за трагично води началото си от литературния жанр трагедия, възникнал и развил се в древна Гърция. Ако за момент се абстрахираме от чисто художествената постройка на трагедията и нейното специфично художествено въздействие и се опитаме да навлезем в чисто естетическия характер на отношението към света, ще видим, че в нея основният проблем, който се поставя, е онова състояние на човешкия живот, когато под напора на обективни и субективни вини се стига до гибел на прекрасното и неговия носител - човекът.

Всяка гибел ли е трагична? В известен смисъл - да, защото животът е ценност сам по себе си и неговото погубване е погубването на цял един свят. Дори когато загива голям грешник и в този случай гибелта му е трагична, защото веригата от грешки, довела до смъртта му, показва слабостта и уязвимостта на човешкия род, склонността му да се подмамва по опасни илюзии, егоизъм, престъпления и пр. в името на някакво илюзорно собствено благополучие за сметка на другите. И все пак, ако сравним две художествени произведения, в които е изобразена смъртта на грешника, ще видим доста интересни разлики. Така например, ако отидем на кино и един след друг изгледаме един филм от жанра уестърн, в който, както е известно, винаги има „добри“ и „лоши“, а след това ни прожектират филма на полския режисьор Кшищоф Кешловски „Малък филм за убийство“, ще видим, че и в двата случая се показва смъртта на „лошия“ и победата на „добрия“. Само че в единия случай обикновено залата посреща фаталния последен изстрел с въодушевени възгласи на облекчение и скрито тържество, докато във втория - настроението е ужасно потискащо и навяващо мрачни мисли за безсмислието на смъртното наказание, за неговата варварщина и откровено безсилие, дори когато става дума за възмездие над един доказан отвратителен престъпник.

Защо е така? Просто в единия случай смъртта е разгледана малко или повече игрово, като част от общата игра на живота и функцията на погазването ѝ е свързана преди всичко с разтоварването и очистването на непрестанно съпътстващите ни тревоги, както и във връзка с подчертаното героизиране на „добрия“. Във втория случай обаче няма нищо подобно. Отсъства какъвто и да било намек за героичност, предадена е само механиката на закона и неговото приложение, което обаче е свършено недостатъчно да се разбере защо този човек е станал злодей и защо обществото, в което той живее, е такова, че в него са възможни както отвратителното престъпление, така и механичната и ужасяваща смърт в машината за

убиване, наречена човешко правосъдие. С други думи, в единия случай гибелта не е трагична, докато във втория тя е показана именно като трагична.

Но ако си представим, че в уестърна поразен от куршум падне не злодеят, а „добрият“, тогава цялата зала ще възприеме гибелта му по съвсем различен начин. Ще я възприеме като трагедия. И това е най-простият и най-рано възникнал случай на трагичното - смъртта на героя. В известен смисъл това е и най-чистият случай, защото каква по-пряка илюстрация на основната идея за трагичната гибел на прекрасното от смъртта на неговия основен носител, този, който заради своите изключителни качества е бил възприет от всички като герой.

Тук са възможни няколко случая. В най-простия от тях героят загива в пряка битка със злото, защитавайки принципите на доброто. Такъв е случаят с гибелта на Ботев и Левски, със страданията на Прометей или любимия на поколения инфантилни кинематографисти образ на идеалиста поборник за доброто, независимо дали е местният шериф, политкомисарят на батальона или смелият партизанин. Схемата винаги е една и съща. Тук трагичното, разбира се, присъства, и то дори в своя чист и пряк вид. Но колкото и да е странно, точно тази проява на трагичното служи преди всичко на механизма за героизация. Както погават и примерите, този процес може да се окаже доста коварен и разнопосочен, така че наред с утвърждаването на действително достойни личности да се създадат и фалшиви героични легенди с манипулаторска цел. Истинската сила на трагичното е там, където героят попада пред една неразрешима дилема.

Нека анализираме два трагични образа - Антигона и Креон, от трагедията на Софокъл „Антигона“. Това, че и двата образа са трагични, е безспорно. Проблемът е в характера на тяхната трагедия. Трагедията на Антигона е ясна, проста и величествена. Тя застава в защита на едно човешко право и устоява докрай своя възглед - правото на едно човешко същество да получи погребение, т.е. да се впише в космическия ред на живота и смъртта. Всяко друго решение за Антигона е немислимо, за нея няма други доводи и други пътища. За това и нейната трагедия в сблъсъка ѝ с Креон е жизнеутвърждаваща, макар и тягостна като краен резултат.

Много по-интересен е случаят с Креон. Всъщност, ако вярваме на Аристотел, това е истинският трагичен герой. Той е издигната личност (цар на Тива), но за древните гърци това е означавало не толкова големи привилегии, колкото големи отговорности. В същото време неговата вина е безспорна. Но дали тя е плод само на тираничния му характер? Ако беше така, той не би бил трагична личност, а просто поредният „лош“ в световната литература.

Трагедията на Креон е в това, че за него няма никакво решение, никакъв изход. Пред него стои за решаване една дилема - да се подчини на родовия закон и да почете с погребален ритуал едно човешко същество и с това да спазва законите на космическия ред или да се подчини на задълженията си като цар, охраняващ колективното благо, и да накаже родоотстъпника, вдигнал ръка срещу родината си със също така страшно наказание, каквото е и престъплението. Защото в системата на гръцките ценности вдигането на ръка срещу собствения род е престъпление, точно толкова тежко, колкото и неспазването на законите на космическия ред.

Нуждата да разреши тази дилема и съпротивата на Антигона, която я решава вместо него, вкарва Креон в трагическа колизия, т.е. сблъсък без правилно решение. Каквото и да направи, той все ще наруши някой фундаментален човешки принцип, а това означава, че ще наруши и законите на космическия ред и природата ще му отмъсти (както отмъщава на неговия зет Едип за неволното отцеубийство и кръвосмешение). Креон избира позиция и застава зад нея и за това, разбира се, преживява неизброими страдания. Защото има трагическа вина. Но за разлика от светлата трагедия на Антигона неговата трагедия оставя тревога, защото Креон е премазан в двубоя между два принципа. За гърците този въпрос е имал много съществено значение, което личи от митологичния образ на двете скали Сцила и Харибда, между които е невъзможно да се мине.

Подобно е положението и с трагедията на Христос. Неговата лична трагедия се състои не в това, че загива, защото саможертвената му смърт е само безумно високата цена, която той плаща, за да изпълни историческата си и човешка си мисия. Неговата трагедия е в друго - в това, че хората, които са викали „Осанна” при появата му, само след няколко дни са готови да викнат с пълен глас: „Разпни го”. Неговата трагедия е трагедията на човека, дошъл преди времето си, трагедията на историческия зачинател, който е принуден освен горчивата чаша на гибелта от вражките ръце да изпие и оцета от гъбата на недоверието, бързото забравяне на ентузиазма и, разбира се, предателството.

И нека отново се върнем на началния въпрос - всяка гибел ли е трагична? Ако разгледаме въпроса в чисто естетически план, отговорът би бил - не. Защото трагична в естетическия смисъл на думата е само тази гибел, която изразява битката на човека за някакъв негов фундаментален човешки принцип. Независимо дали трагичният герой е праведник или грешник. Ако в неговата гибел ние видим по някакъв начин нарушен някой свой идеал, някой принцип на човешкото, залегнал в основите на ценностната ни система, тази гибел ще бъде естетически възприета като трагична. За това е и възможно редом с благодетелите на човечеството като Прометей, Сократ и Исус в редицата на трагичните герои да се наредят и не болният кръвосмесител Едип, притиснатият между отговорността на властника и родовия дълг Креон, невинните влюбени Ромео и Жулиета, слепият за истинската стойност на нещата Лир, та чак до нещастния безмозъчен убиец на Кешловски, чиято механизирани смърт ни потресе по-силно дори и от варварското убийство, извършено от самия него.

Затова в изкуството проявата на трагичното съвсем не се свързва само и единствено с физическата гибел на героя. Много често трагично въздействие имат творби, в които такава гибел няма, но има нещо друго - смърт на истинския духовен идеал, победа на силите на мрака в духовен план. Такъв е например случаят с пиесата на А.П.Чехов „Три сестри”. Тук гибел в истинския смисъл на думата няма. Но в края на краищата се разбира, че и живот в истинския смисъл на думата също няма. Има само един безкраен копнеж към истинските неща, символизирани от мечтаното заминаване за Москва. Но постепенно пиесата ни убеждава, че такова пътуване едва ли някога ще се осъществи. Празният, еснафски, скучен и безрадостен живот е излязъл победител над другия, истинския живот.

В този смисъл трагичното е едно средство за оценка на истинските, на големите човешки конфликти, на колизиите в нашия живот. И естествено е, като ни води сред техните дълбини, да ни отвори по-добре очите за истинските стойности. В противен случай любопитството ни към страданието би било нещо съмнително и нездраво, защото вроденият инстинкт на човека е да се стреми към щастие. А трагедията е преминаване от щастие към нещастие според думите на Аристотел.

КОМИЧНО

При обратния случай - преминаване от нещастие към щастие - имаме комедия, твърди Аристотел. По този модел например е наречена и забележителната творба на Данте „Божествена комедия”, която обаче има твърде малко общо с комичното. Тази естетическа категория е тясно свързана с трагичното, така, както са свързани всички антиподи. Но принципът тук е друг. При трагичното реалността побеждава човешкия идеал, той губи в сблъсъка с нея, защото е нарушен някакъв фундаментален човешки принцип. При комичното също се нарушават множество принципи, но там идеалът тържествува над реалността. Идеалът ни показва колко глупава, ограничена, пълна с недостатъци и грозота е реалността. Но за разлика от трагичното сблъсъците при комичното са ниско долу - при ежедневната глупост, при недоразуменията и човешките слабости. За това и несъвършенствата на света се възприемат не с потрес, а със смях.

Отношението „смешно - комично”. Тук обаче веднага трябва да поставим един принципен въпрос - дали всяко нещо, което е смешно, в същото време е и комично? Ако някой си направи шега с нас и ни дръпне стола, докато сядаме, останалите ще се засмеят. В по-добрия случай ще се засмеем и ние. Но дали тази случка е комична и дали този смях е естетически? Едва ли. И в същото време, ако видим същата сценка в някой от филмите на

Чарли Чаплин, също ще се разсмеем, но вероятността нашият смях да има естетически характер е много по-голяма. Само защото едното нещо е невинна приятелска шега, а другото е сцена от филм на световно признат гений? Само това ли е разликата?

Има различни видове смях. Смях от гъдел, смях от опиянение, смях от радост или изненада. Те обаче не са естетически смях. Естетическият смях е този, при който нашата субективна реакция е предизвикана от някакви обективно присъщи на обекта действия или състояния. Така например, ако важна дама се движи по улицата и неочаквано полата ѝ падне, ние ще се засмеем. И това ще бъде естетически смях, защото изведнъж пред нас се осъществило някакво несъответствие между важната претенция на дамата, изразена не на последно място чрез нейния тоалет, и внезапното разрушаване на изрядната форма на този тоалет. Но от друга страна това несъответствие не е толкова сериозно, че да застраши съдбовно човека. Ето защо то не предизвиква състрадание. Където има състрадание, там няма смях. С други думи, естетическият смях е свързан с обективни състояния, наречени комично, които дават възможност да се произнесе някаква естетическа оценка.

Най-важната особеност на смешното е неговата свързаност със сравнението между привичното, приемането за нормално и добро и онова, което рязко и неочаквано излиза извън границите на нормалното и доброто. Смехът тук е предизвикан от неочаквано овладялото ни чувство за превъзходство, защото в обекта на смешното ние изведнъж откриваме слабостта, глупостта, несъответствието между претенция и същност. Именно това несъответствие между претенция и същност е втората основна черта на смешното. В комедията това е един от най-често използваните похвати за комична характеристика на персонажа - глупавият се представя за умен, скъперникът - за меценат, грозният - за хубав, старият - за млад и т.н. Но претенцията може и да не бъде пряко декларирана, тя често се подразбира от свръхлуксозната чантичка за вечерен тоалет, с която дребната чиновничка отива на работа, или от властническите маниери на някой дребен началник. Всичко това е претенция, несъответстваща на същността на обекта.

Третата важна особеност на смешното е неговият игрови характер, дълбоко свързан с неуместната претенция. Ако тази претенция се възприеме сериозно, тогава няма да има нищо смешно - ние ще отсъдим морализаторски, че не е уместно старецът да се преструва на младеж, който иска да се ожени за младата си възпитаничка. Ала когато тази претенция бъде възприета игрово, малко „наужким”, и е налице характерната за всяко естетическо съждение двойственост на оценката, тогава нещата започват да стават истински смешни. Ето един красноречив пример. В наше време мошеничеството, чрез което някой се представя за важно лице от държавната администрация и заради това успява да изнудва другите за собствена облага, е едва ли не всекидневие. И в това няма нищо смешно, напротив - тъжно е. Но в комедията на Гогол „Ревизор” същата ситуация се оказва безкрайно смешна. Защото е игрова, защото самата претенция е „наужким”, макар и да изглежда напълно сериозна. Впрочем ние знаем колко смешно може да бъде говоренето, което се представя за напълно сериозно, докато всъщност подразбираме, че някой някого „поднася”.

Пряко свързана с игровия характер на смешното е и последната му особеност - изключеното състрадание. Колкото при трагичното чувството за състрадание е най-важната част от трагическото преживяване, толкова при комичното то е в състояние да разруши всеки смях. Понякога заради изключеното състрадание смехът може да бъде и жесток, особено когато е причинен от неща, които са реално болезнени за обекта, на когото се смеем. Липсата на състрадание обаче не означава и пълна липса на съчувствие. Има много герои при които смехът е не над, а със. Ние се смеем над Молиеровия буржоа благородник, защото не изпитваме към него нито състрадание, нито съчувствие, той не ни е симпатичен. Но в редица случаи героят, независимо от това, че е мошеник и авантюрист, ни е симпатичен и ние се смеем заедно с него над глупаците, бюрократите, мижитурките. Най-типичният пример за такъв герой е Остап Бендер, а и въобще всички главни герои на т.нар. мошенически роман, като Швейк, Фигаро, Настрадаин Ходжа, Хитър Петър и т.н.

Комична ситуация. Как все пак се получава комичната ситуация? Много неща в живота, които отговарят на изредените по-горе изисквания, съвсем не са смешни. Кога стават такива? Когато се изпълнят още няколко условия - да има преувеличение или умаление, при прекомерна краткост и при изненада.

Преувеличението и преумалението са елементи от игровия характер на смешното, те са средства, с които някоя ситуация от сериозна може да бъде превърната в смешна, те внасят онзи момент на разколебаване между истинност и неистинност, а по този начин се изключва състраданието.

Краткостта от своя страна дава възможност за неочаквани и причудливи обрати на мисълта, които превръщат едно на пръв поглед сериозно разсъждение в смешно. Ето например в това изречение на Илф и Петров „Той е любил и страдал. Любил е парите й и е страдал, защото ги няма”. Ако то се представи в „разгърнат” вид, който „обяснява” моралния облик на съответния индивид, няма да се получи нищо смешно. Същият ефект би се появил, ако се опитахме да „обясним” някой виц. Морална поука може би ще имаме, но виц - никога.

Впрочем за комичното въздействие на вица огромна роля играе и третата особеност - изненадата. Ето в „Швейк”: „- Изнесете този симулант! - Каза Бауце, когато установи, че човекът е умрял.” Тук изненадва несъответствието между значението на думата „симулант” и констатацията, че героят действително е мъртъв. А смешното идва от необузданата претенция на милитаристичната машина да въвлече колкото се може повече войници в касапницата на войната и нарича симулант дори мъртвите. Впрочем това е често употребяван мотив в литературата по време на Първата световна война. Нека си спомним само „Песен за мъртвия войник” от Брехт, където убитият е наречен не „симулант”, а „дезертьор”. Сама по себе си обаче претенцията не е смешна а потресаваща и ужасна.

Разновидности на комичното. Комичното като естетическа категория се явява в няколко разновидности. Можем да го срещнем като хумор, ирония, пародия, сарказъм и като гневен (сардонически) смях. Те изразяват различен тип отношение на смеещия се към обекта на смешното, но в известен смисъл и различни стратегии в процеса на осмиване.

Хумор. Това е най-меката проява на комичното. При него фантазията на смеещия се е най-освободена, а обетът се представя игрово. При хумора нещата излизат от своето общоприето състояние, за да се поставят в услуга на интелектуалната игра на хумориста и неговите цели - били те морални или развлекателни. Хуморът е може би най-съвършената форма на естетическата свобода. Той не е враждебно насочен към своите обекти. Напротив - в много, случаи те са симпатични и по своему привлекателни. Просто той разкрива смешното в живота така, че нарушавайки всички норми, да ги утвърди отново, да ни покаже човешкия потенциал в тях. Той търси важното зад маловажното, значителното зад незначителното, сериозното зад несериозното.

И наред със съзнанието за глупавото й нелепото в мислите и външността на своите обекти хуморът често е инструмент и за едно по-мъдро разбиране на света, такъв, какъвто е, с всичките му слабости, но и с човешката му същност. Типични хумористични герои са Дон Кихот и Санчо Панса, Гаргантюа и Пантагрюел, чичовците на Иван Вазов и т.н.

Пародия. Тя е такава форма на смешното, която изразява критичното начало, отчуждаването, което вижда своя смисъл в насмешката и подигравката. Тази нейна особеност е намерила израз още в наименованието й - в превод от старогръцки пародия означава отвъд песента, т.е. изопачаване на вече съществуващо произведение така, че да се разкрият неговите смешни, нелепи страни. Затова пародията винаги предполага съществуването на някаква позната отправна точка - било някаква идея, било думи, принадлежащи на познат субект, било обикнато и популярно стихотворение. Използвайки процеса на пародирането, тя създава нов образ, в който като в криво огледало се оглеждат особеностите на стария, така че той да стане смешен.

В зависимост от това, за какви цели се използва пародията, дали за едно меко и добродушно осмиване или за бичуващо отрицание, можем да говорим за хумористична и сатирична пародия, защото в тези случаи тя ще служи за целите на хумора или сатирата.

Още от древни времена пародията е използвана като антитеза на прекалено патетичния и прекалено сериозен светоглед, разпространяван от епоса, трагедията и официозната лирика. Почти няма популярно произведение от световната литература, което да няма и своята пародия. „Илиада” още в древността е пародирана от „Войната на жабите и мишките”, „Гаргантюа и Пантагрюел” до голяма степен представлява пародия на Библията, „Илиада” и „Енеида”. В България особена популярност придобиват пародиите на Елин Пелин и на целия хумористичен кръжец около в. „Българан”, които пародират известни, утвърждаващи националното достойнство патетични произведения (напр. Вазовото „Отечество любезно”) или пък модерните по онова време възвишени символистични видения на страховити, потискащи образи (напр. Яворовото „Бездънна нощ и адски мрак”)

Ирония. Тя е може би най-сложната и комплицирана проява на комичното. Нейната същност се състои в едно привидно сериозно възприемане на обекта на осмиване, дотолкова сериозно, че съвсем естествено неговите отрицателни черти изпъкват с още по-голяма сила и предизвикват неминуем смях. Този принцип обаче е много широко приложим в различни сфери на човешкия живот - от речевата ирония, при която уж сериозно повтаряме репликата на опонента си, за да я осмеем, до трагическата ирония, при която разкриваме трагизма на света, показвайки неговата нелепост и отчужденост.

Всъщност именно отчуждеността е и основната характерна особеност на иронията. В повечето естетически и художествени ситуации субектите обикновено заемат някаква позиция - отъждествяват се или с обекта на преживяването (напр. при героизацията), или с неговия съдник (при сатирата, сарказма). При иронията идентификацията отсъства или е съвсем слаба. При нея ние само се преструваме, че влизаме в кожата на другия индивид, докато всъщност го гледаме критично отстрани, независимо дали откровено му се присмиваме, или просто го оглеждаме, за да го преценим колко струва. По-нататък ще видим, че същността на иронията е станала причина цели художествени направления като например романтизмът и модернизмът, изцяло да възприемат този вид идентификация между автора, героя и читателя, така че да се получи един съвсем нов литературен принцип.

Сарказъм и сатира. Това са откровено осъждащите разновидности на комичното. Тук осмиващият заема позиция на морално превъзходство над своя обект и с всички възможни средства навлиза в същността на неговата глупост, поквара, нравствено разложение. Смяхът на сарказма и сатирата е гневен, горчив и бичуващ, затова и обектът им никога не може да получи човешкото ни съчувствие, както това става при хумора.

Сатирата води началото си от праисторическите времена, когато се е вярвало в магическата сила на словото, което можело да нанесе реална вреда на противника (такива прояви днес са напр. ругатнята и клетвите). И макар вече никой да не смята, че сатиричното слово може да нанесе непосредствена вреда, все пак неговата насока е именно такава - да разобличи, да осмее до такава степен, че обектът на сатирата вече да не може да живее нормално. Тази същност на сатирата донякъде я изважда и от обхвата на собствено естетическите явления, чиято основна характеристика беше свободното съждение, докато при сатирата имаме една много силно ангажирана морална позиция, пряко насочена срещу своя обект.

Най-известни сатирични произведения са „Мъртви души” от Гогол, двата романа за Гъливер на Джонатан Суифт и пр. У нас най-характерно е творчеството на Стоян Михайловски с неговите „Книга за българския народ” „Философически и сатирически сонети” и др.

С това завършваме краткия преглед на въпросите, които постави пред нас съзнанието за естетическия характер на литературата. Това са въпроси общи, засягащи както художествената, така и извънхудожествената сфера, и се отнасят до нашата способност да извършваме свободни естетически съждения. Сега ни предстои да навлезем в собствено художествения свят - да видим как е направена художествената творба, как тя ни въздейства и как се е развил през вековете художественият процес.

Върни се в съдържанието!

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА УСЛОВНОСТ

Пушкин формулира най-фундаменталния парадокс, който лежи в основата на художествената дейност въобще. Как така „съзнавам, че всичко, за което чета в книгата, което гледам на сцената или екрана, е измислица, че след последната завеса актьорът ще стане и спокойно ще се прибере у дома, и в същото време, ако действието успее да ме затрогне, ако го почувствам „истинско”, то сълзите наистина ще дойдат.

ОТНОШЕНИЕТО ИСТИНА - ИЗМИСЛИЦА. Вече стана дума за какво служи измислицата в системата на художествената дейност. С нейна помощ художественият акт и свързаните с него естетически съждения дават възможност на автора, творбата и нейния възприемател да изградят един свят, в който не властват принудителните задължения на нашето сериозно битие и създават необходимия контекст за извършване на една свободна проверка на личния и обществен опит на индивида. Опит, включващ неговите ценности и способността му да взема свободни решения за собственото си житейско поведение. В дългата история на изкуството проблемът за отношението истина - измислица е получавал най-различни интерпретации и решения. В редица случаи съдържанието на художествената творба не се възприема като измислено, а напротив - предпоставката, че това, за което се разказва, е чиста и неподправена истина, се оказва решаващо за въздействието на съответното художествено произведение. Тук можем да посочим най-разнообразни явления от древните митологични сюжети (самата дума мит означава истина) до съвременната литература на факта. Но дори и в творби, за които сме убедени, че разказват измислени истории, често пъти илюзията за реалност е много силна, почти до пълно заличаване между истина и измислица.

От друга страна, редица прояви на изкуството дължат спецификата на своето въздействие преди всичко на ясното съзнание от страна на възприемателя за измислеността на техните сюжети. Тук можем да посочим приказката, операта, абстрактното изкуство, пък и немалко явления от романтизма, барока и модерната литература.

Още с появата на опозицията между мита (с неговата непоставяна под съмнение истинност) и приказката (с нейната очевидна небивалост) се слага началото на едно преживяло хилядолетия противоборство между тези две тенденции в изкуството. Едната, която залага на почти пълната илюзия за реалност, и другата, в която условността на сюжетите и изразните средства е повече от очевидна. От това следват, разбира се, различни въздействени художествени стратегии, но и при двете тенденции ние не преставаме да си имаме работа именно с изкуство и с неговия вътрешноединен конструктивен принцип. Следователно проблемът за художествената условност трудно може да бъде решен, ако останем само при анализа на опозицията „истина - измислица”. Къде все пак да търсим корените на художествената условност и свързания с нея конструктивен и въздействен принцип на изкуството?

Както нееднократно споменавахме, в изкуството е налице двойственост на гледната точка - в него едновременно се проявяват гледната точка на „аз” и „другия”, на „аз” и „мене”. Едновременно се проявяват и илюзията за реалност, и съзнанието, че все пак това не е истинската реалност. Ако ставащото в романовото повествование, на сцената, или на екрана се възприема еднозначно, тогава естетическите и художествените преживявания са невъзможни. Тогава зрителят би побягвал от киносалона, ужасен от връхлитания влак, или би стрелял в телевизора, „очиствайки” противния злодей. Този тип поведение изобщо не е художествен. От друга страна обаче, ако в съзнанието на възприемателя неизменно присъства представата за гримираните актьори, режисьорския замисъл, разказваческите похвати и т.н., той никога не би могъл да изпита онези емоции, които изисква от него художествената творба. При възприемането на изкуството е необходимо едновременно да забравим, че пред нас стои измислица, и в същото време да не го забравяме напълно. Само в изкуството ние можем едновременно да се ужасяваме от злодейството на Отело и да се наслаждаваме на акторската игра и драматургията.

Това обаче означава, че изкуството трябва да преодолява своя „материал“, който, така или иначе, винаги се свързва с формулираното още от античността „подражание“ на действителността. В суровата реалност предметите и събитията съществуват сами по себе си. Там те не означават нищо. Докато в изкуството всеки дори и най-дребния детайл нещо означава.

Тази двойственост се наблюдава още в праисторическия ритуал, от който възникват различните изкуства - там преобличането в маската на даден персонаж, изпълняването на някаква роля в груповия ритуал винаги означава нещо в общата система на културата. Така е и в изкуството. Изобразявайки нещо, за което всички вярват, че е истина, в същото време изкуството трябва да го отдели от неговия собствен контекст, където то не значи нищо, и да го постави в нов, където ще добие някакво значение. При това тук е напълно без значение дали изобразяваният сюжет се състои от елементи, обичайни за нашето обкръжение, или пък такива, които ние бихме възприели като „фантастични“. Ето например двата антипода - митът и вълшебната приказка. И в двата случая елементите, от които е съставено повествованието, изобилстват с фантастика. При мита обаче (които не е художествено явление) всичко това се възприема като чиста и неподправена истина, а -възражението, че сега нещата не стоят така, се посреща с отговора, че това е било в стари времена, по време на златния век, и тогава нещата са били точно така, както са изобразени. При приказката обаче (едно художествено явление в чистия смисъл на това понятие) съществуват множество начини, от рода на началните и финалните формули и пр., чрез които разказвачът ни предупреждава, че всичко това е измислица, но именно като измислица то ни доставя специфичната художествена наслада. Героите, събитията, обратите на съдбата, за които се разказва, вече започват да означават нещо, а самият процес на преживяване на разказа започва да изпълнява някаква специфична роля в живота на обществото.

ХУДОЖЕСТВЕНА УСЛОВНОСТ. Проблемът на художествената условност не се състои в опозицията „истина - измислица“, а в нещо друго. Във възможността чрез изобразеното да се означава нещо, различно от самата вещественост на изобразеното, от една страна. И от друга - в процеса на възприемането да се постигне ефект, различен от простото съобщение на даден факт. Тоест проблемът на художествената условност има семиотическа (знакова) и комуникативна природа. Ние вече говорихме, че цялата човешка култура е възможна благодарение на появата на знаците, които сами по себе си са вече нещо условно. Както е и условна комуникацията, извършвана с тяхна помощ. Когато говорим за художествена условност обаче, съвсем нямаме предвид първичната условност на човешкото общуване. Но и не бива да забравяме за нея, защото тя в крайна сметка се оказва основата, върху която възниква и специфичната художествена условност. Значи, за да разберем правилно характера на художествената условност, трябва да анализираме процеса на трансформация от първичната условност на човешката комуникация в някаква вторична условност, където се променят условията на функциониране както в смисловия (знаков) аспект, така и в комуникативния (условността на художествения тип изказване). Преди да преминем обаче към анализа на знаковата и комуникативната структура на художественото произведение, нека се опитаме да определим какво все пак ще разбираме под названието „художествено произведение“ и по-конкретно под названието „литературно произведение“.

Върни се в съдържанието!

ЛИТЕРАТУРНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Говорейки за художествено или за литературно произведение, ние обикновено си представяме неговата веществена същност – солидното томче на романа или кратичката страничка с нежния сонет, платното, изрисувано с маслени бои, или светлинните трептения, отразявани от екрана. И в края на краищата нали всичко останало, за което ние знаем, че присъства в това произведение - сложните събития, действията и чувствата на персонажите, нашите собствени емоции при възприемането на всичко това се носи от материалния носител - книгата, картината, филмовата лента, сценичното изображение. Нещо повече дори - театралните актьори непрекъснато се оплакват, че тяхното изкуство било „мимолетно“, защото не съществувало във „вековечния“ вид на печатното слово или поне в запечатания върху кинолентата образ. Като че ли листът хартия с напечатани върху него букви може да се отъждестви с богатия свят на романа, който се разкрива единствено и само по време на художественото действие.

Проблемът „що е литературно произведение“ е един много сложен теоретичен проблем. Идентифицирането му с материалния носител не издържа дори и най-беглия анализ, защото на всички е ясно, че да се разчетат буквите, напечатани върху белия лист, са необходими множество предпоставки, които се проявяват преди и след удара на печатарската преса. Трябва да се знае езикът, на който е написана творбата, да се познава системата от графични знаци, наречена писменост, да се владеят специфичните похвати на разказване, за да може да се възстанови правилно ходът на действието, да се познава в някаква степен реалността, изобразена в творбата, за да може правилно да се разчетат смисловите ѝ значения, и т.н. Всичко това няма как да присъства в материалния носител, защото мястото му е в индивидуалното и общественото съзнание.

Тук обаче изнизва друг проблем - доколко ние можем да сме сигурни, че това, което става в главата на един читател, е идентично на това, което става в главата на друг. Особено пък, ако между тях двамата лежат едно или две хилядолетия. И тъй като цялото на художествения акт може да се получи само в процеса на възприятието и напълването на знаковите матрици с определен и конкретен смисъл, то и проблемът е доколко това цяло при читателя X ще бъде равнозначно и идентично на цялото при читателя У остава да виси. С други думи, ще можем ли винаги да сме сигурни, че ще имаме работа с един и същи художествен акт, който да можем да наречем художествена творба, която при всички случаи да бъде идентична сама на себе си.

Изнасяйки на преден план този наистина много съществен проблем, редица модерни литературоведи се отказват да използват понятието „художествено произведение“ поради невъзможността според тях то да получи някаква относителна сигурност и идентичност и вместо него предпочитат да употребяват само понятието художествен текст, защото там нещата са все пак значително по-ясни. Разбира се, и текстът не е само напечатани букви. И за неговото съществуване са нужни всички атрибути на знаковата система и комуникативната верига, но те все пак са значително по-непроменливи и надеждни от несигурността и своеволието на индивидуалното художествено възприятие.

Възраженията от страна на привържениците на текстовата теория са разумни, но от друга страна, има и контравъзражения, които пък отчитат недостатъчността на понятието „художествен текст“ да изрази всички онези връзки и отношения, в които художественият акт се осъществява, и които оказват съществено влияние върху неговото вътрешно единство и самоидентичност, така че независимо от неизбежните индивидуални и обществени варианти при възприемането на дадена художествена творба тя все пак да си остане една и съща творба.

Впрочем същият проблем съществува и с отделното човешко същество, с групата, с нацията и т.н. Ражда се едно човешко същество и още в същия миг получава множество свидетелства за идентичност - име, полова идентификация, родова и национална принадлежност, семейна и обществена среда и т.н. Всички тези неща човекът носи до края на живота си и те оказват доста съществено влияние върху цялостното му развитие, колкото

и житейските превратности да го лашкат насам и натам. И когато в един ден дойде ред и той да напусне царството на живите, той го напуска със същите идентификационни белези. Тоест родил се е Иван Петканов и е умрял Иван Петканов. Но може ли някой да твърди, че двудневното ревящо бебе, двадесетгодишният младеж, четиридесетгодишният зрял мъж и грохналият осемдесетгодишен старец са винаги едно и също. Ясно е, че за да живее нормално, на него му е необходимо съзнанието за собствена идентичност, за това, че той винаги си е той. Иначе би настанало страшно объркване. И в същото време промените, които се извършват с него, не остават незабелязани, той им се радва или скърби, усещайки своето развитие или деградация, но продължава да си се чувства Иван Петканов. Подобно нещо се случва и с художествения том, наричан от нас „художествено произведение“., „Илиада“, декламирана от аедите посред агората на някои гръцки полис, и „Илиада“ в двадесети век, отпечатана в луксозно томче и придружена с коментарите на стотици изследователи и интерпретатори, едва ли са едно и също произведение. И все пак - това е „Илиада“.

Ето защо, когато говорим за „художествена, творба“, трябва да имаме предвид една доста сложна и многопластова структура, която се явява по-скоро във вида на набор от идентификационни механизми, отколкото във вида на някаква духовна или материална вещественост. Нека анализираме кои са тези идентификационни механизми и как те оформят едно вътрешно структурирано и единно цяло. Това цяло има поне три аспекта, които заслужават внимание:

Художествената творба като действие, като произведение и като смислопораждаща структура. Художествената творба може да се разглежда като действие, доколкото тя представлява своеобразен комуникативен акт, с чиято помощ се търси определен тип въздействие върху конкретния възприемател и обществото като цяло.

Комуникативният акт е основната единица на езиковата дейност на човека. Чрез него ние предаваме своите съобщения и съответно търсим определен тип ответна реакция. Следователно комуникативният акт, или изказването, по необходимост трябва да включва няколко задължителни съставни части - отправител на съобщението, получател на съобщението, по определен начин структурирано съобщение, което да съдържа в себе си освен необходимата информация и данни за личните и обществените връзки между двата субекта (ако отправителят е началник, ще имаме заповед, а ако получателят е началник - молба), цел на комуникацията, очаквана ответна реакция, осъществена ответна реакция, емоционално отношение към изказването от страна на всеки от двата субекта и т.н.

Всеки един от тези параметри е решаващ за крайния вид на изказването и неговата конкретна насоченост. Без тях всякакво човешко общуване е невъзможно. Това важи и за художествената комуникация, доколкото художествената творба също може да бъде разгледана като особен вид комуникативен акт. И при нея имаме отправител - авторът, съобщение - текстът на творбата и получател - читателят. И тук съобщението е структурирано по определен начин и тук се търси някакво въздействие и се получава същото или друго въздействие. Проблемът е, че съществуват и няколко фундаментални различия, които превръщат художествения комуникативен акт в условен.

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ КОМУНИКАТИВЕН АКТ И ХУДОЖЕСТВЕН КОМУНИКАТИВЕН АКТ. Първото различие е, че нямаме точно определени субекти. Вярно е, че в повечето случаи авторът е известен, но много от неговите съществени характеристики са непознати за редовия читател, а те в контекста на комуникативния акт обикновено са важни. Това означава ли, че за да четем правилно творбата, трябва да познаваме детайлно авторската биография? Това познаване, разбира се, би обогатило нашия прочит, както показват знаменитите коментари на Ю.М.Лотман към „Евгени Онегин“ (книгата с коментари е по-дебела от самия роман), но все пак не е неотменимо условие, особено пък ако авторът е неизвестен. Още по-категорично важи това за читателя. Вярно е, че всяка творба си изгражда някакъв образ на своя читател, но много често той трудно може да бъде предвиден, особено пък ако творбата преживее хилядолетия и условията така се

променят, че всякаква възможност авторът да разгадае облика на своя евентуален читател е напълно изключена.

Втората особеност е, че нямаме точно определени параметри на изказването, т.е. нямаме единство на време и пространство. При нормалните изказвания тези параметри са много важни, защото именно от това ще зависят значенията на личните местоимения (трябва да е ясно кой е „аз“, „ти“, „той“ или „тя“), значенията на определения от рода на „сега“, „вчера“, „утре“, „тук“, „там“, „ляво“, „дясно“ и пр. Ако някой смята, че може да формулира едно нормално изказване без ясна координатна система по отношение на участници, време и място, нека опита. А в художествената комуникация тази координатна система едва ли може да се получи същата както при нормалните изказвания. Въпреки това обаче комуникация се извършва и в нея думи от рода на „аз“, „сега“, „тук“ и пр. съвсем не са изключени. Просто се изгражда друга, условна комуникативна ситуация.

Третото различие между обикновения и художествения комуникативен акт е, че трудно може да се формулира ясно както предполагаемата, така и действителната ответна реакция. Пък и обикновено самото изказване се изгражда така, че тази ответна реакция да има по-скоро символичен, отколкото непосредствен характер.

И на последно място, за разлика от обикновеното изказване художествената комуникация обикновено избира по-особени форми на изява - тя се осъществява чрез пеене, представление, разказване, рисуване и пр. - все неща, нехарактерни за обикновения комуникативен акт.

И все пак този обикновен комуникативен акт напълно ли е изгонен от художествената комуникация? В никакъв случай. Той си присъства в нея било косвено, било пряко. Пряко той присъства в условията художествен свят на творбата - репликите на героите, речта на условия разказвач и пр. Косвено - като основа, върху която с помощта на определени трансформации ние получаваме художествено изказване. Така например Ботевото стихотворение „Моята молитва“ не е молитва в истинския смисъл на тази дума. Но ако го съпоставим с една истинска молитва, ще видим, че имат доста общи черти. При това не само формални. Следователно, когато анализираме художествената творба като комуникативно действие, трябва да имаме предвид поне две равнища:

а) Равнището на първоначалното, обикновено изказване, което е залегнало в основата на художествения комуникативен акт;

б) Равнището на специфичната художествена комуникация с нейните същински и формални особености, които изграждат структурата на художественото изказване.

Тези две равнища обаче не могат да ни дадат отговор за характера на „действието“, което се извършва при комуникацията. В обикновената комуникация това са двете основни действия : говорене и писане, на които ще се спрем допълнително, защото те имат фундаментална роля при формирането, на цялостния тип култура, който представят - устната и писмената култура и съответните им типове изказвания. В нормалната комуникация обаче тези две основни действия независимо от фундаменталното им значение все пак имат пряко, а не символично значение. Те могат да получат обаче и характера на символични действия, ако се изведат от сферата на нормалната комуникация и се включат, да речем, в ритуалния културен акт. Всеки, който е влизал в църква, може да усети, че там има особено, символично говорене и особено, символично четене. Освен това обаче в сферата на художествената комуникация ние можем да открием и други три основополагащи символични действия, които всъщност формират, всички видове художествени изказвания. Това са пеенето, разказването и повествованието. Следователно в сферата на художествената творба като действие ще се появи още едно равнище:

в) Равнище на специфичните културни и художествени символични действия. Като културните тук са: говоренето, писането и четенето, а художествените - пеенето, разказването и повествованието.

Вторият аспект, в който художествената творба може да се разгледа, това е нейното битие като произведение. Названието показва, че става дума за онези аспекти от творбата, от които личи, че тя е направена по някакъв начин и за определена цел.

Когато говорим за направа или по-поетичната дума сътворяване, обикновено първата асоциация, която ни идва, е думата творчество, творец. И действително по отношение на художествената дейност това са ключови думи. Вярно е, че днес ние сме далече от ентузиазма на романтиците, които смятат своята дейност за творчество в същия смисъл, каквото е било и сътворяването на обета от бога. Т.е. те вярват, че художественият творец сътворява своето произведение от нищото. Цяла поредица блестящи учени на нашия век обаче доказаха, че художествената творба съвсем не се сътворява от нищото, че зад нея стоят творби и образци, с които тя влиза в диалог, художествени жанрови схеми и т.н., които в една или друга степен създават основата за възникването ѝ. И все пак известен елемент на сътворяване присъства във всяко художествено произведение, доколкото то изгражда свой уникален свят.

Втората проява на художествената творба като произведение е чисто занаятчийска. Оттам води началото си и самата дума изкуство - на гръцки – занаят, умение. И действително в момента, когато ритуалните действия вече преминават в своя собствена самостоятелна сфера, започват да се създават определени правила, по които художникът е длъжен да изработва своето произведение. Тези правила обхващат както сюжета, героите, развитието на действието, така и стиховата организация, постройката на изречението и т.н. От времето на Аристотел, който написва първата „Поетика”, (т.е. ръководство да се създават художествени творби), до времето на Класицизма и неговия пророк Никола Боало това е едно много разпространено занятие и много често за качествата на художествените произведения се е съдело по това, доколко те спазват препоръчителните правила. Наистина от времето на романтизма насетне тази нормативност вече е отживелица, но това не означава, че определени норми не се спазват и до ден-днешен, особено такива, които засягат формалните страни на художественото цяло - стихова и ритмическа организация, жанрови схеми, стилистични фигури и т.н. Всеки един писател, започвайки да „прави” своето произведение, волно или неволно се съобразява с установените правила, за да може да създаде нещо, което да е разбираемо за околните. Дори и предизвикателното нарушаване (до разрушаване) на определени правила също е вид художествено средство, с което художникът си служи, за да постигне определено въздействие. Без това художествената дейност е невъзможна.

Третата проява на художествената творба като произведение е нейният чисто вещен характер. Творбата е някакъв вид вещ, която има свои материални характеристики, може да се купува и продава, да заема някакво място в пространството и времето и именно по този начин да изпълнява някаква своя функция. Например - декоративна, култова или каквато и да е друга. Не можем да отречем, че за всяка художествена творба нейната вещественост носи някакви, макар и периферни, но важни художествени ефекти. Красиво изписаното и украсено с богати минатюри евангелие ще въздейства по друг начин от малката джобна книжчица, напечатана на цигарена хартия и подвързана с найлон. Макар че за духовната същност на произведението външният вид няма значение.

Особено актуална за нашето време е друга особеност на произведението вещ. Неговото битие като стока. Колкото и външна да изглежда на пръв поглед тази проява, тя всъщност е изиграла и продължава да играе много съществена роля в развитието на литературните процеси. Така например появата и развитието на най-популярния днес литературен жанр - романа, е в пряка зависимост от няколко чисто пазарни фактора: откриването на книгопечатането, което снижава цената на книгата, и сравнително масовото ограмотяване на жените, които скоро стават основната публика на романа и по този начин, развивайки пазарна необходимост, подтикват и чисто художествените търсения. А както е известно, изискванията на пазара често пъти се възприемат и като художествена стратегия. Вярно е, че по този начин се създават в по-голямата си част конфекционни произведения, но изследванията показват, че особеностите и на значителни художествени творби (като романите на Дикенс, Достоевски, Александър Дюма и т.н.) са се повлияли от характера на пазарното търсене и предлагане. Ето защо, анализирайки дадено художествено произведение, никога не бива да изпусваме и този важен аспект.

Да обобщим: Художествената творба в битието си на произведение се разкрива в следните три прояви:

- а) творбата като акт на творчество,
- б) творбата като продукт, подчиняващ се на определени правила и норми, зададени от „изкуството“ (разбрано Като „техне“ занаят) ;
- в) творбата като вещь и стока.

Третият аспект на художествената творба е нейното качество на смислопораждаща структура. Този въпрос изисква по-детайлно разглеждане, затова тук само ще маркираме двете му прояви. От една страна, знаците, подредени в текст, създават възможност да се постигне художественият смисъл само от гледна точка на това, което е налично в дадения текст. През 50-те години на нашия век този подход беше особено модерен в школата на т.нар. затворено четене. Затвореното четене излезе на мода с една-единствена цел - да се противопостави на онзи вид четене на художествените творби, характерен за XIX и началото на XX век, който свързва смисъла на творбата с всякакви биографични, социални, психоаналитични и други фактори, но не и с особеностите на самата текстова структура. В скоро време обаче стават очевидни и слабите страни на тази методика. През 60-те години една от най-популярните книги на Умберто Еко „Отворената творба“ заговори и за другия аспект на художественото смислопораждане - връзката на творбата с други творби както от същия автор, национална школа, епоха и пр., така и с т.нар. вечни книги на човечеството, с които дадената творба влиза в своеобразен диалог. Така се поражда и понятието „междутекстовост“ или „интертекст“, което насочва към различен вид отношения между текста, който в момента четем, и множество други текстове, с които той влиза във взаимодействие. А резултатът на това взаимодействие ни позволява да видим творбата в нейния културен контекст. Човешката комуникация и култура са по принцип диалогични и не е възможно да се роди творба, която по никакъв начин да не зависи от нищо около нея.

Разбира се, пораждането на художествения смисъл не може да бъде произволно. Всяко четене означава и вид дешифриране на смисъл, но това става напълно закономерно. Както за да се разшифрова дори и най-простият шифър, е необходим код, така и в акта на художественото смислообразуване се прилагат множество кодове - от обичайните парадигми на естествения език до знакови и стилови парадигми, присъщи на дадена епоха: „речници“ на символи, мотиви, стилови похвати и т.н. Всичко това спомага и за вътрешната интеграция на текстовото смислообразуване и го предпазва от разпадането в хилядите индивидуални прочити.

Следователно художествената творба като смислопораждаща структура съдържа следните две прояви:

- а) Кохерентност (подреденост по определени признаци) на художествените знаци, които образуват структура, наречена текст, структура, съдържаща в себе си възможност да бъде декодирана и да бъде формиран някакъв смисъл;
- б) Интертекстуалност (междутекстовост) на художествения смисъл - взаимодействието и диалогът на дадения текст с други текстове и елементи на културата, които го ситуират световния художествен контекст и формират художествения му смисъл именно във връзка с участието на текста на творбата в този контекст.

И така, видяхме, че това, което, без да се замисляме особено, наричаме художествено произведение, представлява сложна мрежа от идентификатори, които го характеризират по различни начини. В този смисъл творбата вече има своите сигурни идентификационни параметри, така че нито различията в индивидуалните прочити, нито измененията в културната парадигма на нейното присъствие не могат да заличат идентичността ѝ, макар и всички да съзнаваме, че творбата се променя.

По този начин става възможна и основната роля на художествената творба в дадено общество - да служи като средищна точка, около която се създава някаква невидима общност, при която независимо от индивидуалните и историческите различия на отделните прочити все пак имаме едно малко или повече общо преживяване, напомнящо общото преживяване по време на празничния ритуал. Тази общност е съществена при реализацията

на културната функция на творбата - т.е. на нейното значение като носител на общностните ценности. Но дори и при антикултурната ѝ функция, богата творбата се стреми да разруши определени закостенели представи и да ги подложи на анализ и съмнение, и тогава наличието на комунитас (общност) е от решаващо значение. Защото и противопоставянето има своята обществена значимост и без нея би си останало само неразбран индивидуален бунт. Огромното влияние на някои книги, които взривяват духовете със смелото си противопоставяне на определени културни ценности, смятани дотогава за свещени, доказва по недвусмислен начин подобно твърдение.

Следващата крачка, която трябва да направим, е детайлно да разгледаме комуникативната и знаковата природа на художествената творба. Но нека преди това да уточним два особено популярни в последното десетилетие литературни термина, за да можем по-коректно да анализираме различните аспекти на проблема. Става дума за разграничението между художествен текст и художествен дискурс.

Върни се в съдържанието!

ХУДОЖЕСТВЕН ТЕКСТ И ХУДОЖЕСТВЕН ДИСКУРС

ПОНЯТИЕТО ТЕКСТ. То получава своята съвременна трактовка в трудовете на т.нар. литературоведи семиотици. Тъй като всяко художествено произведение е съставено от знаци, то текстът е онази система от знаци, подредена по един или няколко признака и подлежаща на дешифриране чрез езика, към който принадлежат знаците и правилата за тяхното подреждане.

ОСНОВНИ НАЧИНИ ЗА ПОДБОР НА ЗНАЦИТЕ, СЪСТАВЯЩИ ТЕКСТА.

Парадигматичният подбор е такъв подбор, при който се избира един от множество равнопоставени знаци. Най-простият пример за парадигма е системата на личните местоимения или глаголното спрежение. Избирайки да кажа „аз” вместо „ти”, аз извършвам парадигматичен подбор. Избирайки да кажа „величествен” вместо „гигантски”, аз също извършвам парадигматически подбор. В единия случай обаче се отнася за субекта на изказването, а във втория - за стилистична експресивност. Следователно при подбора на знаците в текста по парадигматичен принцип ние имаме пред себе си множество парадигми, от които можем да избираме съответния знак, който да влезе в текста. Същата операция след това ще трябва да извърши и читателят, който по този начин успява да постигне смисъла на текста и евентуалните му стилови и други особености. От това излиза, че между автор и читател трябва да е налице общ набор от парадигми, в противен случай комуникацията не би се състояла.

Синтагматичният подбор е подборът на различни видове знаци, които трябва да съставят един свързан ред от смислови единици - фраза, изречение, разказ и т.н. За да се съединят отделните знаци в свързан ред, те обикновено трябва да се съгласуват един с друг по определени правила. За естествения език това са правилата на синтаксиса - съгласуване на подлог и сказуемо, на лично местоимение и съществително, на глаголните времена и пр.

При създаването на художествени текстове обаче съществуват и други правила за съгласуване на знаците, някои от които имат повествователна функция - например правилното ориентиране в ситуацията на действието.

В киното например съществуват формализирани правила за заснемане на различни видове сцени. При заснемане на диалог, да речем, се използва т.нар. правило на осморката. Разполагат се три камери, като първата обхваща и двамата участници в общ план, а другите две снимат всеки от говорещите поотделно. В началото се заснема кадър, който показва общ план на двамата говорещи, а след това всеки от говорещите е показван по време на неговата реплика, като периодически се появява и общият план, за да не се загуби ориентацията. Едва след като публиката достатъчно добре е овладяла правилото на осморката, в него може да се внесат и някои корекции - например говори единият участник, но камерата показва втория и следи неговата емоционална реакция.

Това е възможно обаче само защото синтактичното правило за ориентация в диалога вече е станало условен рефлекс у зрителя и , той няма нужда да го наблюдава непосредствено. Върху този принцип са възможни всякакъв род т.нар. минус похвати, или разголвания на похватите, т.е. използване на някое от синтактичните правила чрез неговото отричане или пък привличане на вниманието върху него, така че да се получи стилистичен ефект. Особено често това се среща в стихотворната реч при различните видове римувания.

И при синтагматичното, както и при парадигматичното подреждане на знаците съществуват различни системи от правила, които трябва да се владеят и от двамата участници в комуникацията - автор и читател. Ако читателят не познава използваните от автора принципи на свързване, той трудно би могъл да влезе в същината на текста, или пък ще остане при някое от повърхностните му равнища, или ще го прочете през някоя своя система и по този начин ще изкриви значението му. Това се случва най-редовно, когато европейските зрители наблюдават някой от традиционните далекоизточни театрални жанрове - китайски, японски и пр. Фактът, че ние не познаваме тяхната парадигматична и синтагматична система и автоматизмът, с който прилагаме собствената си европейска, често пъти пречат общуването ни с този вид изкуство или невъзможно, или направо мъчително.

И така, основното качество, което притежава текстът, се нарича кохерентност, а това означава свързаност според някакъв принцип. Текстът обаче не притежава едно друго много важно качество в процеса на човешката комуникация - идентичност.

Идентичността е възможна само тогава, когато комуникативната ситуация е определена по всички свои параметри - участници в комуникативния акт, отношение между тях, контекст на комуникацията, начин на извършване на контакта, ответна реакция и т.н. Очевидно е, че една система от знаци, макар и свързана перфектно по всички правила на текстовото строителство едва ли може да ни предложи тези определения. Те обаче са нещо напълно естествено за дискурса.

ПОНЯТИЕТО ДИСКУРС. То има латински произход и най-общо означава „изказване”. Според теорията на комуникацията дискурсът е основната единица на човешката речева дейност. Той се отличава с ясно определени граници, маркирани със смяната на субекта на изказването - в един момент говоря аз, а в следващия - моят събеседник; на второ място изказването има строго определени принципи за конструктивна завършеност - начало, развитие и край; и на трето място всяко изказване се отличава със своята модалност, т.е. с отношението, което говорещият и евентуално слушащият заемат спрямо това изказване. Изказванията могат да бъдат най-различни - от една дума до дебелия многотомен роман, но това не променя тяхната основна характеристика.

При изследването на речевата дейност особено важно значение имат отношенията между текста и дискурса. В нормалната речева практика обикновено първичен и основен е дискурсът, изказването, а ако евентуално запишем думите, които го съставляват, ще получим текст - в този случай той се явява само като резултат на речевата активност.

В художествената литература обаче невината е така. Нещо повече - в съвременния тип литература, обикновено ние имаме пред себе си само текст - писателят пише текст, а читателят след това го осмисля. Проблемът обаче е в това, че художественият текст обикновено съдържа в себе си освен чисто смислови елементи още и такива, които да ни позволят да реконструираме и дискурса, който съставлява комуникативното действие. В този случай ще получим един най-условен (или фикционален) дискурс, в който основните идентификационни механизми обикновено нямат онази яснота, която притежават в нормалната речева практика, а са подчинени на художествената стратегия за преследване на определен тип въздействие. С трансформациите и основните параметри на строежа на художествените дискурси ще се занимаем след малко. Сега за нас е важно да установим факта на съществуване на фикционални художествени дискурси.

ОТНОШЕНИЕТО ТЕКСТ - ДИСКУРС. В развитието на художественото творчество се натъкваме на принципно два вида отношения между текст и дискурс. При единия случай имаме нормална зависимост между тях. Това се наблюдава в случаите, когато текстът на художествената творба е част от някакъв предшествашащ дискурс, например ритуалното действие. Множество жанрове на литературата, особено тези, които са свързани с различните ритуали - молитви, тропари, хвалебствени и похвални слова, псалми и пр., се характеризират именно с такава зависимост между текст и дискурс. При тях идентичността на изказването остава извън рамките на текста и се носи от ритуала.

При втория случай имаме напълно условен дискурс, характерен за модерната литература. Тук именно текстът е първичното, а идентичността на дискурса се формира от заложените в текстовата структура въздействени стратегии.

Съществува и един междинен тип отношение между текста и дискурса, при който можем да говорим за дискурс с нарушена идентичност. От една страна, пред нас е текстът на художествената творба, но в нея ясно личат онези параметри - автор, време, пространство, модалност и пр. - които го свързват с извънтекстовата речева реалност. За да реконструираме строежа на този дискурс ние сме длъжни да се съобразяваме с един контекст, който принципно лежи извън границите на текста, без обаче този контекст да има значението на нормозадаващ, така както е в случая с ритуала. Такъв е случаят например, когато четем стихове, в които авторът говори на някое лице от своето реално обкръжение, съобразява се с неговите особености, индивидуалност, споменава някое общо преживяване

и пр., но всичко това отсъства от света, който художествената творба създава сама по себе си. В българската литература такъв тип текстове и дискурси могат да се срещнат много често във възрожденската поезия.

Както вече е станало очевидно, понятието за текста е тясно свързано с характеристиката на художествената творба като смислопораждаща структура. А понятието за дискурса - с нейното битие като вид действие. Остава обаче третият аспект - произведението. Вярно е, че някои от характерните особености на творбата като произведение, особено тези, свързани с техне, т.е. правилата и нормите за изграждане на художествената творба, имат текстови (синтагматични или парадигматични норми), или дискурсивен характер (особени норми за конструктивно оформяне на изказването).

И все пак за целите на един прецизен литературен анализ е нужно да разграничаваме трите понятия - текст, дискурс и художествена творба, и провеждайки анализа, винаги да сме наясно кое равнище анализираме, за да не допускаме неприятни недоразумения.

А сега, нека преминем към разглеждането на всяко от тези равнища поотделно. Най-напред ще се запознаем с понятието за знаков характер на литературата.

Върни се в съдържанието!

ЗНАКОВ ХАРАКТЕР НА ЛИТЕРАТУРАТА

Вече установихме, че за да изпълни своето основно предназначение - да ни накара да влезем в един сложен емоционално-мисловен процес по проверка на обществените и своите собствени хуманитарни принципи и норми - творбата трябва да създаде условен художествен свят, в който да ни въведе. Този свят може да бъде най-различен - описание на едно душевно състояние, природна картина, сложни перипетии по разкриването на едно убийство и т.н. Но този свят е условен, той не съществува в реалността, независимо че в някои случаи много прилича на нея. Все пак обаче художественият свят се различава от действителната реалност по две неща:

а) в него предметите и явленията от действителността се явяват не директно, а само и единствено със своите образи;

б) в художествения свят предметите и явленията от действителността не означават само и единствено себе си, а имат и някакво допълнително значение. Имат художествен смисъл. (Така например писателят описва ужасите на войната не самоцелно, а за да ни внуши чрез своето описание какво голямо зло за човечеството е тя. А ако имаме работа с милитаристки настроен писател, може пък смисълът на същото описание да бъде и апотеоз на войната.)

Условният свят, който писателят създава, трябва обаче да достигне и до нас - неговите читатели. Ние сме тези, които разшифроват смисъла на художественото послание, ние сме и тези, които изпитват особеното въздействие от контакта с условния художествен свят. Следователно трябва да има някакъв материален посредник, който да ни предаде смисъла на художествената творба. Обикновено този смисъл се предава по принципно същия начин, по който се предава и всяко друго съобщение - чрез вътрешно свързана система от знаци. Без тази система от знаци общуването и предаването на информация са невъзможни.

Ето защо литературата и другите изкуства подобно на всички познати човешки езици имат знаков характер. За да разберем принципа, чрез който писателят създава своята творба, а по-късно читателят достига до нейното послание, най-напред трябва да осъзнаем каква е природата на това, което служи за основен градивен елемент в този процес. С други думи - природата на знака.

ЩО Е ЗНАК? Знак се нарича всяко материално образувание, чрез което, без да се налага да посочваме даден предмет или явление, можем да предадем информация за него. Т.е. независимо от своята материалност знакът е такъв особен „предмет”, чийто смисъл не се намира в него самия, а в нещо друго. Знакът съществува единствено и само за да може с негова помощ да се предава информация.

Видове знаци. Структура на знака. Стана вече дума, че знаците са различни по тип. Те могат да наподобяват предмета, за който носят информация, и за това се наричат изобразителни или знаци икони. А могат и да нямат нищо общо с характера на предмета, когото означават, и за това се наричат условни или знаци символи. Тези два основни вида знаци имат свои характерни особености, които ги правят по-пригодни за една или друга дейност, но по своята същност притежават една и съща природа, която немският философ Готлиб Фреге е изразил с помощта на следната проста схема, наричана обикновено триъгълникът на Фреге.

Върхът I обозначава предмета, който искаме да назовем. Той може да бъде абстрактен, реален, отделно лице и каквото въобще ни хрумне, но непременно трябва да се схваща от нас като нещо обективно съществуващо и на което искаме да дадем име.

Върхът II е отреден за онзи специален материален предмет, който наричаме знак. Това може да бъде изговорена или изписана дума, рисунка, скулптурно изображение и всичко, което може да изпълни тази роля.

Върхът III обозначава понятието за предмета. Ние знаем, че когато кажем „маса”, с тази дума можем да означим огромен брой предмети със сходна форма и функция, всеки от които да е по своему различен - малка чаена масичка, ресторантска маса, маса за тенис,

писмена маса и т.н. Но колкото и различни да са отделните маси, те все пак имат някои общи характеристики - широка дъска (в някои езици думата „маса” е производна именно на думата „дъска”), поставена на различен брой крака, върху чиято опора могат да се извършват различни дейности, нуждаещи се от подобна опора. Ето че в няколко думи успяхме да формулираме понятието за маса.

В науката за знаците (семиотика) назоваваният предмет се нарича обикновено денотат или означаемо, знакът си е знак, а в езикознанието и обикновената реч се нарича по най-простия начин - име; а понятието, което обобщава свойствата на назования предмет, се нарича концепт или смисъл на знака.

Тук му е мястото да направим и разликата между понятията смисъл и значение. Когато казваме, че зад даден знак стои някакъв предмет (денотат), това говори, че знакът нещо означава (наименува}, т.е. знакът има значение. Когато пък казваме, че зад знака стои някакво понятие (концепт), с чиято помощ ние добиваме представата за някакъв предмет или явление в обобщената му мисловна същност, това означава, че знакът има смисъл. И още тук можем да направим една принципна разлика между практическата реч и художественото творчество.

В практическата реч обикновено ударението пада върху процеса на означаване, т.е. ние говорим за някакви конкретни неща от нашето конкретно обкръжение, за които искаме да предадем информация на другите. (Това обаче съвсем не означава, че концептът не участва в предаването на информация, той просто е по-малко актуален).

В художествената реч е обратното. Светът, който създава ,художествената творба, е абстрактен и условен и сравнително трудно може да бъде приземен до конкретни предмети и явления, които да означаи. В художествената творба много по-съществена роля играе концептът, смисълът на знака, затова и в художествената творба са много по-възможни различните преносни, вторични употреби на този смисъл.

КОНОТАЦИЯ. Когато говорим за концепта, или за понятието, трябва да имаме предвид и още една негова особеност. Това, че един и същи предмет може да се изрази с няколко различни знака, зад които стоят, разбира се, и различни понятия. Тук случаите са два. В първия случай имаме два знака, всеки от които си има свое собствено основно значение. Например думите „лице” и „муцуна”. С едната дума означаваме обикновено човешкото лице, а с другата - животинското. Но всички знаят, че не са редки случаите, когато някой нарича с думата „муцуна” и лицето на друг човек. Това е възможно, защото между двете понятия има доста общи черти и едното може да замени другото. Но всички знаем, че тази замяна съвсем не е невинна.

Когато наречем лицето на другаря си „муцуна”, това обикновено означава, че искаме да го обидим. С други думи, в нашия езиков опит ние съхраняваме и още един аспект от природата на знаците - съзнанието за тяхното приложение и употреба. В семиотиката този процес се нарича съозначаване или конотация. Подбирайки една или друга дума за назоваване на едно и също понятие, ние извършваме освен означаване и осмисляне още и конотативно, стилистично оцветяване на своята реч, добавяйки допълнителни смисли и въздействени възможности на своето изказване.

Същия процес наблюдаваме и тогава, когато един и същи предмет се назовава с няколко различни знака, които обаче са създадени специално за него (а не както в първия случай - за друг предмет). Нека вземем думите „кравар”, „животновъд” и „оператор на биологична единица”. По същество те означават едно и също - човека, който се грижи за животните. Смисълът на трите знака обаче, на понятието, което стои зад тях, е различен. Различни са и техните стилистични конотации - едната дума има просторечен характер, другата технократски неутрален, а третата - помпозно-бюрократичен. От това, коя точно от думите ще подберем, ще зависи до голяма степен и характерът на информацията, която ще предадем, въпреки че привидно всяка от тези думи означава едно и също.

За естествения език и особено за художествената литература фактът, че знакът има трисъставна структура, играе огромна роля. Поради факта, че трите му съставни части могат да влизат в различни взаимоотношения една към друга. Нека ги разгледаме поред. Когато

денотатът е налице, а се търси знак, който да го обозначи, този процес се нарича именуване. Когато обаче имаме знак и търсим предмета, който той означава, тогава процесът се нарича означаване, т.е. знакът има предмет. При отношението знак - понятие също имаме две посоки. Когато имаме знак, а търсим неговото понятие, тогава казваме, че знакът има смисъл, а когато налице е понятието, а се търси знакът, тогава казваме, че понятието има свой знак. И в третия случай - отношението между понятие и денотат - предметът има понятие и понятието има предмет. Тези словосъчетания, особено последните, изглеждат донякъде абстрактни и лишени от смисъл, но благодарение на тях в езика и художествената литература са възможни различните трансформации в употребата на знаците, известни с популярното название преносна употреба или тропи: метафора, метонимия, символ и алегория. Тези неща звучат вече по-познато. За тях ще говорим повече в раздела за поетиката на художествената литература.

За да се изгради свързан текст, както вече споменахме, се използват двата основни принципа за подбор на знаците - парадигматичен, който измежду еднородни знаци избира най-подходящия, и синтагматичен, чрез който различните знаци се свързват в смислено цяло. Съществува обаче още един проблем за знаковата структура на текста. Има ли такива знаци, които се създават специално за художественото творчество? Както знаем в литературата, пък и в другите изкуства се използват знаци било от естествения език, било от някоя друга област от реалността, които имат приложение преди всичко в извънхудожествената реалност и едва след това - в изкуството. Дали пък думата, използвана в художествения текст, по някакъв начин не се различава принципно от думата в естествения език, след като вече достигнахме до идеята, че в художествения текст обикновено нещата освен своето основно значение имат и някакъв друг, чисто художествен смисъл.

Вярно е, че в повечето случаи употребената в художествен контекст дума има по-богато и по-разширено значение. В извънхудожествената реч думите обикновено имат по няколко значения - например изразите „той излезе на пътя” и „той излезе на пътя на живота” открояват две значения на думата „път”, които имат и нещо общо, но и достатъчно значими различия. В речниците обикновено се посочва най-напред основното, най-често употребяваното значение, а след това и другите, допълнителните значения. В конкретния контекст обаче една дума може да се появи само и единствено с едно от значенията си, независимо дали това е основно или някое от допълнителните значения. Не е така в художествената литература.

В художествения контекст думата влиза с цялото си смислово богатство и в процеса, на четенето може да актуализира различни свои значения, а понякога дори няколко едновременно. В това се състои една от особеностите на художествената знаковост за разлика от тази на обичайната, практическа речева дейност. И все пак не можем да твърдим, че съществуват специални „художествени” думи. Понякога за такива се приемат думи с порядъка и неактуална употреба - остарели, редки, диалектни думи и изрази с някакъв „по-особен” „по-поетичен” смисъл - „рат”, „бран”, „кивот” и т.н. Вярно е, че днес те се срещат предимно в художествената литература и ѝ придават особена въздействена сила, но това съвсем не ги прави специални, „поетични” думи. Те просто превръщат своята остарялост и различност в изразно средство.

И тук вече напипваме една от особеностите на художествената литература. В нея много често се използват знаци - независимо дали това са думи или образи, които имат и друга, по-обичайна алтернатива, но са предпочетени именно с цел да се превърнат в изразно средство. За да може смисълът на художествения текст да означаи и неща, които не съществуват в значението на знаците и предметите, които те означават, с течение на времето тези изразни средства се закрепват към това свое ново значение и започват да играят ролята на пълноценни знаци. Да вземем за пример близкия план в киното. Както е известно, то възниква от ефекта на движещите се образи, които притежават силата да формират една илюзия за действителност. За това и първата поява на едни огромни очи, изпълващи целия екран, в началния етап на киното е била не само непривична, но дори и

неприемлива от гледна точка на основния изразен ефект. Постепенно обаче се разбира, че акцентът върху някоя част от тялото и най-вече върху очите може да предаде идеята за психологическо вълнение у героя. Така близкият план се превръща в изразно средство, а с окончателното му закрепване като особен вид знак той става и част от художествения език на изкуството кино.

ХУДОЖЕСТВЕН ЕЗИК. Това е онази специфична знакова система, която е присъща само на изкуството. В него знаците не се вземат наготово отвън, а се създават в процеса на развитието на художествената дейност. За да може обаче едно откритие, послужило за изразно средство, да се превърне в част от художествения език, е необходимо:

1. Това изразно средство да се осъзнае като алтернатива на друго, възприемано като нормално и привично. Така например, ако е нормално разказът да започва от началото на историята, то започването от кулминационния момент вече се схваща като значещо, „маркирано” и носи някакъв смисъл за крайния художествен резултат. Или в киното - нормално е да виждаме обекта в цял ръст (т.нар. общ план). Затова показването само на част от обекта („едър план”) се възприема като ефект и променя смисъла на дадения кадър. И т.н. Същото важи и тогава, когато в дадено произведение определен елемент от художествения език, очакван от публиката, не се появи. Тогава именно неговото отсъствие е значещо („минус похват”).

2. За да се закрепят дадени ефекти в знаковата система, наречена художествен език, е необходимо различните алтернативи на този ефект да имат известен ритъм на поява. Само с една или няколко случайни появи на ефекта не е възможно да се създаде закономерност, която да бъде забелязана от възприемателя и съответно отчетена в акта на възприятието. Ритъмът на поява и изменение е произволен, но все пак е нужно да бъде достатъчно отчетлив, за да формира съответните очаквания поне в категорията на т.нар. художествено образовани читатели.

Както казахме, елемент от художествения език може да стане всеки елемент от строежа на художествената творба. Затова и структурата на този художествен език е често пъти доста сложна и описанието ѝ може да заеме пространно място, без да сме сигурни, че сме изчерпали проблемите му докрай. Това обаче не означава, че художественият език не се съхранява и не съществува обективно. Напротив - той, подобно на естествения език съществува в общественото и индивидуалното съзнание и само познаването му е условието да можем да възприемаме адекватно смисъла и въздействието на художественото произведение.

За разлика от естествения език обаче художественият език е доста по-динамичен и променлив. Наистина в него има: някои сравнително устойчиви елементи, засягащи преди всичко художествената условност, някои жанрови закономерности и т.н., но в общи линии всяка епоха и всяка художествена школа се стремят да си изработят свой собствен художествен език. Как става това - дали като се отхвърли изцяло завареният художествен език, или все пак като той служи за основа? Ако завареният художествен език се отхвърли, тогава едва ли съществува някаква възможност един и същи читател да може сравнително спокойно да чете произведения от различни епохи. Читателят едва ли не ще трябва да изучава техните художествени езици като чужди.

„ОСТРАНЕНИЕ”. Всъщност художественият език на всяко изкуство е единен, в него се натрупват все нови и нови ефекти и значещи елементи обикновено чрез реконструкция или противопоставяне на старите похвати. Известният руски литературовед Виктор Шкловски дори предлага и формула за промяната на художествения език, подчинен според него на принципа за максималната художествена изразителност.

За да стане художествено изразителен някакъв елемент от действителността или изкуството, той трябва да бъде „остранен” (думата произхожда от прилагателното „странен” и на български трудно намира адекватен превод - превеждана е като „очудняване”, „остранностяване” и пр. Всички тези преводи обаче не могат да уловят съдържащия се в руския оригинал смислов нюанс „отстраняване”, т.е. поглеждане отстрани - да си спомним термина на Бахтин „вненаходимост”). „Остранението” се получава, когато съответното

явление се извади от присъщия му контекст и се представи като нещо ново, невиджано и нечувано, и поради това то привлича вниманието и позволява да се постигне художествена изразителност. Така например в поезията залезът обикновено не е „розов“, а „кехлибарен“, „хризолитен“ и пр. Утрото се нарича „зора“, „розовопръстата Аврора“ и т.н.

С течение на времето обаче така намереният и „остранен“ художествен похват започва да става привичен и все повече да потъва в общата сива маса на малко значещите елементи на творбата. Например ние смятаме, че метафората е силно изразно средство на изкуството. Това е така разбира се. Но и в естествения език е пълно с метафори от рода на „крак на маса“, „крилчата гайка“ и пр., които никой не забелязва като специфични изразни средства. Те са станали привични. Същото се случва и в изкуството. Тогава поетът обикновено прибягва до така нареченото от Шкловски „разбиване на похвата“, за да обърне вниманието ни върху него.

И все пак „разкриването на похвата“ е само временна и не твърде ефективна мярка. Това налага следващата и много по-често използвана художествена операция - прибягване до контрастен по своя характер похват, който със своята провокативност да „удари“ възприемателя и да го извади от привичното равновесие. Ето например Атанас Далчев след почти двадесетгодишно господство на символистическите похвати в българската поезия, които определят залеза с какви ли не „високи“, „поетични“ и „възвишени“ епитети, изведнъж казва:

Над старото тържище ален бе залезът като домати.

Просторечната дума „домат“ изведнъж разрушава всички очаквания, формирани от поетите символисти, и постига така ценения от Шкловски ефект на максимална художествена изразителност.

Разбира се, теорията на Шкловски е малко схематична и двигателят на художественото развитие в никакъв случай не може да се търси само в принципа на Контраста, но тя е удобна, за да се илюстрира динамиката на художествения език. Важното е обаче да запомним, че появата на новото съвсем не означава отмяна на старото. Напротив - именно в тяхната вътрешна алтернативност се открива и принципът на „маркираност“ на отделните елементи на художествения език.

Само че в една художествена система - направление, школа, поколение и т.н., има елементи от художествения език, които са актуални за тази система, и други, които са неактуални или направо враждебни на нея. Така например изречението „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа“ е силно изразително в художествената система на Елин Пелин. Но ако си го представим като начало на модерен роман (в който героите ще използват „чудната лятна нощ, прохладна и свежа“, за да отидат на дискотека), подобно начало едва ли би се сметнало за подходящо. Но същината на художествения език, използван от Елин Пелин и неговите съвременници, не е изчезнала и затова ние сме в състояние да възприемем неговия разказ и да се насладим на художественото му майсторство. И напротив - произведения, чийто художествен език ни затруднява, са за нас трудно понятни и най-често не могат да ни окажат никакво художествено въздействие.

В развитието на изкуството наблюдаваме една много интересна закономерност - едно непрекъснато пулсиране на художествения език по отношение „илюзията за реалност“. Както казахме, за да се възприеме дадено изказване като „художествено“, освен всичките си други особености то трябва и да „острани“ начина на своя изказ така, че да го оразличи от обичайния - нехудожествения. Затова и първите произведения на художествената реч са стихотворни, а не прозаични - стиховата организация с нейния ритъм, отмереност, понякога рими и т.н. се противопоставя на привичната и всекидневна проза, която впрочем никой не е осъзнавал именно като „проза“. Такава става тя едва тогава, когато художествената литература, уморена от много странност, решава, че е крайно време да се върне към „естествения живот“, да бъде по-реалистична. Тогава именно „прозата“ става елемент на художествения език, противопоставяйки се на „поезията“. С развитието на „реалистичното“ изкуство обаче впечатлението за „сивота“ и неизразителност нараства, за да се стигне до момент, в който отново се търсят странни и впечатляващи ефекти. До следващия момент на

засилена реалистичност и т.н. Тази закономерност се наблюдава независимо от другите фактори в развитието на художественото творчество, които са свързани с, обществени, идеологически, хуманитарни и други основания. „илюзията за реалност” и „откровеното изкуство” са двата полюса, около които гравитира развитието на художествения език.

Както вече казахме, художественият език е нещо многообразно и извънредно богато, трудно подаващо се на описание. И все пак при всяко изкуство той има особености, които са базови, фундаментални за него и дават възможност на възприемателя да се ориентира в природата на творбата и в принципите на нейната постройка. За да можем обаче да формулираме тези основни особености при художествения език на литературата, ще трябва преди това да разгледаме и другия аспект на нейния строеж - художествената комуникация. Защото смисълът става реалност само в условията на общуването.

Върни се в съдържанието!

ХУДОЖЕСТВЕНАТА КОМУНИКАЦИЯ

За да се извърши какъвто и да било комуникативен акт, са необходими шест условия, описани от американския учен от руски произход Роман Якобсон. В неговата схема актът на общуването изглежда по следния начин:

АДРЕСАНТ

КОНТЕКСТ СЪОБЩЕНИЕ

КОНТАКТ КОД

АДРЕСАТ

Адресантът това е отправителят на съобщението, неговият автор. Контекстът това е ситуацията, в която се извършва съобщението – връзка между участниците, диалогична среда, други близки и далечни съобщения, имащи връзка с конкретното изказване, времето и мястото на изказването и пр. Съобщението обикновено представлява самият текст на изказването. Контактът това са каналите и връзките, по които съобщението протича, неговата „медия“ (т.е. средство) - устен диалог, писмо, книга, вестник или списание, радио или телевизионно предаване и т.н. Кодът е езикът, с чиято помощ се реализира съобщението и които е общ и за двамата участника (за художествената комуникация е важен и художественият език, характерен за съответното изкуство). Адресатът това е получателят на съобщението, от когото се очаква да го разбере и да реагира по някакъв начин адекватно на заложената в изказването интенция (намерение).

Тази принципна схема е валидна за всички видове комуникация, но с течение на времето художествената комуникация си изработва своя относително автономна сфера. В нея отделните съставки на комуникативния акт се трансформират в съответствие с основната характеристика на изкуството - неговата условност, а оттам и способността му да формира свои собствени художествени смисли, възприятия и ответни реакции.

Изкуството си изработва свои собствени представи за адресант - автор, имплицитен автор, разказвач, лирически герой и пр. За контекст - време, пространство и отношения между участниците със свой собствен символичен смисъл. За съобщение - структурата на художествения текст и художествения знак. За контакт - различните видове художествени медии: от древния ритуал до книгата, вестника, списанието, изложбената зала, кино- и телевизионния екран, сцената и т.н. Свой собствен код - художествения език и трансформациите, които претърпява естественият език, влизайки в художествената творба. Изработва си и свое собствено понятие за адресат - реален възприемател, имплицитен възприемател, възприемателска група, специфична художествена интенция и съответната на нея специфична обществена реакция (обществена функция) на художественото изказване. Всички те съставят основните опорни точки на художествената комуникация, възникнала върху основата на нормалното човешко общуване в различните му аспекти - общуване с помощта на естествения словесен език, на езика на тялото и мимиката, езика на образите, езика на звуците и т.н. Това, което трябва да се подчертае и помни обаче, е следното. В процеса на художествената комуникация участват едновременно и двата модела на комуникация - естественият и специфично художественият. От тяхното сложно и йерархизирано съчетаване се получава и специфичното явление, наречено художествен акт.

Нашата задача е да разгледаме подробно отделните параметри, съставляващи структурата на художествената комуникация, за да разберем как изкуството успява да постигне своята специфична обществена функция. Нека започнем от комуникативната структура на художествения контекст.

Върни се в съдържанието!

КОМУНИКАТИВНА СТРУКТУРА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ КОНТЕКСТ

Художественият контекст се състои от две главни съставни части - комуникативна и смислова. Втората бе спомената, когато разглеждахме явлениято интертекстуалност, т.е. взаимодействията, които се извършват между конкретния художествен текст и други художествени и нехудожествени текстове, фундаментални хуманитарни идеи, митове, културни сюжети и т.н. Комуникативният аспект на художествения контекст се формира от четири фактора - специфично художествено пространство, специфично художествено време, участници и действащи лица на художествената комуникация и отношенията между тях и начин на провеждане на комуникацията - устно или писмено. Нека ги разгледаме по ред:

Специфичното художествено пространство, това е онази среда, в която възниква и въздейства дадено художествено изказване. На първо място тук трябва да отчетем присъствието и трансформациите в обичайното физическо пространство, в което протича комуникативният акт. Това физическо пространство е важно, за да зададем на изказването точна координатна система, спрямо която да ориентираме своите представи за протичащото действие. Както знаем, обикновено човек възприема пространството посредством своето собствено местонахождение, което автоматично се превръща в център на координатната система. Спрямо този център се формират понятията за горе - долу, отпред - отзад, ляво - дясно и т.н. Тези основни определители на пространствените отношения обаче са валидни единствено за нормалната човешка комуникация, когато всички участници се намират в същото място, в което възниква съобщението. Но дори и простото записване на съобщението и изпращането му в друга пространствена точка, където го очаква неговият възприемател, вече променя тази пространствена структура и тя по необходимост се усложнява. Четейки писмото, неговият получател трябва да съобразява, че думичката „тук”, употребена от автора, за него всъщност е „там” и обратно. Този дребен на глед факт обаче изиграва изключително важна културна роля, за която ще поговорим малко по-късно. Тук е важно да отбележим, че дори и в сферата на извънхудожествените комуникативни актове пространствената структура на общуването вече крие известна субординираност и условност.

В акта на художествената комуникация простият тип пространствени отношения въобще не се среща дори и в случаите, какъвто е например ритуалът, при който всички участници са събрани на едно и също място. И тук пространствените отношения напускат своята първична значимост и се трансформират в определен тип ценностно ориентирани символични значения.

Нека вземем за пример религиозния християнски ритуал. Този ритуал е изключително точно и дори формалистично ориентиран в пространството, от което се налага и пространствената ориентация на култовото помещение - храмът. Тази пространствена ориентация има ценностен и символичен характер, при които всяка от опозициите - изток-запад, горе-долу, ляво-дясно, отпред-отзад - е значеща и се подчинява на основната ценностна опозиция добро-зло, святост-грех, рай-ад. В ритуалната символика на християнския култ мястото на добрите посоки е заето от изток, дясно, горе и отпред, а на лошите - съответно от запад, ляво, долу и отзад. Култовият олтар се разполага в най-източната точка, а в най-западната се намира притворът, в който влизат лицата с ограничен достъп до ритуалното пространство, лица, които в някаква степен временно са „нечисти” - наказани с временно отлъчване, претендиращи за приобщаване към вярата, но все още поставени в изпитателен срок друговеци и пр. Те нямат право да пристъпват в главния кораб на черквата, която е за причестените вярващи. Те от своя страна пък се разделят на две половини - мъже и жени, като се смята, че жената е белязана по-силно от първородния грех и затова трябва да заеме лявото пространство и да не бъде допускана в олтара, а мъжете като по-праведни се разполагат отдясно. Горе е поставена камбаната, която очертава границата на осветеното пространство, а долу - криптата - мястото за погребения. Отпред е мястото на свещенослужителя, а отзад по ред на своята значимост са подредени вярващите.

Тези символични пространствени отношения имат общокултурен смисъл за християнската цивилизация и съответно са значими и в символиката на художествените творби.

Проблемът с художествения комуникативен акт обаче се задълбочава от това, че при него не само че отсъства ясната разположеност на участниците в единно пространство или поне в ясно определените две или повече пространства на писмените съобщения, а като че ли въобще отсъства пространствена ситуираност. (Тук не става дума за пространствените измерения на изображения условен художествен свят, където естествено са представени повече или по-малко точно пространствените характеристики, а за ситуираността на самия художествен комуникативен акт.) Текстът се движи автономно в пространството и попада в различни читателски ръце, където самата идея за някаква ситуираност на комуникативния акт спрямо пространствена координатна система изглежда абсурдна.

В този смисъл художественият комуникативен акт се възприема като реализиращ се в две условни пространствени отношения. По-лесно забележимото е полето на условния художествен свят, изобразен в творбата. Когато се говори за пространство в някоя художествена творба, се има предвид именно това условно пространство. То като че ли единствено е способно да организира дискурса (изказването) в пространствената координатна система. Подобно на ритуалните актове обаче пространството в художествената творба не е чисто физическо, а по-скоро ценностно и символически организирано. Това е забелязано от много литературоведи във връзка с много и свършено различни произведения.

ПОНЯТИЕТО „ХРОНОТОП” НА БАХТИН. Руският литературовед М.М.Бахтин дори предлага понятието хронотоп, т.е. времепространство, за да обозначи фундаменталните пространствени и времеви отношения, свързани с базисни житейски ситуации и конфликти, определящи същината на извършващото се действие. Така например можем да говорим за пространството на пътя, пространството на затворената стая, пространството на агората и т.н. Още от древността тези отношения заемат важно място в жанровата характеристика на литературните произведения, защото формират представата за света, която определен литературен жанр разработва. Приказката се базира върху ясното противопоставяне на „тукашното” и „тамошното” пространство, за чието разграничаване особена роля играят фундаменталните опозиции култура - природа и свят на живите - свят на мъртвите. Героят се ражда и влиза в повествованието, обитавайки този свят, представен обикновено от бащината къща. Обаче в момента, в който се озовава в аутсайдерската си позиция и доброволно или насила му се налага да тръгне към промяна, героят преминава в другото пространство - гората, долната земя, царството зад девет планини в десета и т.н., Именно в другото пространство се извършва основното действие на вълшебната приказка - трите изпитания, преодоляването им с помощта на вълшебните приятели, отбиването на атаките от страна на лъжливите претенденти и финалното възкачване на върха на социалната стълба. Законите, които властват в другото пространство са също така други. Това е изключително важен момент в характеристиката на приказния свят и на неговата социална функция.

Няма жанр в познатата ни литература, който по един или друг начин да не формира свои характерни пространствени отношения, макар и не така очевидно изразени, както е в ясно разположеното пространство на приказката. От това, дали пространството е исторически конкретизирано, или е само културно символично, дали е гранично, или е центрирано, дали е предразполагащо към движение (пътят), или е неподвижно и т.н., зависи формирането на определени идеологически функции на творбата, които обикновено не са присъщи само на конкретното произведение, а са жанрово обусловени. Затова и при определяне характеристиките на даден литературен жанр един от важните параметри, които характеризират неговия условен художествен свят, са именно характеристиките на пространствените отношения в него.

Вторият аспект, в който условният художествен дискурс се организира пространствено, е пространството на неговото социално битие именно като художествен

комуникативен акт От това, дали това пространство се схваща като всекидневно или празнично, профанно или сакрално, исторически конкретно или културно неограничено, зависят също така основните му въздействени характеристики. Условно казано, това е пространството, в което се формира характерната за дадената художествена творба комуникативност - т.е. идеалната общност на принадлежащите към нейния свят участници - автор, посредници, читатели, формиращи обхвата на света, в който живее тази общност, нейните граници и връзки с други пространства и светове.

Така например светът на християнската легенда и свързаният с него жанр на средновековното житие обитава едно пространство, в което се проявява опозицията праведност - грях. Това пространство е подчертано вертикално ориентирано по модела на опозицията горе -долу. Докато в други светове, какъвто е например романът, пространството има по-скоро хоризонтална ориентация, свързана с принципната равнопоставеност на участниците В романовото действие и липсата на категорично ценностно ориентиране на идеологическото послание. Ако трябва да илюстрираме тези пространствени отношения с поведението на всеки от нас като член на комуникативност за определената творба, то в света на легендата ние ще поставяме себе си някъде във вертикалната скала, съпоставяйки съзнанието за своята праведност или грешност спрямо изобразените в творбата. Докато мястото ни в света на романа ще бъде в някоя от групите герои, населяващи хоризонталното пространство на творбата, с която ние самите се идентифицираме.

Това, което трябва особено да подчертаем по отношение на художественото пространство и на пространството на художествения комуникативен акт обаче, е свързано с основната характеристика на художествената условност. Художественото пространство е ограничено от рамката на конкретната творба и от закономерните изисквания на жанра, но в същото време то е изоморфно (принципно равнозначно) на неограниченото пространство на извънхудожествената реалност, т.е. то едновременно е условно и реално. Важно за възприемането на творбата е едновременното протичане на тези две пространствени възприятия, а не, както за съжаление много често се случва, художественото пространство да се възприема еднозначно. Или като чисто условно, или, както става в повечето случаи, като напълно реално. Една от важните предпоставки да се чете правилно художествената творба е овладяването на умение да се разчитат символичните и ценностните характеристики на пространствените отношения, защото без това художественото възприятие загубва голяма част именно от своята художественост.

СПЕЦИФИЧНОТО ХУДОЖЕСТВЕНО ВРЕМЕ. То подобно на художественото пространство се проявява в двете основни полета на литературния дискурс - полето на условния художествен свят, изобразен в творбата, и полето на фикционално протичащия художествен комуникативен акт. За разлика от някои други изкуства, като изобразителното например, времето в литературния художествен свят е свършено свободно и се подава на изключително разнообразно моделиране.

Действието може да протича в една, няколко последователни или няколко паралелни времеви плоскости. Времето от своя страна може да се конкретизира исторически, а може да остане и напълно условно. Също така то може да има индикативна (т.е. реална) характеристика, но може да се появи и в „условно наклонение” - какво би станало, ако... въобще светът на художествената литература разполага с неограничен набор от времеви характеристики, с които може да изрази всичко, което си пожелае.

Въпреки това обаче различните литературни жанрове като че ли не искат да се възползват от тази безгранична свобода. При редица от тях употребата на времето е силно ограничена и дори регламентирана. Защо е така? Преди всичко, защото различните жанрове моделират различни видове художествени светове, а времевите отношения са изключително важна характеристика на така моделирания условен свят. Употребата на времето може да има символично ценностна характеристика, да зависи от характера на действието или пък от отношението между времето на протичане на действието и времето, което условно се приема за време на протичане на художествения акт.

Символично-ценностно характеризираното време подобно на пространството принципно разграничава света на възприемателя от света на условното художествено действие. Сегашното време и тогавашното време са определители на два различни свята, при които властват съвършено други закони. Обикновено така се символизира от митологичната идея за златния век, останал някъде далече в миналото, когато светът е бил устроен другояче и всичко е било хубаво, докато сега човекът се мъчи и не може да намери така желаното щастие и хармония. Този тип разграничение на времето е особено характерен за фолклора, който в повечето случаи отнася своя разказ именно към другото време. Задължителната формула на приказката „имало едно време“ е именно такъв определител, който поставя рязка и принципна граница между нашето и тогавашното време.

Някои автори поддържат тезата, че отнасянето на фолклорното действие към принципно различно време говори за липса на съвременен вид условност във фолклора, фолклорният човек вярва, че случилото се в другото време е чиста и безусловна истина. Такъв момент наистина има, но той съвсем не премахва изцяло условния характер на фолклорния образ. Всъщност още във фолклора опозицията истина - лъжа съществува, отнесена към двата основни типа културни текстове - мита и приказката. Митът и всички гравитиращи към неговата схема по-късни литературни жанрове, какъвто е например епосът, претендират за чиста и неподправена истина. И обратното - приказката и произлезлите от нея жанрове, каквито са всички сказови образувания - разказ, новела, роман и др., съвсем откровено си признават своята условност („По мустаците ми тече, но в устата не потече“ - завършва обикновено приказката). Тези основни характеристики на двата типа формират и характерните особености на две от фундаменталните художествени символични действия - повествованието и разказването, на които ще се спрем малко по-късно.

В други случаи ценностно определеното време поставя отчетлива граница между различните жанрове, без непременно другото време да е изразител на някакъв свят с други закони. М.М.Бахтин например определя една от фундаменталните разлики между епоса и романа именно като разликата между минало и настояще. Епосът е ситуиран в безусловното и невъзвратимо минало, докато стихията на романа е вечно незавършеното настояще. И тук опозицията е по-скоро завършеност - недovършеност, отколкото някаква друга.

Важен момент в постройката на художественото време е начинът, по който изобразените събития се представят пред погледа на публиката. Така например действието в театъра е винаги сега и тук. Независимо кога се случва или се е случило изобразяваното събитие на театралната сцена, то е в сегашно време. Интересна е теорията на проф. Атанас Натев за театралния антракт. Тук се има предвид не само прекъсването на представлението между отделните действия, а всичко, което се случва извън театралната сцена. Отделните събития обикновено са с известна разлика във времето, но зрителят сам се досеща за това по репликите на героите и по някои други указания, без да е непосредствен свидетел на историческите процеси - те се случват в антракта, който ни задължава сами да реконструираме събитията, състояли се извън театралната сцена. За разлика от другите литературни жанрове драмата постига по този начин своята основна композиционна и въздействена характеристика.

При повествователните жанрове пък имаме друго разграничение на времето - забързано и забавено време. Моментите, които са по-маловажни за хода на повествованието, обикновено се съобщават бегло или дори остават извън „границите на конкретния разказ. Докато моментите, заслужаващи по-задълбочено внимание, се разказват детайлно и по този начин протичат като че ли забавено. В някои от жанровете, какъвто е например епосът, се използва и специален похват, наречен ретардация (от латинското „забавяне“, „закъснение“) В този случай действието в определени моменти нарочно се забавя от описания и разсъждения, за да може по-устойчиво да влезе в читателското съзнание за разлика от други, не така възлови моменти от повествованието.

Често използван похват в разказвателните жанрове е и нарушаването на естествената физическа последователност на времевите отрязъци. Както знаем, една история, протичаща във времето, има своето естествено начало, последователно развитие и логичен край. В

художествената композиция обаче тази естествена последователност често се нарушава, за да могат да се подредят действията вече не с оглед на последователността при тяхното протичане, а с оглед на последователността, чрез която се смята, че те ще бъдат въздействени.

Още Аристотел в своята теория на трагедията говори за двата похвата перипетия и узнаване, свързани именно с важната роля, която времето на узнаване на един или друг детайл от историята ще окаже върху развитието на възприемателската емоция - в неговия случай върху състраданието, страха и катарзиса. Но нека дадем и един малко по-модерен пример: в един криминален роман разказът обикновено започва с намирането трупа на жертвата, а възстановяването на самото престъпление протича в следващите страници, като окончателната реконструкция на началото, т.е. на престъплението, обикновено е в самия край на разказа. Ако си представим, че романът започва с описание на самото престъпление, вече няма да имаме работа с криминален, а със социалнопсихологически роман - например „Престъпление и наказание”.

Съществено значение за характера на художествения смисъл на творбата играе и принципът за разграничение или неразграничение на момента на извършване на действието спрямо момента на разказването. Този подход е особено характерен при т.нар. исторически роман. Тук не е важно количеството време, протекло между двата момента - то може да бъде само няколко години, а може да е и няколко хилядолетия. Важното в случая е, че повествователната стратегия посочва принципното несъвпадение между двата момента, както и смисловите и въздействените последици от това за цялостното повествование. И обратното - дори й романът да е написан преди няколко века, ако в него господства сегашността и незавършеността, ще имаме друг тип послание и друг вид въздействена стратегия.

Проблемът за времето при самия комуникативен художествен акт. Той е не по-малко сложен. Очевидно е, че няма съвпадение между времето на възникването на изказването (респ. написването на текста) и времето на неговото възприемане. Между тези два момента понякога могат да минат и хилядолетия. Ето защо за нас е по-важно да проследим времевите отношения при възникването и съществуването на въздействената общност на творбата - т.нар. комунитас - всички онези участници в преживяването, която се оформя около четенето и възприемането на художествения текст, независимо от това, дали това четене се извършва индивидуално или групово.

И тук не можем да не отбележим и един парадоксален порив към едновременност. Разбира се, това не е физическата едновременност, а художествена. Но всеки един читател, който пристъпва към четенето на даден художествен текст, извършва определени възприемателски действия, изпитва емоции, размисли, действени пориви и други, които много приличат на тези, които е изпитвал някой читател, столетия преди това.

Единството на нашето възприятие осъществява и някакво условно единство и във времето на съществуването на комуникативния акт заедно с всичките му участници - комунитас. Този ефект се нарича времезадържащ континуитет (протяжност). Но при проявата на времезадържащия континуитет не може да не се наблюдава и още едно явление - индивидуалното възприятие се осъществява като колективно, независимо че физически този колектив не присъства в същото време и място.

От друга страна, разбира се, всеки възприемателски акт е малко или повече дистанциран от времето на възникването на текста и предишните възприятия. При възприемането на „Илиада” няма начин да не се влияем от дистанцията на времето, да не я отчитаме - съзнателно или несъзнателно - в акта на своето възприятие.

Следователно преживяването на времето в художествения комуникативен акт се намира в едно напрегнато противоборство в амплитудата между пълния времезадържащ континуитет и пълното съзнание за времева и съответно - личностна дистанция. Тази обща формула е валидна за всички видове художествени комуникативни актове, но различните литературни жанрове и художествени символични действия се държат много различно спрямо единия или другия полюс на амплитудата.

Така например пеенето е вид художествено символично действие, което е най-близо до времезадържащия континуитет и следващата от него вътрешна обвързаност между индивидуалното и колективното възприятие. Редица литературоведи обръщат внимание на това явление, което М.М.Бахтин нарече „единство на субекта и хора”. На всички нас ни се е случвало да минаваме сами в тъмна нощ по някоя неосветена уличка и често пъти си даваме кураж чрез свирукане, тананикане или направо пеене. Подсъзнателното усещане за общност е онова, което в случая ни дава кураж. Тази общност на изживяването се характеризира и с един много силен времезадържащ континуитет, защото независимо от това, кога за пръв път е възникнала песента, всяко нейно поредно изпълнение се извършва сега, тук, но и в огромната група на всички, които някога са я пели.

Съвсем по друг начин се държи художественото символично действие, водещо началото си от мита и наричано от нас повествование. Самата истина на мита, която не подлежи на проверка и съмнение, обаче е отнесена към едно принципно друго време. Следователно и преживяването на комуникативния акт ще отчита в много по-голяма степен дистанцията и отчуждението между различните времеви отрязъци на осъзнаваната като протяжна комунитас за разлика от едновременната комунитас на песента.

Разказването, което произхожда от приказката, пък заема една особена средищна позиция. От една страна, то дори подчертава своята протяжност и несъвпадение между времето на възникването на комуникативния акт и неговото възприемане - „имало едно време” се отнася не само за съдържанието на приказката, но и за нейното разказване, защото в самия акт на разказването много често се актуализира веригата „предаване от стар на млад”. Но това е именно верига, а не дистанция, тук отделният участник се свързва здраво със своите предшественици и заедно с тях изпитва напълно отдадено и безрезервно емоциите, размислите и желанията, съпътстващи съдържанието на приказния разказ. Или тук комунитас се осъзнава като протяжна, но заедно, което в известен смисъл означава и едновременна.

Друг съществен проблем на времевата организация на художествения комуникативен акт е съжителството във времето на отделните негови части. Както е известно, още от класификацията на Лесинг изкуствата се делят на пространствени (например изобразителното изкуство) и времеви (например поезията). Фактът, че комуникативният акт протича във времето, съвсем не означава обаче, че той се изявява само в строга и нерушима последователност, както твърди Лесинг. Мнозина литературоведи и писатели обаче са забелязали, че за да се постигне адекватно художественият смисъл на творбата, е необходимо читателят да държи в съзнанието си различни нейни части (протекли естествено в различно време в акта на възприемането) и да ги съпоставя помежду им, изграждайки една доста сложна и много повече пространствена, отколкото времева структура.

Този факт дава право на редица изследователи, като френския философ Пол Рикор например, да твърдят, че характерът на литературния комуникативен акт е по-скоро ироничен (т.е. изобразително пространствен), отколкото времеви. Естествено едно такова твърдение е преувеличено, но в него се крие много истина.

И това трябва да имаме предвид винаги когато възприемаме и анализираме литературен текст - той в много отношения разкрива смисъла си синхронно (т.е. при съвпадане на времето), отколкото диахронно (т.е. в различни последователни моменти).

Върни се в съдържанието!

СУБЕКТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА КОМУНИКАЦИЯ

Художественият комуникативен акт е с доста по-сложна структура от тази на обикновения комуникативен акт, при който принципно имаме само два субекта (независимо от броя на лицата, участващи в реалното общуване) - отправител и получател на съобщението. Простите въпроси „Кой говори?“ и „На кого говори?“ не могат да получат също така прости отговори в анализа на художествената комуникация. Тези отговори са свързани с много фактори - наличието на продуцент на изказването, начинът, по който това изказване формира своята авторитетна позиция, стратегията за въздействие на изказването, структурата на аудиторията и отношението на говорещия към нея (дали той е част от едно голямо цяло, в което говорещ и заговорени са принципно единни и равнопоставени, или напротив - говорещият е сам в авторитетната си позиция, противопоставена на пасивното поведение на „поучавалите“ слушатели) и т.н.

Съвременното литературознание през последните няколко десетилетия изяснява именно тези въпроси и в момента е достигнало до идеята, че в художествената комуникация субектите на изказването могат да се определят спрямо различните нива на протичане на комуникативния акт. Вървейки „отгоре надолу“, тези нива могат да се представят в следната последователност:

1. Равнище на реалния автор и реалния възприемател.
2. Равнище на имплицитния автор и имплицитния читател.
3. Равнище на условния разказвач (лирически герой, повествовател, автобиограф и т.н.), който се появява експлицитно (назован и представен) или имплицитно (подразбира се) в процеса на изграждането на художествения свят на творбата. На това равнище се появява и условен читател (слушател), който също може да бъде назован и обрисуван (например в обръщенията на разказвача към „търпеливия читател“), но може и само да се предполага или да присъства потенциално без никакво загатване за неговото наличие.
4. Равнище на комуникацията вътре в изградения условен художествен свят - комуникацията между героите.

Всяко едно от тези равнища на комуникация и свързаните с него субекти на комуникативния акт допринасят за смисловия и въздействен потенциал на творбата, а така също и за конкретния механизъм, по който тя изгражда своята въздействена стратегия. Нека ги разгледаме поред.

РЕАЛЕН АВТОР И РЕАЛЕН ЧИТАТЕЛ. Те са най-очевидните фигури на художествения комуникативен акт. Нещо повече дори - без тяхната активност едва ли този комуникативен акт би се осъществил - не би имало нито кой да произведе текста, нито кой да го възприеме. Преди години много популярен беше провокативният въпрос - ако писателят напише своя роман и го заключи в чекмеджето си и никога вече не го прочете, това произведение съществува ли или не? А този въпрос възникна именно тогава, когато трябваше да се доказва, че художествената комуникация е сложен и двустранен процес, чиято същност дълги векове беше затъмнявана от идеята за „творчеството“. Защото, макар и намиращи се на едно и също комуникативно равнище, реалният автор и реалният читател имат много различна съдба по отношение на теоретичния интерес към тях.

Дълго време се смяташе, че основната причина за съществуването на художествения акт е творческата активност на реалния автор. Негово е намерението да напише творбата, той иска „да ни каже нещо“, а ние само трябва да се питаме „какво е искал да ни каже авторът“. Той „сътворява“ подобно на Бог-отец своята творба от „нищото“ или най-много от „калта“ на реалния живот, той и само той ѝ придава окончателна форма, в която всичко, дори и най-очевидната грешка, е свещено, защото „така го е казал авторът“.

Оттук произтичат и редица направления в четенето и тълкуването на литературните произведения, свързани главно с изучаването на творческата история на творбата, психологията на художественото творчество, прототипния модел на художествения свят и с изследвания доколко, кога и как писателят е могъл да срещне своите прототипи, детайлни биографични проучвания и т.н. Всяко от тези неща, разбира се, има своето важно значение

за реконструкцията на ситуацията, в която възниква художественият текст - спомага да се възстанови културната и житейска логика в поведението на писателя като значима обществена фигура и с това допринася много за правилното тълкуване и разбиране на самите художествени текстове, в които очевидно има заловени някакви културни и художествени намерения”. Но тези намерения, първо, не се изразяват пряко в „това, което иска да ни каже авторът” и, второ - авторът невинаги се оказва достатъчно добър реализатор на своите собствени художествени открития.

Последният факт е забелязан още в самото начало на специфичната художествена дейност, когато тя се отделя от пораждащото я лоно на ритуала и фолклорната анонимност. Отначало критиците са забелязвали преди всичко „грешките”, свързани с правилата на „изкуството” (техне), но по-късно започват да се забелязват и друг вид „грешки” - открит и разработен конфликт, но недостатъчно разбран от самия автор, като поради това му е дадена неадекватна трактовка или недостатъчно добре разработен сюжет (герой, мотив, идеен замисъл), грешки, които затрудняват или направо съсипват открояването на иначе обещаващия замисъл и т.н.

Всичко това говори, че в художествената комуникация авторът има много важна, понякога дори определяща роля, но тази роля в повечето случаи се свежда до адекватно и професионално разработване и оформяне в писмен текст на нещо, което принципно се намира извън авторската личност и намерение. С други думи, реалният автор създава механизма за комуникация - художествения текст, но сам не е активен комуникативен субект - въпросът „Кой говори?” едва ли се отнася за него. Той по-скоро прилича на автомобилния конструктор, създаващ машината, но не и на този, който извършва реалното движение с нея.

За разлика от реалния автор реалният читател е активна комуникативна фигура, защото е реален обект на въздействената стратегия на художествения дискурс. В същото време обаче не можем да твърдим, че с него се изчерпва фигурата, съдържаща се като подлог във въпроса „Кой е заговореният?” Защо? Защото поведението на реалния читател има много по-сложна природа от тази в обикновената комуникация. Той трябва да реконструира художественото изказване, да дешифрира смисъла, вложен в знаковата структура на текста, и същевременно да участва активно в изграждането на емоционално-въздействания свят на творбата. Преди намесата на реалния читател емоции, душевни драми, размисли и пр. в текста на произведението няма - там има само знаци, подредени по някакъв начин и организирани в един условен комуникативен акт. Всичко, което се осъществява като емоционална, волева, рефлексивна или друга някаква реакция, се извършва от реалния читател. Той е в пълния смисъл на думата обект на въздействената стратегия на творбата.

Но читателят не е само обект, а и субект на тази въздействена стратегия. Защото без неговото активно участие в художествения акт художественото изживяване не би се осъществило. С какво участва реалният читател? Преди всичко с възможностите си да напълни празните матрици на знаковите образувания с конкретен смисъл. А този конкретен смисъл зависи в много голяма степен от характера на самия реален читател. От неговите очаквания, от неговите възможности да възприема и осмисля, които пък от своя страна зависят много от различни фактори, свързани с неговото художествено и общо възпитание, образоваността му, навиците му за четене и художествения контекст, в който са се формирали.

В немалка степен върху очакванията на читателя влияят и неговите личностни и социални характеристики, определящи същността на неговите мнения и възприятия - професия, пол, социален статус, религия, страна, в която живее, и т.н. Всички тези характеристики на реалния читател оформят неговите очаквания и готовност да възприема и тълкува художествения текст. На езика на науката тези очаквания и податливост на въздействие се наричат хоризонт на очакването.

Не бихме могли изобщо да определим посоките в развитието на литературата и литературната комуникация, без да изучим и анализираме преобладаващия хоризонт на

очакването, който е породил и в същото време способства за пораждането на нови литературни дискурси, а оттам и на цялостната художествена дейност. Ето защо напоследък, стана особено популярен и принципът да се пише литературна история не на авторите, а на читателите. Тази литературна история отначало получи названието „рецептивна естетика“, което по-късно се трансформира в „естетика на въздействието“.

Но както реалният автор, така и реалният читател притежават една и съща парадоксална особеност. Въпреки че те са единствените, които фактически създават света на художествената творба - единият при създаването на текста, а вторият - при неговото възпроизводство, дешифриране и напълване с реално съдържание, те и двамата се оказват като че ли с ограничени възможности по отношение на смисловия и въздействен потенциал, които текстът притежава.

Имаше време, когато писателите обвиняваха критиците и литературоведите, че тълкувайки техните произведения, влагат в тях идеи и смислови нюанси, които самите писатели не са и подозирали, че съществуват в написания от самите тях текст. Тази констатация служеше най-често като доказателство за паразитната роля на критиката и за нейната склонност „да търси под вола теле“. За читателското възприемане да не говорим - в дългата история на възприемането на един и същи текст отделните читателски възприятия, в които се осъществяват смисловите и въздействените възможности на текста, се оказват толкова много и са толкова разнообразни, че едва ли не става дума за различни произведения.

Но постепенно с развитието на литературната наука се разбра, че възможности за различни тълкувания на един и същи текст наистина съществуват в неговия смислов и въздействен потенциал, макар че нито конкретният читател, нито пък дори и самият автор, е подозирал за тях. И с това актът на художествената комуникация много същностно се различава от акта на нормалната речева комуникация.

При нея независимо от многозначността на използваните думи и изразни средства конкретният смисъл и конкретното въздействено послание са винаги ясни и определени от характера на уникалната комуникативна ситуация - в този случай допускането на повече от един смисъл (двусмислие) се схваща по-скоро като грешка, отколкото като предимство на изказването, защото всяко изказване възниква, за да изпълни една строго определена цел.

Ето че в художествената комуникация това единосмислие отсъства напълно и това дори се приема като качество, а не като недостатък. С други думи, ние имаме не един-единствен комуникативен акт, осъществяващ се в множество прочити, а множество различни комуникативни актове, явяващи се като варианти един на друг - повече или по-малко близки по смисъл и въздействени възможности. Но още когато говорихме за това, що е литературна творба, ние казахме, че за да може тя да претендира за някаква своя самоличност и да се осъзнава като нещо определено и като единно цяло, тези варианти трябва са схващат като конкретни реализации на един единен инвариант (нещо непроменящо се). Така както и в езика ние имаме гласни или съгласни звуци, които всеки носител на езика може без затруднения да идентифицира като „а“ или „и“, или като „с“ и т.н. От друга страна е доказано, че никой от нас не произнася които и да е от тези звуци точно като другите хора. Всеки от нас изговаря свой индивидуален вариант. А има и национални варианти - английското „а“ не прилича на българското и т.н. Пречи ли това обаче звукът да се идентифицира именно като „а“, стига да е произнесен все пак достатъчно ясно. Не пречи. Защото всички ние носим в съзнанието си понятието за инварианта, наречен фонемата „а“.

Същото може да се каже и за художествения дискурс, независимо че неговата структура е хилядократно по-сложна от тази на обикновения гласен звук. И в него са заложени възможностите на множество варианти, множество смели и въздействени възможности, които никога не се реализират напълно в едно отделно изказване и от една човешка боля, пък била тя и авторската.

Именно този безкрайно обемен на смисли и въздействени възможности инвариант ние обозначаваме. с названията художествен текст и художествен дискурс в зависимост от

това, дали разглеждаме преди всичко неговата знакова (текст) или комуникативна (дискурс) природа.

Това, разбира се, е абстракция, но абстракция, съществуваща реално, а не само във въображението на литературоведите. А щом съществуват реално (така, както реално съществуват и обобщените понятия за предметите, макар че ние винаги срещаме само конкретни предмети - т.е. множество и различни маси, а не понятието за „маса“) едно знаково образуване (художественият текст) или един комуникативен акт (художественият дискурс), трябва да имат и своите ясно определени субекти - отправител (продуцент на текста) и възприемател. Тези два субекта в последните десетилетия получиха наименованията имплицитен (подразбиращ се) автор и имплицитен читател.

Двете категории всъщност не описват никакви реални или условни субекти на комуникативния акт. Реалните субекти са реалният автор и реалният читател. А условните са намиращите се на следващото (трето) равнище разказвач, лирически герой, повествовател, изпълняващи ролята на отправители на съобщението, както и обигравания в произведението образ на възприемателя, към когото разказвачът (по-рядко) или лирическият герой се обръщат - като възприемател. Категориите имплицитен автор и имплицитен читател обаче са ни необходими, за да опишем стратегията на художествената комуникация в културното пространство.

Имплицитният автор обикновено характеризира начина, по който художественото слово получава своя авторитет - фигурата на имплицитния автор е някакъв вид институция, носеща съзнанието на обществото за една или друга обществена роля, която обуславя определен тип културно поведение. Имплицитният автор за отделното произведение е индивидуален, но в художествената дейност той има по-скоро жанров, обобщаващ характер, защото и обществено-културните роли. Които той възплъщава, имат обобщена природа.

Нека разгледаме характерните имплицитни авторски фигури в няколко жанра. Така например в поговорката имплицитният автор може да се опише като някакъв вид анонимен колективен авторитет, възплъщаващ т.нар. народна мъдрост. Притчата обаче, а и сродният на нея жанр на поучителния екземпел (жанр, основаващ се на ди-дактическият процес „даване на пример“) не разчитат на анонимния авторитет, а по-скоро на авторитета на Учителя. При притчата това е преди всичко Исус, а при екземпела - Учителят в някакво свое превъплъщение. В българската литература този жанр е разработван най-вече от Стоян Михайловски в неговите „философически“ стихотворения и сонети. Приказката подобно на поговорката също възплъщава авторитета на „народната мъдрост“, но вече в лицето на някакъв анонимен свидетел „и аз на сватбата бях, и аз ядох и пих...“ Този анонимен свидетел обаче държи да ни предупреди и за условния, измислен характер на приказния сюжет под формата на културен жест, известен като намигане - „... по мустаците ми тече, а в устата не потече“. Гатанката, чиято основна задача е да провери пригодността на възприемателя да намери вече готовия отговор, представя своя имплицитен автор във формата на едно въображаемо „общество на мъдреците“, които „знаят“ истината и очакват и запитаният да се досети за нея. Ако се досети, то той е издържал изпита и бива приет в обществото на мъдреците, а ако не - бива отхвърлен от него и в някои крайни форми може да бъде наказан дори и със смърт - нека си спомним загадката на сфинкса, която Едип успява да разгадае. Тук дори действието не е узнаване, измисляне или нещо друго, зависещо от личната воля на запитания, а именно разгадаване - разкриване на това, което вече е заловено от питащия.

В българската литература особено активна е ролята на имплицитния автор от жреческо-шамански тип - фигурата на народния духовен водач. При това не е толкова важна целта, към която народът бива воден. Всеизвестна е враждата между Вазов и Пенчо Славейков, почиваща на фундаментални различия в техните схващания за ролята на поезията - формираща националната - идентичност според единия и формираща общочовешката ценностна система в индивидуалното съзнание според другия. Независимо от тези различия обаче и единият, и другият създават творчество, в което фигурата на имплицитния автор има подчертано жреческо-шамански характеристики.

В анализа на отделния художествен дискурс, а още повече при описанието на определен жанр на художествената дейност фигурата на имплицитния автор трябва внимателно да бъде открояна, за да се получи адекватен образ на въздействиения потенциал на съответния художествен дискурс. Тази операция не може да се приложи само към художествения текст, макар че в неговото структуриране също се предполага активността на някакъв субект (автор). Проблемът е в това, че всеки вид оформяне (структуриране) се свързва и с определено намерение - т.е. създава се някаква структура, използват се определени похвати, думи, ритъм, рими и пр., за да се постигне определен ефект. Дори и Господ-бог е създал Адам и Ева по свой образ и подобие (т.е. и там намерението е налице). Този вид намерение, разбира се, не бива да се схваща примитивно - „какво е искал да ни каже авторът?“, но не може и да се изключи. Ето защо най-добре е то да бъде заложено именно в онова равнище на художествения дискурс (комуникативната реализация на текста), което се представлява от имплицитния автор. По този начин можем да запазим единството на комуникативната интенция (намерение) и в същото време да възприемаме адекватно и онези въздействени възможности на творбата, за които реалният автор дори и не е подозирал, но „де факто“ наистина се съдържат в нея и в някакъв друг комуникативен момент и културна ситуация могат да станат дори водещи.

ИМПЛИЦИТЕН ЧИТАТЕЛ. Това понятие беше въведено в литературознанието от представителите на т.нар. рецептивна естетика. С него се обозначава онази принципна възможност текстът да бъде разбираем и комуникативно въздействен за определен тип читателска аудитория и в точно определена комуникативна ситуация.

В понятието имплицитен читател обаче лесно могат да се разграничат два аспекта.

Първият аспект е свързан с характеристиките на реалната читателска публика, за която се предполага, че текстът е предназначен. От нейната читателска компетентност, свързана с образователно равнище, художествена образованост, различни социални фактори, религия и т.н., зависи в голяма степен комуникативното намерение, с което даден текст и свързания с него условен художествен дискурс се произвеждат. Не е възможно създаването на художествена творба със сложна философска проблематика, изпъстрена с множество явни и скрити позовавания на общочовешки и художествени митове, символи и мотиви, със структура, използваща усложнени художествени схеми и пр., да се чете адекватно от слабо образована, непознаваща културното и историческото развитие публика. Особено пък ако творбата е представител на някоя по-далечна култура. Очевидно е, че този тип литературно произведение ще бъде предназначено за публика с висок образователен ценз, развит художествен вкус и не на последно място - свободно боравеща със символите и езика на съответната култура. В този насока ние определяме и обобщения облик на вероятния читател на това произведение.

Вторият аспект на проблема за облика на имплицитния читател на даден художествен текст и свързания с него специфичен художествен дискурс се намира в характеристиките на предполагаемия културно-комуникативен акт, пораждащ отношения между предполагаемите автор и възприемател на художествения дискурс. Различните типове художествени изказвания задават определена роля на своя имплицитен автор. Роля, определяща начина, по който художественото слово придобива своята авторитетност, и от друга страна - начините на реализация на авторитетната позиция. Също така художественото изказване задава и определен тип възприемателско поведение, особена роля на предполагаемия събеседник. В гатанката имплицитният автор се явява в ролята на едно абстрактно общество от мъдреци, които подлагат своя събеседник на своеобразен изпит - в един въпрос с предварително готов отговор, но представен в усложнена и метафорично скрита форма се задава предпоставката изпитваният или да разгадае скрития отговор и с това да влезе в обществото на мъдреците, или да не я разгадае и с това символично или напълно реално - да загине. както виждаме, тук образът и поведението на имплицитния възприемател са съвсем точно предписани.

Митът също поставя ясни правила на своя имплицитен автор и своя имплицитен възприемател. Митът сам по себе си представлява въпрос, зададен от наивния обикновен човек (въпросът в повечето случаи само се подразбира) и съответния отговор (съдържанието на мита), с който божественото съзнание обикновено чрез устата на специален посредник (оракул) удостоява невинното и наивно съзнание на своя предполагаем възприемател. Характеристиката на едната роля е свързана с познаването и владееенето на абсолютната истина, а на другата - с нейното безпрекословно и неподлежащо на съмнение възприемане.

При вълшебната приказка, предаваща се по комуникативната и ценностно-познавателната верига „от стар на млад”, видяхме, че ролята на имплицитния автор се играе от фигурата на „стария”, представящ се, от една страна, като свидетел, но от друга - с леко намигане, ни показва условността на разказаното, а от трета - с формулата „имало едно време” ни се дава ясно да разберем, че и свидетелската роля е малко или повече преувеличена. От своя страна имплицитният възприемател заема най-често ролята на „младия” (оттук и разпространената представа, че приказката е „детски” жанр, Въпреки че нейният модел владее почти без остатък една огромна част от съвременния развлекателен роман, предназначен, разбира се, за възрастни). Това „младо” съзнание е преди всичко наивно и необременено от условности, с вида фантазия и изпълнено с желание за социална реализация, която да отчита не толкова утвърдените обществени канони, колкото индивидуалното чувство за собствени възможности и желание за самоутвърждаване - аз съм най-ценният в този свят и на мен по право се пада да се ожена за царската дъщеря. Нищо че съм Иван-глупака, подритваната Пепеляшка или най-малкият син, комуто от бащиното наследство се е паднал само един котарак.

Както и в случая с имплицитния автор, и имплицитният читател има по-скоро жанрова и типологична, отколкото индивидуална характеристика. В структурата на един жанр, на един културен модел обикновено ясно е характеризирани типологичната роля, която имплицитният възприемател трябва да играе. Тези роли не са безкрайно количество, а и проявяват склонността да се запазват сравнително непроменени независимо от трансформациите, които настъпват във външния тип реализация на художествените дискурси. Примерът, който дадохме с близостта на вълшебната приказка и различните видове развлекателни романи - приключенски, любовен, роман на бариерата и т.н., е достатъчно красноречив. Това означава, че когато анализираме дадена художествена творба, една от първите ни задачи ще е да разкрием същината на културния и жанров модел, залегнал в основата ѝ, и свързания с него тип очаквано читателско поведение и облик на имплицитния читател. Това се налага, за да разберем въздействената стратегия на произведението и от тук нататък вече да търсим възможните ѝ смислови реализации. Само така ще сме сигурни, че анализираме адекватно многообразния потенциал от смислови възможности на творбата и не нарушаваме нейната собствена идентичност.

УСЛОВЕН РАЗКАЗВАЧ И УСЛОВЕН СЛУШАТЕЛ. категориите „имплицитен автор” и „имплицитен читател” са много важни при анализа на въздействено-комуникативната структура на всяко художествено произведение, когато го разглеждаме като субект на обществено-културното пространство. Ако искаме да разберем обаче собствено художествения строеж на литературния дискурс, начинът, по който е построен разказът както в комуникативен, така и в семиотичен план, трябва да насочим вниманието си към фигурите на разказвача (лирическият герой) и техните назовани или неназовани събеседници.

Както в прозаичните, така и в стихотворните жанрове лицата, които „водят” комуникацията и ни представят съдържанието на условния художествен свят, могат да се разделят принципно на два вида - обективни и субективни. Обективните са разказвачите и лирическите говорители, които „представят” света като нещо обективно съществуващо, а те служат само като посредници при неговото обрисване.

В белетристиката това е преди всичко „той”-разказването - повествователят е неназован, светът и героите съществуват обективно и разказът ни води по основните

моменти на случката. Тук вече съществува една голяма амплитуда по отношение „компетентността“ на говорителя - колко „знае“ той и на какво ни прави свидетели.

В единия край на амплитудата се намират т.нар. „повествователи-демиурзи“ (създатели) Те по принцип „знаят“ всичко - не само какво са казали и извършили героите, но и какви са техните мисли, намерения и стремежи, какви са тенденциите в развитието на случката и как тя характеризира света, в който се е породила и чийто представител е съответният художествен сюжет. С други думи, „повествователите-демиурзи“ наистина „създават“ своя художествен свят подобно на Бог-творец и се мъчат да ни внушат, че представеният по този начин сюжет отразява пълната и неподправена истина за света. Този тип повествователи са характерни за различен тип художествени произведения и школи, но с една уговорка - основата на тяхната въздействена стратегия е именно внушението за „обективността“ на представения свят, за неговата „реалистичност“.

В другия край на амплитудата са повествователите, които макар и да разказват в „той“ форма, все пак ясно изявяват своята субективна позиция и историческа конкретност. Те не само че не претендират за „всезнайство“, но и държат да ни уверят, че подборът на случките, характеристиките на героите, внушените идеи за същността и развитието на света и т.н. са характерни за една конкретна личност. Тя, макар и неизявила се в представения условен художествен свят, има точна и ясна характеристика, утвърдено мнение за света и човека и това, което иска да ни „каже“, се различава от евентуалните позиции на героите и евентуалните читатели. (Разбира се, мнението на някой от героите и на някои от читателите може и да съвпада с това на повествователя, но по принцип това е една и съща ситуация).

В единия случай художественото слово има авторитетен и дори авторитарен характер. Истината се носи от говорещия, а възприемателят само и единствено може да се възползва от нея.

При втория случай поведението на повествователя прилича повече на реплика в един голям разговор, където всеки от участниците има право на свое мнение и на своя реплика и целостта на комуникативния акт се получава не от механичната сума на отделните изказвания, а именно от „дискусията“, която възниква между тях.

Руският литературовед М.М.Бахтин нарича тези два типа повествование „монологична“ и „полифонична“ проза и като пример за последната посочва творчеството на Достоевски, където именно многообразието на множеството „гласове“ носи смисловия заряд на произведението.

Разбира се, между тези две крайни точки на амплитудата се намират повечето художествени произведения, защото на практика е изключително трудно да се постигне чистата „обективност“ или чистото „многогласие“. В една или друга степен разказвачът винаги ни представя света от някаква определена позиция (оттук и на пръв поглед парадоксалното определение „социалистически реализъм“, което едновременно претендира за чиста и неподправена истина подобно на мита и в същото време се обявява за „социалистически“, т.е. заема някаква строго определена идеологическа позиция). И все пак въпреки огромното многообразие на конкретни прояви на повествователското поведение всяка творба малко или повече заявява своята тенденция към „обективния“ или „субективния“ вид повествование. Оттук, а също така и от възможните противоречия между претенцията на разказвача и съдържанието на условния художествен свят, който той ни представя, можем да съдим за основните принципи при смислообразуването на даденото произведение и за неговите въздействени възможности.

„Субективният“ тип разказвач обикновено се проявява в т. нар. „аз“-разказ. В него разказвачът води повествованието от първо лице и обикновено сам е участник в описваните събития. С други думи, той в много по-голяма степен е част от условния художествен свят на творбата, отколкото „той“-разказвачът, за когото се предполага, че наблюдава извършваните действия отвън. Тук основният парадокс на художествената условност - едновременно да участваш в събитието и да го осмисляш е по-ярко проявен.

Това, разбира се, се отнася преди всичко до „аз“-разказвачите, които са същевременно и главни герои на условния художествен свят. Като Робинзон Крузо например.

Много по-слабо се проявява този ефект при разказвачи, които разказват от първо лице, но са само второстепенни герои или дори пасивни наблюдатели като разказвачът д-р Моллов от разказа на Иван Вазов „От оралото до урата“. При този тип разказвачи заемането на „аз“-позицията е само удобен начин да изрекат собствените си морални съждения по повод на случващото се в художествения свят и нищо повече. Затова и много често тези „аз“-разказвачи са само служебни двойници на автора. Те се въвеждат в повествованието с помощта на т.нар. рамка - в началото е показано как авторът и разказвачът беседват, а по-късно разказвачът започва своята история, която е и основната история на разказа. „Рамкираните“ герои - „аз“-разказвачът и неговите събеседници, са служебни лица, помагачи за по-ясната идентификация на комуникативните субекти, и са в пряка връзка с насоките на читателското възприятие. В една или друга степен те заемат позиция спрямо изобразения условен художествен свят, която биха искали да внушат и на читателя.

По-сложен, но и по-интересен е случаят, когато „аз „-разказвачът“ е главен герой в изобразения условен художествен свят на произведението. Този похват се използва, когато по силата на читателската идентификация с личността на главния герой авторът се стреми да направи своя читател едва ли не пряк участник в описваните събития, и то от позицията на главния герой. Читателят иска или не трябва да преценява света така, както го представя и оценява главният герой в творбата.

Същевременно по силата на факта, че е читател на художествено произведение, той трябва да заеме спрямо героя позицията на „вненаходимост“, за която вече говорихме, и да постави героя на фона на останалите събития, да го оценява спрямо участието му в тях. Така се получава една особено напрегната идентификация между гледната точка на героя и критичната гледна точка на читателя, която в много случаи трябва да ни подсказва, че в нашата душевност също не е изключено да се срещнем с такива черти, помисли и намерения, които са характерни за героя.

Особено силен ефект има тази напрегната идентификация, ако се окаже, че героят е от типа, които обикновено се приема за „отрицателен“, т.е. чиято гледна точка е подложена на осъждане от страна на художественото намерение в творбата. Класически пример за такава напрегната идентификация имаме в романа на Агата Кристи „Убийството на Роджър Акройд“, известен у нас повече като „Алиби“. Разказът се води от домашния лекар на жертвата, който освен всичко друго е и професионално задължен да изпълнява регистриращата роля на наблюдател. Оказва се обаче, че самият той е извършителят на престъплението, което през цялото време се е мъчил да прикрие не само от останалите герои и детектива, но и от читателя.

„Аз“-разказвачът е похват, който с въвлечането ни в една напрегната идентификация с гледната точка на героя постига и по-необичаен тип отношения в комуникативната структура на художествения акт, а с това и едно по-необичайно въздействие. Този ефект е толкова по-силен, колкото по-слабо е разграничението между съзнанието на героя-разказвач и съзнанието на възприемателя.

ПОТОК НА СЪЗНАНИЕТО. Крайна точка в амплитудата на „субективизма“ на „аз“-разказвача е т.нар. поток на съзнанието, похват, прилаган в модерната проза от 60-те и 70-те години на н. в., макар че за пръв път е употребен във финала на известния роман на Джеймс Джойс „Улис“ (1935 - 1936). При „потока на съзнанието“ дори нямаме разказ в обичайния смисъл на това понятие, защото героят в повечето случаи е речево неактивен, т.е. комуникация в истинския смисъл на думата не се извършва. „Потокът на съзнанието“ просто ни прави свидетели на това как самият герой възприема себе си и света, на неговите размисли, емоции, мотиви за действие, душевни драми и дилеми. Предполага се, че в случая той дори не изпълнява толкова ролята на „аз“ (която, ако си припомним класификацията на Мийд, е все пак външната, обществената страна на човешката личност), а на „мене“ - интимната, вътрешната, уникалната страна на личността. Той се стреми да се идентифицира

и да докосне не „аза“ на читателя, а именно неговото „мене“, с което теоретично би трябвало напълно да парализира всякаква възможност за саморефлексия и „вненаходимост“. Интересното обаче е в това, че като художествен похват „потокът на съзнанието“ не парализира оценъчната способност, а точно напролет - прави я по-сложна и опосредствана, подобно на друг един художествен похват, използван от човечеството дълги векове - иронията. И не е чудно, че именно ироничният тип идентификация е най-характерен за модерната проза. Но за това ще поговорим малко по-късно.

ЛИРИЧЕСКИ ГОВОРТЕЛИ. В областта на лириката класификацията на „азовите“ и „не-азовите“ типове говорители е сходна с тази в прозата въпреки някои малки различия.

Преди всичко „не -азовият“ лирически говорител е сравнително рядко явление, макар и да е характерно за цели жанрове от лириката - лирическата миниатюра например. В този случай гледната точка на субекта, наблюдаващ света, се носи иманентно (вътрешно присъщо) от обективно обрисувания художествен свят, чиито смислови възможности формират въздействения потенциал на творбата. С други думи, тук индивидуализацията и идентификацията на субекта на изказването е пределно обща и напълно взаимозаменяема. Но в лириката това се случва често и тогава, когато имаме назован лирически аз. Само че нека си припомним какво се случва, когато запеем някоя популярна песен, а пък случайно сме от различен пол в сравнение с този на лирическия аз. Вместо „аз сам дойдох“, както е в текста на песента, изпълнителката от женски пол ще изпее „аз сама дойдох“. И правилно! Защото актът на пеенето като символично действие изисква пълно покриване между субектите на комуникацията.

Ние трябва да изживеем непосредствено и непринудено лирическата емоция, а не да разсъждаваме върху нея. Това се постига само когато лирическият говорител и евентуалният възприемател могат напълно да се припокриват в акта на изпълнението-възприемане. Защото и действието не може да се разграничи между отправяне на съобщението и неговото възприемане. Следователно независимо от това, дали лирическият говорител е нарекъл себе си „аз“, или напълно се е скрил зад думите си (ако неговите думи и преживявания трябва да се идентифицират напълно с тези на възприемателя), ще говорим за „песенен тип идентификация“ или за лирика в истинския смисъл на думата. (Лириката е само един вид песен, който древните са разграничавали от хоровото пеене и т.н. По-късно обаче става единствен синоним не само на песенния тип стихотворна реч, но и на всичко онова, което по-рано се е наричало „поезия“.)

В днешната лирика обаче много голямо място заемат произведенията, при които индивидуалността на лирическия говорител играе важна роля. Освен субект на комуникацията лирическият говорител е и основен герой на своето изказване и с това повдига проблемите като при „аз“-разказвача - свързани с идентификацията между него и възприемателя. Всъщност именно този тип лирически аз се нарича и лирически герой, защото неговите индивидуални особености, мисли и емоции са важна част от смисъла на условния художествен свят, който творбата създава. Заедно с идентифицирането между него и възприемателя съществува вече и напрежението на външната оценка, която лирическият герой споделя с всички особености на художествения герой въобще. Но за това малко по-късно. Важното е да подчертаем, че и при лирическия герой вече започва да играе роля цялостната характеристика на личността - биография, позиция спрямо проблемите на света и човека.

В някои случаи този обобщен образ на лирическия герой не може да се постигне само с една отделна творба или дори с цикъл стихотворения. Понякога образът на лирическия герой се изгражда от цялостното творчество на даден поет, та дори и нещо повече - неговата биография и обществена позиция излизат извън рамките на художественото творчество и преминават в обществено-културното пространство, където за неговото изграждане се използват и различни други нехудожествени в строгия смисъл на думата текстове - манифести, статии, писма и т.н.

Създава се и един обществено валиден образ на поета, който в редица случаи не съвпада напълно с реалния биографичен образ, но е необходим за адекватното възприемане на художествените му прояви. Този тип художествен субект се нарича литературна личност и като такава заема мястото си в общественото и културното съзнание. В нашата литература най-изявената литературна личност е П.К.Яворов.

ДА ОБОБЩИМ. На равнището на условия комуникативен акт субектите на комуникация се представят от различните видове разказвачи, повествователи и лирически говорители. Според това, доколко те формално водят комуникацията, участвайки или дистанцирайки се от условия художествен свят, те се делят на „обективни” - „той”-повествованието, и „субективни” -”аз”-разказът. Защо в единия случай използваме думата „повествование”, а в другия - „разказ”, ще стане ясно в следващата част.

Сега е важно да установим принципите, по които определяме вътрешните връзки на говорещия субект с условия свят, за който той ни говори - дали го създава, дали владее всичките му тайни, или пък е ограничен от нормалната за всяка комуникация роля на отделен участник в общуването, на когото са известни само неговите собствени мисли и това, което обектът показва, но не и това, което е скрито.

При анализа на художествената творба винаги трябва да се обръща сериозно внимание върху това, каква е гледната точка на говорещия и каква е неговата роля в разкриването на условия свят, който творбата създава. Поведението на говорещия се нарича „повествователска” или „разказваческа” стратегия, която е много важна за разкриването на смисловия и въздействен потенциал на творбата.

При лириката говорителят е важен дотолкова, доколкото неговата гледна точка се идентифицира или не с тази на възприемателя. Колкото по-неиндивидуализиран е неговият образ, толкова повече неговата роля се играе от отделните изпълнители-възприематели. И обратно - колкото той е по-индивидуализиран, толкова неговата позиция ще играе решаващо значение за изграждане на въздействия механизъм на произведението. Трябва обаче да се има предвид принципната разлика между тези различни стратегии при водене на лирическия изказ и да се държи сметка за адекватното им анализиране.

Комуникацията вътре в художествения свят. Четвъртото, най-ниско равнище на художествена комуникация е комуникацията, извършваща се вътре в условия художествен свят. В повечето случаи това е общуването между героите. Макар на пръв поглед то да изглежда чисто обективно и несвързано с композиционните принципи за постройка на художествената творба, това общуване в много случаи е важно за начина, по който възприемателят успява да конструира и реконструира условия свят на творбата. Особено силно това важи за онези жанрове, при които единственото съдържание е диалогът (драмата преди всичко, но не само тя). Но за това ще поговорим, когато разглеждаме тези жанрове, в които диалогът между героите има определяща композиционна функция.

Върни се в съдържанието!

УСТНА И ПИСМЕНА КОМУНИКАЦИЯ

Сега нека преминем към един друг, често пъти подценяван проблем, който обаче е оказал изключително влияние върху историята на художественото творчество. Става дума за начина, по който се извършва комуникацията - дали тя е устна или писмена.

УСТНА КОМУНИКАЦИЯ. Естествената, първичната и в известен смисъл единствената комуникация е устната. Не само защото естественият човешки език е възникнал и се е развил устно, но и защото единствено при устната комуникация са налице всички задължителни елементи на комуникативния акт - отправител и получател на съобщението, код и канал, комуникативна ситуация (контекст) и съобщение. Само наличието на всички тези фактори гарантира пълно и еднозначно осъществяване на комуникативния акт, което включва и неговото правилно смислово и въздействено възприемане.

Устно предаденото съобщение не се нуждае от тълкуване, защото смисълът му е контекстуално ясен. Но дори и да възникне недоразумение, говорещият е тук и сега и винаги може да бъде попитан за разяснение. Обратната връзка с отправителя е лесна и непосредствена. С други думи, изказването (комуникативният дискурс) като събитие (събитие) и смисълът (това, което искаме да кажем) съвпадат напълно.

ПРОБЛЕМИ НА ПИСМЕНАТА КОМУНИКАЦИЯ. Съвсем друго е положението с писмено зафиксираното съобщение. Преди всичко нарушена е връзката между събитието на комуникативния акт и неговия смисъл. Очевидно е, че ние искаме да запишем именно дискурса (факта, че казваме нещо на някого), а не отделни езикови единици – звуци, думи, граматични правила.

Самият дискурс обаче не присъства в записания текст. В него присъства само смисълът (това, което сме искали да кажем). Но и това не е напълно вярно, защото отсъства яснотата на непосредствено дадената комуникативна ситуация - няма я лесната и непосредствена обратна връзка с отправителя (вместо говорещ имаме автор на текста). Няма го предметът, за който говорим, няма я и ясната представа за кого точно е предназначено изказването - получателят се трансформира в читател, а читател потенциално може да бъде всеки, който може да разчете дадения текст. На първо място това означава, че се загубва връзката между отправител и съобщение - текстът започва вече да означава много повече неща от това, което отправителят на съобщението е искал да каже. А комуникативното намерение е изключително важен момент в осъществяването на речевия акт. Следователно връзката между намерение и смисъл става напрегната и диалектична.

Ние не можем да изключим възможността за разширяването на смислите, след като те потенциално присъстват в писания текст - затова и този текст вече има не отправител (говорител), а именно автор. Но не можем и да изключим напълно и комуникативното намерение, защото с това текстът ще престане да бъде комуникативно явление и ще се превърне в природен обект със сложна структура, която може да даде безбройно количество ефекти (нещо като кристалната решетка на диаманта и неговите безбройни различни отблясъци и пречупвания на светлината). А това означава, че в процеса на възпроизводството на смисъла ние непрестанно трябва да възпроизвеждаме и комуникативната ситуация. Защото това, което оформя дискурса, не са мисълта и знакът (буквата), а е класът.

На второ място, при писменото съобщение се проблематизира връзката между съобщение и получател. Липсата на ясно определен събеседник теоретически води до идеята, че всеки, който може да разчете текста, е негов потенциален получател. Както и до извода, че липсата на непосредствено събитие между отправител и слушател разрушава връзката между тях и отделният читател остава неписан в непосредствения комуникативен акт. На практика обаче всеки текст, както установихме, има свои потенциални читатели. Те от своя страна, приобщавайки се към един и същи текст и възстановявайки не само неговия смисъл, но и неговия дискурс, образуват една протяжна във времето и пространството, но и

същевременно съвременна, съпространствена и събитийна общност, която нарекохме комунитас.

На трето място, при писмените съобщения се проблематизират отношенията между съобщение и код. Става дума системата от правила, организираща изказването и, която обикновено наричаме езикови жанрове. Езиковият жанр обаче е предназначен да организира именно произнесенния дискурс, устното изказване при наличието на всички елементи на комуникативната ситуация.

При записването вече се явяват проблемните отношения между комуникативната ситуация, събитието на речевия акт и неговия смисъл. Те трябва да бъдат по някакъв начин преодоляни. Следователно трябва да се появят нови правила в композицията на текста, които да улеснят провеждането на писмения дискурс. Появява се необходимостта от правила за създаването на писмен дискурс, които нямат нищо общо с комуникативната природа на говоренето. Тези правила са едновременно правила за създаване на текст и на съобщение (дискурс).

Затова не бива да се учудваме, че представата за литературата като техне, т.е. изкуство (система от правила) за създаване на различни видове литературни творби (жанрове), възниква именно в периода, когато словесното изкуство напуска стихията на устното слово и ритуала и преминава в царството на писаните текстове - литература в истинския смисъл на думата.

На четвърто място, проблематично е отношението между съобщение и референт (това, за което се говори). В устното изказване референтът непосредствено присъства в събитието на комуникативния акт, той може да се посочи, а ако физически не присъства - да се уточни. В края на краищата той винаги, условно казано, е „сега” и „тук”. В писмения дискурс референтът не присъства и не може да бъде уточнен. На негово място читателят е свободен да постави всяко нещо, което му заприлича на обекта на изказването и което той по необходимост си набавя от индивидуалния си и обществен опит.

Това означава, че при изграждането на текста в него трябва да има достатъчно указания за същината на референта. Ако става дума за определени референти - географски обекти, исторически събития, определени лица и т.н., текстът трябва да ги опише и „посочи”, „като че ли” читателят е „сега” и „тук”, т.е. да създаде една уникална времепространствена мрежа, която авторът и читателят едновременно приемат, макар тя да не съществува в действителност. Същото се отнася и за референтите, които нямат уникално битие - всички останали обекти от действителността. Текстът трябва да ги опише така, сякаш имаме възможност да ги „видим”.

Подобно разширение на референциалния обхват води до едно сериозно следствие. С помощта на текстовете човекът става способен да създава свят, а не само ситуации. Затова ние можем да проникнем например в гръцкия „свят”, макар и да не живеем в него. Това става възможно именно защото неговите текстове ни описват извънситуативните му референти. Нарушаването на връзката между съобщение, ситуация и референт обаче има и едно много по-сериозно следствие.

Създавайки „свят”, текстът вече може да създаде и несъществуващи референти, чието битие е обусловено единствено и само от наличието на знаците в текста. Означава ли това обаче, че референтът напълно изчезва като необходимост при писмения комуникативен акт? Проблемът е в това, че не! Това би означавало да изчезне дискурсът и да се върнем към идеята за текста като природно образувание с безкрайно количество възможни смисли. Но напрегнатата идентификационна връзка между свободния и условните „сега” и „тук” на присъстващия референт създава една необикновено плодотворна възможност пред писмените дискурси, която литературата използва вече хилядолетия. Затова и художествената условност на писмените дискурси е по-специфична от тази на устните и в известен смисъл е и много по-богата като възможности.

Откриването на писмеността способства за развитието на човешкото общество. На първо място преодоляването на времевите и пространствените ограничения на комуникативния акт създава предпостави за разширяване влиянието на писмената култура

извън физическите граници на устното слово. Това, че една заповед може да се предаде на хиляди километри, едно търговско писмо да стигне до далечен получател, едно записано изчисление да организира сложно счетоводство и т.н., прави възможно развитието на държавността, търговските отношения, културната експанзия. Освен това записването на светските и религиозните закони прави тълкуването на отделните казуси независимо от мнението и волята на отделния съдия или свещеник, а ги превръща в обща и непроменяема норма. Това води до премахване основите на обичайното право и на обичайните религии и поставя основите на едно модерно общество, където и правото, и религията придобиват отворен, универсален и неограничен във времето, пространството и етническите граници характер.

Ето защо в почти всички култури, познаващи писмеността, тя е призната за сакрална (свещена) и създадените с нейна помощ религиозно-нравствено-правни кодекси да придобиват значение на свещени начала за съответното общество. Както клинописите на шумерската култура, ведите на индуизма, скрижалите и другите книги на юдейството, така и Библията на християните и Коранът на мюсюлманите изпълняват подобна роля. В превод Библия означава просто „Книга”. Книга, която със самия си характер на универсален, траен и неограничен във времето и пространството кодекс се извисява над жалките (в очите на изповядващите религия фиксирана писмено) усилия на „езичниците”. Една дума, която ясно подсказва устния характер на „неистинските” религиозни вярвания и свързаните с тях основи на обичайното право и морал.

ОТНОШЕНИЯТА „ЗАТВОРЕНИ” - „ОТВОРЕНИ” ОБЩЕСТВА И УСТНА - ПИСМЕНА КУЛТУРА. Именно водоразделът между устната и писмената култура е и граница между т.нар. затворени и отворени общества. Затвореното общество е общество на устната култура. Поради своите особености тя наистина е ограничена в рамките на сравнително малка територия, лесно се прекъсва във времето, обслужва интересите на обикновено не по-голяма от един етнос. За да устои все пак във времето, този тип култура предполага относителна неизменност, непрестанно преповтаряне на един и същи модел (от поколение на поколение), защото липсата на възможности за съхраняване на информацията прави невъзможен бързия прогрес. В затворените общества времето протича не линейно, а кръгово, то следва кръговрата на природния цикъл.

За разлика от затворените общества отворените се изграждат върху основата на писмената култура. Тя дава възможност за универсализация на ценностната система, за нейното съхраняване, но и за сравнително бързото и подвижно изменение. Отпадат времевите, пространствените, етническите и други граници. Въвеждането на универсалните религии прави възможно създаването на универсални общности, които не зависят от биологични фактори (етносът е организиран предимно върху закона на родствената връв). Времето е вече линейно, създава се представата за история, за историческа памет, за развитие. Поради отпадането на необходимостта от буквално повтаряне на поведенческите модели личността се освобождава от наследените предписания В своето поведение, но се и натоваарва с огромната отговорност индивидуално да решава дали всяка нейна постъпка съответства на залегналите в основите на обществото универсални морални, правови, религиозни и други принципи.

Разбира се, границите между затворените и отворените общества съвсем не са резки и непроходими, нито пък преходът се извършва за кратко време. По-скоро би трябвало да говорим, че понятията за затворено и отворено общество са идеални, те заемат крайните точки на една амплитуда, вътре в която се разполагат исторически съществуващите реални общества, както и отделните човешки общности вътре в тях. Защото във всяка култура съществуват групи, които са по-близо до принципите на затвореното или на отвореното общество.

ВЛАСТТА НА ТЪЛКУВАТЕЛИТЕ. Освен своите очевидни предимства писмеността разкрива и някои слабости, които са забелязани още в древността от Сократ и Платон, а по-късно са били дискутирани всеки път, когато се е създавала възможността за ревизия и реформация на официалните религии. Основният недостатък, който се изтъква от

критиците на писмеността, е, че поради липсата на живото и вътрешно непротиворечиво слово писменият текст поставя своя читател в зависимост от тълкуването. А тълкувателите са хора, които превръщат тълкуването в определен тип власт. Вместо да чува непосредствено гласа на бога, човекът е принуден да приема тълкуването на жреците, което естествено го поставя в пряка зависимост от тях.

Ако си припомним основите на християнството, ще забележим, че в началото му има съпротива срещу писмеността. Христос не е записал нито една своя дума, неговите проповеди, притчи и поучения са единствено и само устни, в тях той изразява същността на своята идея за реформация на юдейството. А главните негови врагове, които, уплашени за своята духовна власт, го предават на разпятие, са именно фарисеите.

По-късно обаче (по ирония на съдбата) началото на християнския култ се поставя със записването на проповедите на първоучителя и неговото житие. За да се стигне бързо до необходимостта от тълкуване и канонизиране на книгите, обявяването на едни от тях за правилни, а други за апокрифни, до учението на схоластиците и инквизицията, та чак до момента, в който Реформацията отново поставя въпроса за живото божествено слово.

Самата Реформация обаче започва също с деветдесет и деветте писмени тезиса на Мартин Лутер, които той заковал на вратата на катедралата, и с неговия писмен превод на Библията на немски език. По-късно Русо и Толстой също изразяват недоволството си от властта на тълкувателите и отново изричат това недоволство в ... писмени текстове.

Властовата позиция на писменото слово е проблем, който намира многобройни и разнообразни решения, без обаче да бъде разрешен напълно. Няма и да бъде разрешен, защото писмеността е фундаментална част на културата, а тя, както вече говорихме, има подчертано нормативен характер.

УПОТРЕБАТА НА ПИСМЕНОСТТА В ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО.

При употребата на писмеността в художественото творчество, чиято същност се състои в дискутирането на основните проблеми на човека и обществото, разбиването на властовата монологичност на писмения текст е много съществен проблем. Ето защо в структурата на художествения дискурс изключително често възниква въпросът за „гласа“ - на автора, на героя, на повествователя,

Художественият дискурс се стреми към стихията на устното слово, а заедно с него и към живата човешка позиция, скрита в гласа. Художественият дискурс задължително трябва да се превърне в събитие и в никакъв случай не може да остане на равнището на чистия смисъл, закодиран в писмения текст. За това се търсят многобройни похвати и модели. За това и реализацията на художествения акт е невъзможна извън преките или имплицитните (условни) комуникативни модели.

СКАЗ. При създаването на художествения текст много често писателите се стремят съзнателно да формират представата за „глас“ в условния свят, който създават. Така възниква един похват, популярен у нас с руското си название „сказ“. Сказът всъщност е начин чрез специфичен подбор на стилистични, езикови и поведенчески елементи да се разграничат отделните гласове в повествованието - гласът на „автора“, „чуждото“ слово на героя, словото на неговия протагонист и т.н.

Ако вземем един сравнително прост пример, какъвто е разказът „Андрешко“ на Елин Пелин, ще видим, че там могат ясно да се усетят поне три „гласа“ - на разказвача, на Андрешко и на съдия-изпълнителя. Но не е само това. Гласът на разказвача много често „взаимства“ от гласовете на своите герои - ту веселото просторечие на Андрешко, ту книжно-казионния език на съдията. Но и героите не се свенят да взаимстват един от друг. Какво друго е знаменитият възглас на Андрешко „Дий, дий, господа“, ако не иронично езиково намигване към институционалния език на съдията. И т.н. всичко това ни показва, че преплитането на гласовете, взаимстването, иронизирането, отхвърлянето, манипулирането с „чуждите“ гласове създават много съществен пласт от смисловите и въздействените възможности на творбата, без който ние едва ли ще можем адекватно да я възприемем.

В обичайната анализаторска практика обикновено словото на героя се възприема като негова характеристика. Този възглед е правилен само ако приемем, че словото на героя

е предметно, че разказвачът, а по-късно и читателят възприемат героя и неговите думи като обект на изображение. Ако обаче приемем, че словото на героя е не само обект, но и проява на неговата обществена позиция, представата, че речта на героя може да служи единствено като негова характеристика, се оказва очевидно недостатъчна. Нека разгледаме употребата на чуждото слово в творчеството на един такъв майстор на сказа, какъвто е Алеко Константинов.

При него интересът към възможностите на словото да изрази духовната и политическата атмосфера, свързана с присъствието на различни обществени групи в големия „хор“ на общественото говорене, се проявява още твърде рано. В „До Чикаго и назад“ Алеко Константинов вмъква едно размишление по повод езика на българската преса. Какво би станало, пита той, ако американците прочетат някой български вестник и срещнат там изрази от рода на Михалакеви възпитаници, абички и салати. За да покаже абсурдността на подобни изрази, авторът се опитва да ги превърне в чисто предметно слово - игрово ги превежда на английски език, за да провери въздействието им в съзнанието на американеца, който не е запознат с характера на българската езикова трактовка.

Американецът не може да разпознае „гласовете“, които говорят, той ще разбере само предметния смисъл на думите. Очевидно е, че в случая писателят използва един от любимите иронически методи - довеждане до абсурд, за да осмее българските политически и журналистически нрави. Но заедно с това той довежда до абсурд и представата, че словото може да се възприема чисто предметно. Без да се чуе зад словото „гласът“, който го произнася, едва ли ще можем да кажем, че сме разбрали нещо от смисловия потенциал на съответното езиково изказване.

Особено впечатляващ е примерът за боравене със словото, който намираме в „Бай Ганю“ и по точно в епизода с преписването на прошението до княза. В различните изрази, употребени в първия и втория вариант на прошението, ясно се вижда идеологическа реторика на различните политически партии. И едните, и другите с умиление говорят за нашето мило отечество (това е боравене със словото на възрожденците, което създава представата за българско национално пространство, ценностна система и достойнство). Оттук нататък обаче пътищата се разделят. Едните говорят за Северния враг и миризливия ботуш на казака, а другите - за Цар освободител, цар покровител, едноутробни братя, немските келяви чифути. И следва потресаващото откровение: „Добре братя славяни“, ами и ако и днешните са против славяните, па току-виж . . . хоп! - бай Ганю предател! Не, знаете ли, добре е онуй там за „миризливия ботуш“ да го изхвърлим...”

Всъщност тази сцена ни показва преди всичко едно - силата и успехът на бай Ганю се дължат в огромна степен на това, че той може да борави с различни езици, че неговият глас се вплита лесно и безпрепятствено в хора на гласовете от различни партии и идеологически позиции. Този ефект не би могъл да се постигне в произведението на Алеко Константинов, ако художествената литература не разполагаше с мощното оръжие на сказа и на възможността словото да звучи не само предметно, но и субектно,

Ако се опитаме да разграничим по някакъв начин характеристиките на устното и писменото слово, освен другите разгледани досега характерни черти, трябва да прибавим и разграничението между обектност и субектност. По самата си природа писменото слово е по-малко зависимо от продуциращия го глас - неговата стихия е чистият предметен смисъл (това, което искаме да кажем). От своя страна характеристиката на устното слово е свързана преди всичко именно с гласа, с позицията на говорещия по дадения предметен въпрос. Ето защо при анализа на конкретния художествен дискурс голямо значение има обстоятелството дали в този дискурс е по-голямо влиянието на устното или на писменото слово. Вярно е, че за разлика от древността, когато множество жанрове имат единствено устно битие, днешното състояние на словесното изкуство и неговото битие като литература (т.е. като писмено слово) създават известни трудности при ясната характеристика на словесното битие. И все пак съществуват достатъчно признаци, за да се открие характерната нагласа на един текст и дори жанр към предимно писменото, или предимно устното слово.

Съществуват жанрове, чието битие е свързано изцяло с единия от двата вида слово. Така например песента реализира своето истинско художествено битие единствено в живото си изпълнение. Всякакви писмени текстове са само помощни средства, които съхраняват и разпространяват текста, но нищо повече.

Руският литературовед Юрий Тинянов показва ясно ораторския характер на одата като жанр, макар за разлика от песента тя да съществува пълноценно и в писмените си текстове.

Други жанрове (като романа например) са немислими извън печатното писмено слово, предназначено за индивидуално или най-много - за семейно четене. В тях обаче принципът на сказа, т.е. на условно звучащите гласове на отделните герои и разказвачи, е много силно застъпен. Затова при анализа на художествения дискурс трябва да се има предвид и начинът, по който писменото или устното слово битуват в него. Дали пряко - като начин за реализация на самия художествен дискурс, или вторично и условно - като художествен похват, с който се борави. Единственото, което не бива да се прави, е да се пренебрегва този важен аспект на художествения анализ.

Върни се в съдържанието!

ОБЩЕСТВЕНО ФУНКЦИОНИРАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ДИСКУРС

За да завършим прегледа на проблематиката, свързана със смисловите и комуникативните аспекти на художествената дейност, трябва да се обърнем и към подценяваната доскоро проблематика на възприемането и възприемателя. Начинът, по който едно художествено произведение „влиза в живота”, е не по-малко важен от проблемите на творчеството или от структурата на художествения текст. Защото именно във възприемането художественият акт се осъществява като дейност, а не само като потенциална възможност.

Проблемите на възприемането обикновено са стояли далеч от интереса на изследователите, защото се е смятало, че писателят, сътворявайки своето произведение, вече е „казал” каквото трябва да се каже, а на читателя не му остава нищо друго освен пасивно да възприеме казаното и най-много - да се издигне в тълкувателното си усилие до гениалната висота на твореца. Това е една чисто романтическа представа за художествената дейност, която обаче намира все още твърде много последователи, особено между тези, които имат твърде слаба представа не само от художественото творчество, но и от проблемите на комуникацията въобще.

Комуникативният акт е нещо цялостно и се състои от няколко елемента, между които възприемането и евентуалната (закодирана и предвидена още в самото изказване) ответна реакция играят много съществена роля. Как ще си обясним например разликата между учтивата молба, сухото неутрално нареждане и военната заповед, ако не съществуваше разлика в характера на преследваното въздействие и в отношенията между субектите на комуникативния акт. Та това, което „искаме да кажем” и с трите изказвания, може да бъде по същество едно и също нещо. Всяко изказване има в своята структура и в породилата го комуникативна ситуация заложили три много важни аспекта - начин на възприемане, очаквано поведение на възприемателя и обществена (идеологическа) функция. Без тези елементи изказването не може да съществува. Нека ги разгледаме поред.

НАЧИНЪТ НА ВЪЗПРИЕМАНЕ. Той в известен смисъл е аналог на начина на изразяване. Дали изказването е направено писмено или устно, дали участниците в общуването имат личен контакт или не, какво точно е комуникативното намерение на говорещия и т.н., са факти, които оказват огромно влияние и върху поведението на възприемателя. По различен начин ще се държи той, ако е участник в символично ритуално действие, ако е част от колективното цяло на зрителите на античната трагедия, ако е получател на любовно послание в стихотворение, или пък е читател на дебел роман, на когото му се налага задочно да участва в невидимо формиращата се комунитас на всички реални и потенциални читатели на този текст. За да илюстрираме разликите к поведението на възприемателите, най-лесно е да си послужим с отрицателни примери - да наблюдаваме въздействието на творби, изпълнявани в противоречие с присъщата им комуникативна среда. Какво би станало (за съжаление често пъти става поради неразбиране и некадърност), ако едно нежно любовно стихотворение, предназначено за усамотено индивидуално четене, бъде изпълнено с гръмовит от надут патос глас от трибуната на някой митинг или публичен „рецитал”. Естествено, че от цялото духовно очарование на стихотворението няма да остане нищо. Или пък обратното - с нагласата за тих любовен унес да зашепнем „под сурдинка” строфите на някой боен химн. Нелепо и неадекватно. Но най-важното - напълно разрушаващо цялата стратегия на художественото въздействие.

Приведените примери са драстични по своята трайност и затова не са валидни за по-голямата част от случаите в художествената комуникация. Въпреки това обаче изводът, който следва от тях, е валиден за почти всички художествени актове - начинът на възприемане трябва да бъде съответен на заловеното в изказването комуникативно намерение. Така например заловената в структурата на житието стратегия се осъществява в една адмиративна идентификация от страна на възприемателя спрямо героя, която се разграничава от просто симпатизиращата идентификация в романа да речем.

Възприемателското поведение при разказване на приказка се характеризира с едно пълно потапяне в илюзорния свят на индивидуалната справедливост, намиращ се принципно „отвъд” нормалните закони на света, докато поведението на читателя на новелата (често пъти много близка по съдържание на приказката) се характеризира с критично преосмисляне и рефлексия.

Възприемателското поведение при пеенето не може да се разграничи от поведението на говорителя, защото двете роли принципно съвпадат (припокриването на функциите на индивида и хора според Бахтин). Докато при епоса възприемателят е максимално дистанциран от света на творбата, защото се отнася към него като към свят, ситуиран в абсолютното минало, с други герои и други закони.

Общо взето, както и при останалите аспекти на комуникативния художествен акт начинът на възприемане е свързан не с индивидуалните характеристики на отделния дискурс или текст, а е жанрово обусловен, както това става във всички видове комуникация, независимо дали тя е художествена или не. Затова и при анализа на отделен художествен дискурс начинът на възприемане се разглежда не сам по себе си, а като аспект от жанровата характеристика на съответния дискурс, която повежда след себе си насоката на цялостната въздействена стратегия на творбата.

МОДЕЛИ НА ОЧАКВАНТО ВЪЗПРИЕМАТЕЛСКО ПОВЕДЕНИЕ. Както нехудожественият, така и художественият дискурс очакват от своя възприемател да реагира практически по някакъв начин на заложеното комуникативно намерение. Командирът, който издава заповед, очаква нейното безпрекословно изпълнение. Във военните устави дори се описва конкретно и начинът, по който става това. В повечето случаи, разбира се, поведението на възприемателя в неговата ответна реакция не е така строго формализирано, но в общи линии е напълно предвидимо и желано. Дори и най-учтиво изразената молба все пак е заредена с вярата, че тя ще бъде изпълнена. Ако не бъде - това означава, че комуникативният акт не е изпълнил задачата си. И вина за това може да носи както възприемателят с неговото коравосърдечие и неотзивчивост, така и отправителят на молбата - с неговото неумение да я отправи така, че да срещне необходимото съчувствие.

Не по-различен е случаят и при художествените дискурси. Светът на мита може да се представи с простата схема на наивен въпрос и авторитетен, божествен отговор (обикновено прозвучал от устата на особен вид посредник - оракул, независимо дали е назобан или не). В такъв случай от възприемателя, за когото се предполага, че е задал наивния въпрос „Как е устроен светът и защо?”, се очаква да възприеме „истината” (да си припомним, че „мит” означава „истина”) с необходимото доверие и пълно одобрение. За разлика от него възприемателят на приказката е доста раздвоен от напрежението между необходимостта да повярва на измислицата, (която го уверява, че индивидуалната справедливост винаги побеждава и може да те издигне от социалното дъно до социалния връх), от една страна, и, от друга - ясното съзнание, че това все пак е измислица (защото сериозността на делника около тебе и недвусмислените замигалия” на разказвача не ти оставят място за съмнение, че представяният вълшебен свят е илюзорен). Къде остана вярата в мита?

Светът на легендата изгражда своя герой като обект на подражание - това е неговият модел на въздействие, независимо дали героят е бог, светец, рицар, спортна звезда или политическо величие. Адекватното поведение на възприемателя е един чистосърдечен стремеж за такава имитация, защото той вярва, че именно по този начин ще постигне нравствените и социалните ценности, които героят възплъщава. Принципът, който кара средновековния монах да повтаря живота и подвизите на Христос, за да се доближи до неговото духовно величие, и момченцето, което във всеки жест подражава на своя любимец от футболния отбор, носи фланелка с номер осем на гърба си и в махленския футболен мач непременно държи да бъде наричан „Стоичков”, е принципно един и същи. Това е светът на „имитацио” - силен и въздействен в своя безхитростен модел.

Съвсем различен е моделът обаче при читателя на новелата или романа, пред чиито далеч по-критични и образовани очи е разгърната една моралистична история, при която принципите на дадена нравствена ценност се сблъскват с принципите на друга. И

възприемателят трябва да търси възможно най-адекватното решение не толкова за героя, колкото за себе си. Във фигурата на Разколников читателят открива интересен и нееднозначно разкриващ се казус - моралната претенция на героя, че трябва да се живее в един свят на истински стойности, се сблъсква с друг морален принцип, познат още от десетте Божии заповеди - „Не убивай”. (Между другото един от периферните герои на романа реагира на този казус напълно според каноните на легендата - поема върху себе си вината за убийството, за да извърши мъченичество, подобно на Христос, и да постигне нравствената висота, към която се стреми.) Читателят на този роман може да избира своята позиция между тази на Разколников, тази на бояджията-мъченик, тази на следователя Порфирий Петрович, тази на Соня Мармеладова (покриваща се донякъде с позицията на самия Достоевски като гражданско поведение), или да се опита да прецени критически всички изложени позиции и да разреши казуса именно с ясното съзнание за неговата многопластовост и нееднозначност. Именно последното читателско поведение ще бъде адекватно на заловената „полифонична” (Бахтин) структура на романа.

Както личи от разгледания пример, отношението между заложеното комуникативно намерение и модела на ответното възприемателско поведение не е еднопосочно и предопределено. Използването на друг модел на поведение е в състояние напълно да преобърне характера на комуникативния акт и да му придаде ново качество. Ние може да твърдим, че реакцията на бояджията е неадекватна, но това е така само в нашите очи. За него като участник в света на легендата и „имитацио” нещата са абсолютно сериозни и реални. Той наистина „играе” според правилата на този свят! Как тогава за него ще се нарича ситуацията - „роман” или „легенда”? Недвусмислено ще бъде именно „легенда”. Няма комуникативен акт, който да не може да промени своето качество и комуникативната си характеристика, ако моделът на ответното възприемателско поведение се движи по други закони. Тази обратна зависимост невинаги е само пречка за адекватното протичане на комуникацията.

Възможността да се „играе” с предполагаемите ответни реакции. Тя стои в основата на огромен брой художествени похвати, които пародират, иронизират или сложно манипулират обета на един или друг жанр, за да постигнат някакво ново, непознато смислово и въздействено художествено качество.

Блестящ пример в тази насока е романът на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита”. По неподражаемо оригинален начин Булгаков разменя моделите на легендарното „имитацио” и психологическия катарзисен трагизъм на модерния роман. Предполага се, че всичко в евангелския разказ за Христос е свързано със света на легендата - та нали именно Христос е основният легендарен герой, възплъщаващ в себе си всички нравствени модели, които се имитират (в най-добрия смисъл на думата) от многобройните му последователи. А светът на съвременността е свят на критичното осмисляне, на иронията, на разкрепостения светоглед и индивидуалните решения. Вместо това обаче двата пласта на романа - единият, разказващ за събитията в Ерусалим по време на страстната седмица от 33-та година на нашата ера, и другият - водещ ни в литературните кръгове на Москва от времето на развихрящия се сталинизъм, парадоксално сменят местата си по отношение на използваните въздействени модели. колкото и невероятно да звучи, но именно светът на московските литератори се движи от законите на „имитацио” - най-ярко пародиран от трагикомичната фигура на критика Латунски (сложна игра на думи с името на героя, което идва от думата „латунк” - месинг, често пъти възприемащ се като фалшиво злато).

Изграждащият се свят на „социалистическия реализъм” се формира главно от двата най-ефикасни за манипулация модела - митът и легендата, защото и двата изискват безвъпросна вяра в истината („реализъм”) и безкритично „имитацио” на поведението на „социалистическия положителен герой”. А там, където традиционно очакваме мит и легенда, т.е. в евангелския свят, най-неочаквано се сблъскваме с един дълбоко катарзисен, трагичен модел. Ненапрасно главен герой в романа на Майстора е не Йешуа, а Пилат. Това е човекът, който има не само властта и задължението да съди справедливо, но и горчивата

участ да взема съдбовни решения в един объркан и раздиран от множество интереси свят, където всяко индивидуално решение е свързано с огромна морална отговорност.

Писателят обръща наопаки модела на легендата, за да ни покаже и нейните възможни други лица - грубото и цинично манипулаторство, използващо обратната страна на „имитацио“ - откровената преструвка и нагаждачество, от една страна, а от друга - сериозните и вълнуващи духа трагически въпроси, които се разкриват зад уж безвъпросно яския морален свят на легендата. Сложните преплитания между тези различни „прочити“ на света на легендата, особено пък поместени в общата иронична рамка на преобърнатия митологичен свят, в който главен герой е не Бог, а Сатаната, създават художествен свят, поразяващ със своята смислова дълбочина и въздействена ефективност. Тук непрекъснатата игра с моделите на възприемателското поведение е не разрушителна, а продуктивна.

Впрочем в романа има един основен герой, който персонифицира именно фигурата на възприемателя и неговите характерни поведенчески модели - младият поет Иван Николаевич Бездомни (името е не по-малко красноречиво). В началото той е напълно вписан в света на социалистическото „имитацио“ с неговите борчески съюзи, литературни модели и строги канони. За да станеш „писател“, се изисква безусловно да приемеш света на „социалистическия реализъм“, т.е. да заживееш (а не само да пишеш) по законите на формирация се легендарен свят. Когато обаче странното стечение на обстоятелствата внася хаос и паника в този свят, Иван най-неочаквано се усъмнява в налагания модел. Тогава естествено той бива изпратен в лудницата - мястото, където се „лекуват“ хората с ненормално поведение. А тъй като понятието за „нормалност“ е формирано от митологично-легендарния свят на „социалистическия реализъм“, очевидно е, че и авторът на странния роман за Пилат - Майстора, също ще бъде пратен в лудницата, където да бъде „върнат“ към нормално мислене и поведение. (Образът на Майстора е резултат на една сложна традиция в руската литература, където „човекът от подземие“, което означава и „нелегален“, още от времето на Гогол и Достоевски се явява като своеобразен морален коректив на лудия „нормален“ външен свят.) В лудницата Иван се запознава с романа на Майстора и постепенно започва да променя модела на своето поведение. Започва да си задава морални въпроси, а интересът му към света наоколо става критичен - след излизането си от лудницата той се отказва от поезията и става дълбоко развълнуван от трагическата съдба на дребния римски чиновник Пилат Понтийски, професор по история. Самият Майстор пък ритуално умира и възкръсва по подобие на евангелския Христос но не отива при Бога с неговата безвъпросна яснота, а при Сатаната Воланд - вечният символ на съмнението и иронията.

Тук обаче възниква въпросът - можеше ли писателят да създаде тази богата смислова и въздействена структура на романа си, ако не съществуваха обективно моделите на поведение на легендата и на катарзисната трагедия, които той разиграва и обръща наопаки. Разбира се, че не. Съществуването на моделите, които са се утвърдили в безброй предишни дискурси, дава възможност и за тяхното пародийно преобръщане, и за боравене с въздействените им потенциали. Затова и анализът на поведенческите модели на възприемането може да ни помогне не само при комуникативния анализ на отделния художествен дискурс, но евентуално да ни насочи и към тяхното използване под формата на художествени похвати в смисловия свят на творбата.

ОБЩЕСТВЕНА ФУНКЦИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ДИСКУРС. Крайният резултат от съществуването на художествения дискурс и на съдържащата се в него литературна творба е нейната обществена (идеологическа) функция. В никакъв случай не бива да се смята, че тази функция зависи само от това, което обикновено се нарича „съдържание“ на творбата, и се изчерпва с неясната теоретическа абстракция, позната под името „идея на литературното произведение“. Обществената функция на едно художествено произведение зависи преди всичко от характера на процеса, който наричаме въздействен механизъм и който, както вече установихме, се обуславя от множество фактори в смисловия и комуникативния аспект на художествения дискурс.

Блестящ пример за адекватен анализ на обществената функция на художествената творба ни дава още Аристотел със своята теория за катарзиса. Според него всички елементи от строежа на античната трагедия (класически образец е трагедията „Едип цар” от Софокъл) са изградени така, че да предизвикват определено движение в психологическото, нравственото и емоционалното състояние на зрителя. Характерът на героя, перипетиите, узнаванията, метафорите и хиперболите, ходът на трагическия сюжет са обусловени от основното изискване зрителят да е овладян напълно от чувствата състрадание и страх, но след като прозре трагическата вина на героя, в неговата душа да настъпи успокоение и той да се очисти (катарзис) от тези неуместни (спрямо един виновен човек) чувства.

Нека вземем друг пример - вълшебната приказка. На пръв поглед тя има чисто развлекателен, а донякъде и дидактично-поучителен характер. Ненапрасно в последно време тя се свързва изключително с детското възприятие. Но ако разгледаме вълшебната приказка в отношение към другите жанрове на словесното изкуство, ще открием някои много интересни закономерности. Да я съпоставим например с епопеята - жанр, възникнал и функциониращ почти по същото време, в което възниква и функционира вълшебната приказка.

Споменавахме вече, че епопеята е жанр, появил се в онзи исторически момент от общественото развитие, когато отделните човешки родове се обединяват в по-големи етнически образувания, които имат нужда от своя културна спойка, за да се почувстват единно цяло. Това са общ пантеон на боговете, общи национални герои, общи исторически преживявания (войни, преселения, установяване на единна власт), общи обичаи и вярвания и т.н. Светът на епопеята формира своеобразен тип герои, ценностна система, строеж и, разбира се, обществена функция, заключаваща се в консолидирането на национално-родовото съзнание и неговите ценности. Светът на епоса е сериозен, нормативен, неподлежащ на оспорване и противопоставяне. Той задава ясни и непротиворечиви рамки на обществените ценности, утвърждаващи колективното благо в рамките на един строг, патриархален обществен морал.

Между другото в рамките на този патриархален морал се вписват и основните принципи на родовата структура - първенството на бащата в сферата на родовото имущество (патримониум) и на майката в сферата на брачните и кръвните връзки (матримониум). Принципите на наследството също са регламентирани от първенството на колективното (родовото, етническото, националното) благо. Наследството се предава на най-големия син (майорат) или на най-малкия син (минорат). Другите синове в някаква степен остават обезнаследени и трябва да решават съдбата си със собствени сили. Този принцип се корени върху основния закон на родовото общество - съхранението на рода, т.е. на колективното благо, а в процеса на това съхраняване неделимостта и съхраняването на родовото имущество играят първостепенна роля.

Обаче остава въпросът за съдбата на обезнаследения син, която и при най-строгоспазвания принцип на колективното благо не може да не предизвика спонтанната реакция на наивното чувство за индивидуална справедливост. Този човек може да е силен, умен, находчив, добър и честен в много по-голяма степен от своя по-щастлив брат (братя). когато разсъждава с мерките на сериозното ежедневие, родовият човек естествено е възприемал принципа за колективното благо като единен и неотменим.

Това обаче не му пречи да си изгради чрез приказката и един втори, макар и илюзорно-утопичен, но красив свят, в който на човека му се въздава не по принципа на патриархалния закон, а спрямо неговите индивидуални достойнства. И наивното чувство за индивидуална справедливост създава свят, в който социалният аутсайдер - обезнаследеният син, сирачето, глупакът, доведеницата или завареницата и пр. - изведнъж прекрочва извън границите на бащиния дом (символ на културата) и отива някъде отвъд - в гората, зад девет планини в десета, в десетото царство и т.н. Там властват други закони, които позволяват съдбата да подложи нашия герой на странни и страшни изпитания (обикновено три на брой). С помощта на своите верни помощници, които е спечелил с доброто си сърце и честната си душа, героят успешно разрешава поставените задачи. Някой от „лошите” -

обикновено неуспелите кандидати, между които и по-честитите братя на героя - се опитва да си присвои неговите заслуги (като и в действителния свят наследява и неговата част от наследството), но скоро бива изобличен и героят-аутсайдер с гръм и трясък отскача от социалното дъно чак до социалния връх - жени се за царската дъщеря (син) и скоро сам става цар.

Социалната функция тук е очевидна - макар и илюзорно, с помощта на вълшебната приказка родовият човек успява да преодолее ограниченията на родовата ценност и колективното благо, като хармонизира света и чрез съзнанието за спонтанна индивидуална справедливост. Така светът се уравнирява и ценностната система включва в себе си и индивидуалната гледна точка.

Без епоса светът едва ли би съществувал, защото ще липсва спойката на общата културна ценност. Без приказката обаче светът би бил много различен, лишен от хуманитарната гледна точка, от съзнанието за индивидуална ценност. А ние си спомняме, че основният принцип на изкуството бе да се срещнат на един кръстопът обществената мяра на индивида и човешката мяра на обществото. Ако разгледаме приказката по този начин, ще разберем нейната изключителна роля в обществения организъм и ще преодолеем наивната си представа за нея като за „детска работа“.

Подобен анализ можем да извършим при всеки литературен жанр и ще открием неговия специфичен начин да въздейства върху общественото самосъзнание на възприемателя - било той групов или индивидуален. Нека обаче да поразсъждаваме върху механизма, който обуславя появата на конкретната обществена функция на даден художествен жанр. Дали тя по някакъв начин е предпоставена, какъвто е случаят при извънхудожествената комуникация - функцията на заповедта, молбата, разговорната реплика и т.н., присъства още в комуникативното намерение на говорещия. В противен случай изказването би било напълно невъзможно, защото ще бъде безцелно.

В сферата на художествената комуникация обществената функция, която изпълняват отделните дискурси, е също така обусловена от реалните нужди на общественото духовно развитие. Не можем да отречем, че възникването на приказката се дължи в немалка степен на съществуването на разгледания вече проблем - дисхармоничното напрежение между принципа на колективното родово благо и наивното чувство за индивидуална справедливост. Съществуването на подобен обществен и личностен проблем автоматично предполага, че културата и изкуството ще търсят начини за неговото разрешаване, за да може общественото съзнание да бъде хармонизирано. А това от своя страна означава, че двата аспекта на човешката личност („аз”, който представлява обществената страна на личността, и „мене”, обърнат към дълбоко интимното, чисто индивидуално осъзнаване на себе си като уникален и самоценен свят) също ще бъдат хармонизирани. И така, извечното противоборство между тях ще бъде динамично уравниряно. Предпоставеността на обществената функция на художествения дискурс, разгледана в този аспект, изглежда напълно безспорна.

От друга страна обаче остава открит въпросът дали обществото, усещайки и осъзнавайки своя духовен проблем, смята, че той може да бъде разрешен точно по този начин, който предлага приказката. Все пак това напрежение между „аз” и „мене”, между колективно и индивидуално благо е фундаментално човешко противоречие, с което човечеството се сблъсква всекидневно и в най-различни случаи. Така че ако проявим малко по-голяма настойчивост при анализа, не може да не усетим, че няма художествена проява, в която това противоречие по един или друг начин да не се тълкува и да не стои в основата ѝ. Това пък от своя страна означава, че художествената дейност се инспирира до голяма степен отвън по отношение на функциите, които трябва да изпълнява, и задачите, които трябва да решава.

В не по-малка степен е вярна и тезата, че в усилията си да разреши съществуващите в обществото духовни проблеми изкуството си изработва сюжети, мотиви, изобразителни и въздействени похвати, комуникативни механизми и т.н., които оформят конкретен и специфичен начин на въздействие и на разрешаване на възникналото душевно напрежение.

Теоретически може да се приеме и тезата, че това напрежение може да се разреши и чрез друг тип художествена структура. Но се е наложила именно тази.

А защо се е наложила? Защото е успяла да създаде потребност в обществото именно от себе си. Защото тя може да възникне и случайно, както възникват множество други, неуспели да се наложат художествени структури. Но в момента, когато обществото усети силата на някоя нововъзникнала структура, то постепенно започва да развива у себе си потребност да я среща отново и отново. Отдавна е известно, че музикалният слух се формира само и единствено като се слуша музика, способността да се наслаждаваме на картините - като гледаме повече и повече картини и т.н. Или, ако трябва да определим как възниква обществената функция на дадена художествена дейност (художествен жанр), ще трябва да отговорим, че нейният произход има диалектически характеристика - тя е провокирана отвън, но и сама създава потребност от себе си. И тази закономерност трябва да се запомни добре, защото всъщност тя е и основният двигател на художественото развитие. Но затова малко по-късно.

С това изчерпихме отделните аспекти на художествената комуникация като специфична проява на художествената дейност. На тази база можем да си позволим да представим и един обобщен, макар и малко схематичен модел на художествената комуникация, за да си представим как по-точно изглежда вътрешната взаимовръзка и съподчиненост на отделните ѝ аспекти, необходими, за да се изгради едно динамично, но все пак непротиворечиво цяло. За целта ще използваме схемата, предложена от немския изследовател на комуникацията Х.Д.Цимерман.

Върни се в съдържанието!

АВТОР, ЧИТАТЕЛ И ГЕРОЙ В ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ

Разглеждайки въпроса за смисловите и комуникативните аспекти на художествената и естетическата дейност, не можем да не стигнем и до проблема за основната фигура във въздействиения ѝ механизъм - героят. Изяснихме вече, че изкуството съществува, за да разрешава обществени и индивидуални хуманитарни проблеми, които в една или друга степен се проявяват в индивидуалната душевност на всеки член от човешкия род и общество. Тези проблеми, за да бъдат ефективни и въздействени, не могат да се разглеждат абстрактно - в процеса на възприемане човекът подлага на преценка собствената си ценностна система, собствените си реакции и готовност да приеме предизвикателствата, нищо по-близо до ума, че той ще потърси тези свои човешки проблеми не в някакъв абстрактен смисъл и идеологическа „поука”, а в съдбата на своя себеподобен - героя на художественото произведение. Чрез съдбата на героя авторът излага своите възгледи за живота и неговите ценности. Чрез съдбата на героя читателят търси отговори на своите въпроси и модела за общественото си поведение. Героят е онази средищна фигура, която като че ли обхваща във фокус всички аспекти на художествената проблематика и ги пренася в общественото и индивидуалното хуманитарно пространство.

В българската литературоведска традиция при разглеждане фигурата на героя досега господстваше т. нар. теория на отражението. Смята се, че фигурата на литературния персонаж изобразява обобщено основни, „типични” особености на отделна обществена група, класа или прослойка. С помощта на този специфичен персонаж ние получаваме и някакво специфично, художествено познание за тази група, класа или прослойка. Квинтесенцията на този възглед се проявява в израза: „Типични герои в типични обстоятелства.”

Не можем да отречем напълно валидността на подобен подход към тълкуването на литературния герой, особено за някои етапи от развитието на художественото творчество. Пък и наистина фигурата на героя в някаква степен винаги се явява „представителна”, „типична”, а оттам и носеща специфична обобщаваща сила. Проблемът е обаче в друго - след като сме се убедили в обобщаващия характер на героя, след като с негова помощ сме успели да познаем характерните черти на определена обществена група, какво следва по-нататък. Ако приемем, че изкуството има единствено и само познавателен характер, този извод би бил напълно достатъчен.

Видяхме обаче, че познавателният аспект на художествената дейност е само нейна част, неин инструмент, ала крайната цел на тази дейност съвсем не се изчерпва с познанието, а с осъществяването на определено въздействие. Дори и в рамките на „познавателната” теория героите най-често биват квалифицирани не по някакъв познавателен признак, а като положителни и отрицателни. Какво значи това? „Положителен е този герой, спрямо когото авторът заема една позитивна, одобряваща позиция, а негласното внушение е, че читателят от своя страна трябва да го възприеме като правилния модел за обществено поведение и да изгражда ценностната си система именно по негов образец. „Отрицателният” герой пък е обект на осъждане, на изобличаване както на обществени позиции, така и на индивидуални слабости и ценностни критерии. Отрицателният герой е негативен пример, който читателят трябва да отхвърля като образец, за да има ясни критерии за това, кое е „добро” и кое „зло”.

Още в тази разпространена представа на „познавателната” теория за героя вече личи недостатъчността на познавателната дейност да се обхванат основните функции на фигурата на литературния персонаж като основен стожер в процеса на художествената дейност.

Още по-големи стават противоречията, когато започнем да съпоставяме функциите на различни типове герои, създадени в различни епохи на художественото развитие и в различни жанрове на художествената дейност. Очевидно е например, че героят на вълшебната приказка, на житието, на класическата антична трагедия, на модерния роман и

т.н. е различен не само по външния си вид и поведението, но и по функциите, които изпълнява във въздействия механизъм на художествената комуникация.

Общото при всички тези герои е едно - с всички тях възприемателят по един или друг начин се съпоставя, идентифицира или дистанцира и в съпоставката между съдбата на героя и своите собствени възгледи за живота си изгражда някакви модели за поведение и ценностна система, преживява и разрешава измъчващите го социални и хуманитарни конфликти. Много по-ефикасно би било разглеждането на литературния герой не само и единствено като познавателен обект, а по-скоро като специфичен субект, с който възприемателят влиза в някакви специфични отношения. От характера на тези отношения, от начина, по който читателят се идентифицира с героя на художествената творба, зависят и характерът на въздействия процес, а в крайна сметка и обществената функция на дадената творба.

Следвайки тази теория на идентификацията между автор, герой и читател, немският литературовед Ханс Роберт Яус създава една схема, която разпределя литературните герои в пет основни групи в съответствие с типа идентификация, който е характерен за даден художествен жанр или определена литературна епоха.

Тези основни видове идентификация са: асоциативна, адмиративна, катарзисна, симпатизираща и иронична. Всяка от тях се осъществява с помощта на определен тип герой, който пък от своя страна предопределя основен тип възприемателско поведение и формира определени ценностни обществени норми. Те имат два аспекта - положителен и отрицателен.

Върни се в съдържанието!

КАТЕГОРИЯТА „ЖАНР“

(Проблемът за жанра във фолклора и литературата. Историческите промени в жанробразуващите стратегии.)

Едва ли има по-спорна категория от категорията „жанр“ в изучаването на словесното изкуство и едва ли има друга, която да се употребява толкова често и с толкова различни значения. Ние вече многократно я употребявахме в досегашните си разсъждения и вече ни е ясно, че с „жанр“ обозначаваме обща, универсална категория, която свързва неограничен кръг произведения, притежаващи общи черти. Основният въпрос обаче е: защо, след като писателят и читателят се занимават преди всичко с отделното произведение, изграждат и тълкуват неговата структура и смислов потенциал, провеждат общуването си посредством неговия комуникативен потенциал и по този начин осъществяват един индивидуален и строго определен литературен дискурс, понятието „жанр“ има толкова широка употреба и съществено значение за художествената дейност. Дали тази употреба и значение на понятието са свързани само с изучаването и класифицирането на явленията от словесното изкуство, или все пак появата на понятието „жанр“ е свързана и с някои обективни необходиминости при осъществяването на самия художествен акт?

Дълго време понятието за жанра функционира преди всичко като средство на литературната наука и „говореното за литературата“ - като класификатор, като белег за определена традиция, структурни правила за изграждане на близки по същината си текстове и т.н. Много хора дори и до днес схващат жанровото понятие именно така. Най-лесно можем да се убедим в това, ако прочетем няколко критически статии, чиито автори говорят за „смесване на жанровете в модерната литература“, за „размиване на границите на традиционните жанрове“ и т.н. Идеята е, че жанровете са исторически наложили се „твърди“ схеми, като „разказ“, „роман“, „поема“, „трагедия“, „комедия“ и т.н., чиито правила са общо взето неизменяеми, и всеки автор или читател при срещата с дадена жанрова схема трябва да съблюдава или да очаква строгото спазване на утвърдените за съответния жанр правила за постройката на художественото произведение.

Много от произведенията на съвременната литература трудно се вметват в представата, която един или друг жанр е изградил да речем за произведенията от XIX век, Ренесанса или античността. Това несъвпадение във външния вид и структурните схеми на творбите от различните епохи дава основание на изследователите да говорят, че Жанровете вече не се спазват строго и че писателят е свободен да прилага художествени похвати, които в различни времена са били приписвани на един или друг жанр.

Всичко това изглежда прекрасно, ако не намесвате коварният въпрос на наивното момченце, което извикало, че царят е гол. И този наивен въпрос гласи: „А защо все пак ни се налага да употребяваме понятието за жанра, след като той е само средство за класификация и писателят, пък и читателят съвсем не са длъжни да се съобразяват с него, щом като замисълът на съответното произведение изисква прилагането на нехарактерни и разнообразни похвати?“ Няма ли да е по-просто да си пишем и четем, без да класифицираме, и да строим произведенията си, без да се съобразяваме, с някакви наложени от литературните ментори или от традицията схеми? Този въпрос не се задава за първи път. Може да се каже, че почти целият XX век преминава под неговия знак, след като още в 1902 г. италианският философ и естет Бенедето Кроче за първи път го задава и му отговаря в духа на своите разбирания - жанрът е най-ненужното нещо в света на литературата.

И въпреки това обаче именно двадесетият век беше и времето, в което понятието за жанра получи най-сетне и някакво смислено обяснение и се видя, че все пак той не е чак толкова ненужен. А това означава, че е нужен не толкова за класификациите и говоренето за литературата, а в самата художествена дейност. Нещо повече - установи се, че без съществуването на жанровете художествената дейност е невъзможна. На какво се дължи подобна категорична увереност? Нека обаче, преди да отговорим на въпроса, малко да уточним употребяваните понятия.

„РОД”, „ВИД”, „ЖАНР”. В литературознанието се използват понятията „род”, „вид” и „жанр” (което е просто френското название на понятието „род”), С понятието „род” се обозначават трите основни дяла на словесността - епос, лирика и драма, а с понятието „вид” или „жанр” - техните подразделения - роман, разказ, сонет, комедия и пр.

Очевидно е, че при този вид употреба на понятията огромно влияние е оказала класификационната теория и по-точно теорията, взимствана от биологията, където също се говори за „род”, „клас”, „вид”, „подвид” и пр. Идеята е, че съществува структурна и функционална близост между различните биологични индивиди, което ни позволява по-добре да ги опознаем съгласно изискванията на логиката, при която всяко определение се извършва по една и съща основна схема - най-близък род и диференция специфика (специфична разлика). Или от факта, че ограничен брой животински индивиди се хранят с майчино мляко, ние обособяваме клас „бозайници”, след това според други белези се обособяват „родовете” на хищниците и тревопасните, на котките и кучетата и пр., и пр. И ако се опитаме да дефинираме което и да е животно, ще започнем от определението, стоящо по-високо в схемата - например „бозайник”. Ще му намерим съответната „диференция специфика”, например „хищник”, след това ще намерим следващата специфицираща разлика - например „котка”, чак докато стигнем до съответната порода на нашия домашен любимец с аристократично родословно дърво, което недвусмислено доказва, че принадлежи към рядката и скъпа порода на сиамските котки.

Същата тази схема лежи в основата и на идеята за литературна класификация по образеца „род” - „вид”. Само че когато са правени опити да се изпълни тя със съдържание, т.е. да се определят ясно особеностите на „родовете” и „видовете” съгласно изискванията на логическата дефиниция, нещата се оказват извънредно трудни. Оказва се почти невъзможно да се определи какъвто и да е признак, който подобно на майчиното мляко да послужи като основа за формиране на „рода”, а по-късно всички „видове” да бъдат логически издържани в този род.

Така например, казва се, че епосът е „обективен”, а лириката - „субективна”. Епосът повествува, а лириката дава възможност на субекта да изрази сам емоционалните си състояния. Но веднага се намират множество доказателства за произведения и „видове”, които са едновременно „обективни” и „емоционални”, показват както епически, така и лирически характеристики. Тогава започват теориите за някакви хибридни” родове - „лироепос”, „лирична драма”, „епическа поезия” и т.н.

В усилието да се установят най-накрая съдържателните характеристики на понятията „литературен род” и „вид” се предприемат изключително амбициозни изследвания на всички налични употреби на понятията от рода „лирика”, „епос” и „драма” от древността до наши дни, за да се установи най-сетне каква е онази тяхна характерна особеност, която да ги направи пригодни да служат като литературни термини - т.е. да имат едно строго установено съдържание. За най-голямо учудване на многобройните изследователи резултатът от тези проучвания бе, че не е възможно да се намерят такива обобщаващи характеристики. А по това време вече се смени и посоката на развитие на цялостната жанрова теория, която изостави класификационния метод и тръгна по други пътища. Така че традиционните понятия „лирика”, „епос” и „драма” останаха малко неясни и излишни. Практическото решение за тяхната употреба е свързано с удобството. Наистина е по-лесно с една дума да се определи най-общо характерът на дадена творба като „лирическа” или „епическа” и в обичайната литературна практика те могат да играят тази своя обозначаваща роля. Но когато искаме да говорим по-точно за характера на художественото явление, с което се занимаваме, традиционните понятия са слабо приложими и често пъти - излишни.

Видяхме, че взимстваната от биологията схема на „родовете” и „видовете” крие сериозни опасности от недоразумения, богато се прилага за явления, чиято природа има комуникативно-културен характер. Когато искаме да опишем и характеризираме дадено явление със средствата на науката, ние все пак сме задължени да се съобразяваме с характеристиките на материала и системата на отношения, в която той се проявява. А тази сфера, както вече казахме, е сферата на културата и сферата на комуникацията.

Нека сега се върнем към въпроса на наивното момченце - кое налага съществуването на жанровете, ако те не служат само за класификационно средство. Има ли някаква необходимост в протичането на самия художествен акт, която да налага съобразяването с някакви повече или по-малко утвърдени модели за постройка и тълкуване на отделните художествени текстове?

Ние вече разгледахме смисловите и комуникативните аспекти на художествения свят и видяхме колко сложни и многопосочни са условията, на които трябва да отговаря дори и най-простият словесен дискурс. За да може отправителят да предаде някаква информация на възприемателя, която информация от своя страна да доведе до определено практическо следствие, той трябва да построи изказване, което да държи сметка за езика (кода), за комуникативната ситуация, за отношенията между участниците в общуването, за канала (медията), за време-пространствените отношения, за намерението на отправителя и очакваната ответна реакция и т.н. Дори ако изказването се състои само от една дума, каквато е например военната заповед, то трябва да се вписва в цялата тази сложна и многопосочна мрежа от отношения.

Нека си представим какво би се получило, ако говорещият, а от другата страна - слушащият, имат на разположение само езика с неговото словесно богатство и граматически правила, но без утвърдени правила за постройка на изказването. Комуникацията ще бъде неимоверно усложнена и за всяко нещо ще трябва да се правят уговорки с описанието на всяко едно от отношенията, за които стана дума. За всички нас, които ползваме езика, за да общуваме помежду си, е ясно, че разговор по този начин не се провежда. Нещо повече - самото изучаване на езика протича не от назубряне на думи и граматически правила, а от изказвания, възприети от нас в езиковата практика. Малкото дете изучава езика от изказванията на другите и първите му опити за езикова дейност също са някакви, макар прости и несъвършени изказвания.

РЕЧЕВИ ЖАНРОВЕ. Езикът съществува в езиковата практика, а не в речниците и граматиките! А тези изказвания, за да удовлетворяват изискванията, за които говорихме, също трябва да се изграждат с помощта на някакви правила за провеждане на комуникацията. Същите тези правила носят името „словесни (речеви) жанрове”. Отчитайки особеностите на езиковата дейност, руският учен М.М. Бахтин казва, че: „Ако речевите Жанрове не съществуваха и ние не ги владеехме, ако ни се налага да ги създаваме за първи път в процеса на речта, свободно и за първи път да строим всяко изказване, речевото общуване би било почти невъзможно.”

Следователно стигаме до извода, че речевият жанр е някаква норма на изказването, която служи като средство за установяване на възможните комуникативни и смислови отношения, които възникват в една конкретна езикова ситуация. Въпросът обаче е: какъв е характерът на тези норми? Дали те са някакви твърди предписания, задължаващи говорещия и слушащия да се придържат стриктно към тях, или дават някаква възможност за избор.

В езиковата практика не съществуват твърди, закрепени в заповедна форма правила. Езиковите норми винаги имат алтернативен характер, т. е. определят се въз основа на някаква възможност за избор. Нека вземем най-простия пример - изразяването на глаголното лице. Когато аз говоря за някакво свое действие, например четенето, имам на разположение основния глагол „чета” (а заедно с него и някои диалектни, жаргонни или стилистични варианти) и редица форми, които отнасят глагола спрямо лице, време, наклонение и т.н. По отношение на категорията „лице” аз мога да избирам между шест различни форми 1, 2 и 3-то лице, ед. число и 1, 2 и 3-то лице, мн. число. Ако аз искам да стане ясно, че лично аз (ед. число) чета, то съм длъжен да избира формата за 1 лице, ед. число. А в зависимост от времето, наклонението ѝ пр. също така подбирам съответната форма. Точно тук откриваме и парадоксалната природа на комуникативната дейност. От една страна, имам възможност да избирам, а от друга - съм длъжен да направя съответния правилен избор. В противен случай ще настъпи объркване.

Съвкупността от възможностите за избор се нарича парадигма. В случая аз избирах вариант от парадигмата на глаголното лице. Съществуват парадигми на глаголното време,

на глаголното наклонение, на рода на съществителното, на съгласуването на подлог и сказуемо, на различните видове местоимения и т.н. За да направим правилно езиково изказване, ние автоматично извършваме няколко разнопосочни избора и резултатите на нашия избор трябва винаги да попаднат върху точно необходимата форма. В противен случай ще допуснем грешки, които могат напълно да опорочат смисъла и намерението на нашето изказване.

Подобен набор от парадигми съществува и при постройката на самото изказване като комуникативен (а не просто езиков, както беше в случая). Да речем, че искам да предложа на своя събеседник да прочете някоя книга. И в този случай аз имам на разположение различни варианти за оформяне на изказването. Ако той ми е близък приятел, ще му кажа простичко да я прочете, защото е много „готина“, ако ми е началник, ще се опитам да го убедя в подobaваща учтива форма. И тук, ръководейки се от характера на ситуацията, аз съм длъжен да направя правилния избор на изразни средства. В противен случай също мога да опороча общуването.

Всичко това, което казахме досега, важи както за „нормалната“ езикова дейност, така и за художествената словесност. Само че при художествения дискурс ние вече видяхме, че възможните парадигми са значително повече и много по-сложни. Защото те Включват освен нормалните комуникативни обстоятелства още и изискванията, формирани от изграждането на поетическия език, културната и обществената функция на словесния дискурс, типове, идентификации между автор, герой и читател и т.н.

Свободата на избор при художествения дискурс е значително по-голяма. Видяхме, че в езика такава свобода практически няма - там аз съм длъжен да подбера правилната форма и мога да варирам само там, където имам стилистични варианти, т.е. вместо „хубаво“ да кажа „готино“ или пък „прекрасно“ в зависимост от полето на употреба и желанието ми за стилистична изразителност. Но в художествения дискурс поради неговата вторична, условна природа всяко нещо може да има освен пряка комуникативна природа още и вторична семиотична природа, т.е. да стане елемент от поетическия език. Ако аз избира някой непредвиден вариант от някоя от многобройните парадигми, то в резултат ще се получи двоен ефект. От една страна, може би този мой избор ще се отчете като „грешка“, например ако избира четиристъпен хорей (звучи остро и малко рязко), за да напиша любовно стихотворение. Но веднага този „дефект“ може да се превърне и в „ефект“, ако читателят прецени, че с тази смяна на ритъма и звученето в стихотворението се внася някакво ново, допринасящо за смисловото богатство, внушение. Ето как впрочем лесно се разрешава и въпросът за т.нар. жанрови смешения. Елементи от препоръчителните парадигматични избори, характерни за един жанр, могат да се употребяват в други жанрове, за да се постигнат определени ефекти.

И така, ако искаме да дадем някакво определение на понятието „художествен жанр“, трябва да кажем, че той представлява типова норма на художествения дискурс. Норма, която дава препоръчителни насоки за избор от наличните комуникативни и художествени парадигми, спрямо които се извършва и постройката на словесния художествен дискурс. Доброто на това определение е в това, че то не изисква както от писателя, така и от читателя да познава някаква „твърда“ жанрова схема, а просто да познава добре възможностите, които дават избраните в един или друг случай изразни средства. Въпреки това обаче едно известно практическо познаване на жанровите закономерности подобно на владенето на речевите жанрове е условие, без което не може да се провежда художествената комуникация. Не е задължително жанровете да се изучават от учебниците, задължително е обаче да се владее художествената практика.

Тук е налице и още един проблем - за характера на самите препоръчителни норми и за самия набор от парадигми, сред които се осъществява нашата възможност за избор. Съпоставянето на различен тип произведения на словесното изкуство често пъти ни изправя пред непреодолими трудности при определянето на тяхната жанрова характеристика, пък и по отношение на тяхното адекватно разбиране и тълкуване. Тези трудности се дължат на факта, че в словесното изкуство за разлика от езика не съществува една-единствена основа,

върху която се извършва комуникативната дейност. Различните културни обстоятелства и различният начин на битуване на словесното изкуство в тях обуславят и някои съществени различия в самата концепция за функциите на художествения дискурс. А това означава, че и принципите, спрямо които ще се строи този дискурс, ще се различават съществено, а с това ще се формира и съвършено различната представа за жанровост, която е свързана с дадената културна ситуация.

ИСТОРИЧЕСКИ ПРОМЕНИ В ЖАНРООБРАЗУВАЩИТЕ СТРАТЕГИИ.

Руският византолог Сергей Аверинцев отделя три етапа в развитието на словесната култура и свързаните с тях промени в стратегията на жанрообразуването. По време на първия етап словесното изкуство има вторична, подчинена на ритуала и празника природа. В трудово-ритуалния цикъл на човешкото битие са разположени различни културни ситуации, в чиято система се проявяват различни форми на словесното изкуство.

Във фолклора например съществуват форми - песни, легенди, смазания и пр., които се изпълняват в строго определени моменти на празничните или делничните ритуали - сватбите, Коледарския цикъл, великденския цикъл (заедно с Лазаровден), погребенията и пр. Тези словесни форми изпълват понятието за т.нар. обреден фолклор и характеристиката на различните жанрови образувания зависи преди всичко от изискванията на обреда (ритуала). Същото обаче може да се каже и за формите, изпълнявани по време на делничното всекидневие - трудовата дейност, различните часове на деня, свободното време. Няма песен, приказка или друга фолклорна форма, която да е извън ясно определената и строго регламентирана ситуация на трудово-обредния цикъл. Стига се до такива подробности като например съзнанието на певеца, че дадена песен се пее сутрин по време на отиването на нивата, друга - само по време на жътвата, трета - по време на обратния път и т.н. Тази обвързаност на място, време, ритуал и на празнична или делнична дейност се продължава и от строгото разпределяне на тематиката. Така например известният кралимарковски цикъл, който с право се определя като принадлежащ към жанра на юнашкия епос, се изпълнява само по време на ритуална трапеза и никъде другаде.

Същото може да се каже и за формите на словесното изкуство, когато то напуска фолклора в строгия смисъл на тази дума - например античната лирика и драма. Въпреки това обаче те остават тясно свързани с ритуалния цикъл и характерните за него колективно изживяване и господство на принципа за колективното благо. Макар и тези явления на словесното изкуство да имат преди всичко устна природа, някои от тях можем да срещнем и записани. Такъв е случаят с античната драма, но писмеността тук е само помощно средство за съхраняване на текста, докато истинското художествено събитие при драмата се реализира в системата на ритуала и празника.

По-късно принципът на ритуалното битие на словесното изкуство се пренася в християнския ритуал, където различните жанрове имат ясна и регламентирана функция в хода на божествената служба или различните съпътстващи я прояви - тропари, жития, похвални слова, химни, псалми и т.н.

Очевидно е в случая, че основната комуникативна ситуация, а заедно с това и основните принципи на смислообразуването и обществените функции на различните словесни жанрове ще бъдат в пряка връзка и зависимост от тяхното място в ритуалното действие. Естествено е в такъв случай и техните характерни жанрови особености да се извеждат именно от ритуалното действие. Водеща е обществената и ритуална функция на художествения жанр и в съответствие с нея се оформя и цялостната структура на постройката на словесната творба - всички нейни елементи се свързават пряко с въздействените очаквания и стратегии.

По времето на елинизма обаче (II - III в. пр. н. е.) с развитието на писмеността словесното изкуство все повече се превръща в литература в собствения смисъл на това понятие - писмено словесно изкуство.

Вече изяснихме особеностите на писмеността, значими за характера на художествения акт, и видяхме, че там огромна роля играят разграничаването и откъсването на словесния текст от пораждащата го комуникативна или ритуална ситуация.

Художественото произведение за първи път става автономно, което значи, че основанията за неговото съществуване и принципите, върху които то се изгражда, ще бъдат свързани не с някаква външна пораждаща среда, а със самото него. Тази основна предпоставка се трансформира в бурно развитие на една дейност, която е насочена преди всичко към формулирането на правилата и нормите за изграждане на художествения език. Език, който разграничава художествената творба от обикновеното делнично говорене.

Появяват се правилата на т.нар. техне (в превод от старогръцки „изкуство“), което обаче е означавало не точно това, което ние днес разбираме под „изкуство“, а по-скоро е имала технологично-нормативен характер. Достатъчно е да се сравнят книгите за поетическото изкуство, т.нар. поетики от времето на Аристотел (от времето още на ритуалното битие на словесното изкуство) и от времето на Хораций (от епохата на изкуството като „техне“), за да се забележи очевидната разлика. Докато поетиката на Аристотел е формирана преди всичко от идеята за обществената функция на трагедията и всички нейни съставни части и похвати са подчинени на тази основна идея, то поетиката на Хораций узаконява и нормативизира правила за изграждане на различните форми на словесното изкуство.

От този момент нататък понятието за жанра се свързва преди всичко с една задължителна схема и норма, която предписва начина за построяване на всички съществени аспекти и елементи на творбата - като се започне от избора на героя, средата, в която се развива действието, времето и мястото, задължителните мотиви, стиховата и прозодическата организация, стилистичните похвати и т.н.

Този период в развитието на европейското словесно изкуство продължава дълго време - чак до Класицизма на XVII век. Като най-характерни можем да посочим жанровете сонет, рондо, мадригал, ода, балада и др. Всички те са придружени с огромно разнообразие от нормозадаващи книги – поетики. Сред тях заслужава да се споменат тези на Хораций, Овидий, Юлий Цезар Скалигер, Никола Боало и пр.

Това, което трябва да отбележим тук обаче, е фактът, че макар и господстваща, нормативната поетика и художествена стратегия не са единствени в продължение на този дълъг период.

Особеност на културата е нейната многоетажност и възможност за паралелно съществуване на различни принципи. Принципът на фолклора и ритуалната словесност съвсем не е заличен от културната практика. Той намира своя огромен терен за приложение и както в официалния християнски ритуал, където се развиват някои средновековни жанрове, каквито са миракълът, мистерията, житието, похвалното слово и други, така и в сферата на народната култура. Тук могат да се посочат плебейският празник и карнавалът, различните панаирни и ритуални игри, които раждат своите специфични жанрове - фарс, фаблийо, панаирджийска балада и т.н. От трета страна, ритуалите на новата обществена класа - рицарството - също раждат огромен брой произведения на словесното изкуство: албата, рицарският роман, „шансон дьо Кроазад“, „шансон дьо Аест“ и т.н. Така че, когато говорим за развитие в принципите на словесното изкуство и различните жанрообразуващи стратегии, трябва да помним, че те, макар и различаващи се, не са алтернативни една на друга от логическа гледна точка - т.е. или едното, или другото. Принципът на едновременното съществуване - в различни пораждащи и възприемателски ситуации, е основният принцип на културата.

Също по времето на късното средновековие и Ренесанса (но далеч все още от времето на класицизма, докогато стратегията на „техне“ е продуктивна) се пораждат жанрове, чиято характеристика не съответства нито на ритуалната, нито на нормативната стратегия. Преди всичко това е т.нар. ренесансова новела, чиято проява се свързва с името на Джовани Бокачо. При нея ясно могат да се забележат признаци, които я свързват с ритуалите на народния и аристократичния празник, със стратегията на ритуалното разказване, да не говорим пък за изобилието на теми, мотиви и дори цели сюжети, характерни за класическите образци на традиционното фолклорно разказване. Но от друга страна, има и редица указания за съобразяването с принципите на нормативните поетики,

изразяващи се преди всичко в спазването на определени композиционни, стилистични и конструктивни принципи, за които отделните разказвачи в „Декамерон“ дори съвсем открито споменават. И все пак новелите от „Декамерон“ проявяват някои особености, които ни дават основание да ги смятаме за първия представител на третия, модерен тип художествена практика. Преди всичко тук се изгражда една комуникативна ситуация, зависеща преди всичко от индивидуалното четене и разбиране без непременно формулиране на въздействената функция, без строгото типологизиране на персонажите съгласно изискванията на нормативните поетики. Напротив – тук персонажите са индивидуализирани, а средата, в която се развива действието, е исторически конкретизирана и силно различаваща се както от символическите време и пространство на фолклора, така и от не по-малко символичните (но по друг начин) време-пространства на нормативните жанрове. Тук за първи път като основен принцип на художественост не се издига строгото спазване на нормативни правила, а по-скоро възможността да се навлезе в един условен свят, където човешкото битие се проблематизира. Тук обаче биват проблематизирани и използвани като материал за изграждане на художествени похвати и заварените от Бокачо жанрове както на ритуалната, така и на нормативната словесност. С тях за първи път започва да се борави вторично и условно. И в сферата на общественото функциониране и възприемателското поведение в „Декамерон“ вече се залага по-скоро на свободното осмисляне и безкористното морално съждение, отколкото на традиционния морал или пък на издигнатите в норма рационалистични представи за света. За първи път в словесното изкуство се проявява въздействената стратегия на „разговора“ - свободно протичащ размисъл върху моралните норми. Стратегия на обществото, която по-късно става и основна въздействена стратегия на модерното изкуство.

Макар и проявило се още в епохата на Ренесанса с някои ярки представители и жанрови образци, модерният принцип на изграждане на художествените актове се проявява особено ярко в епохата на Просвещението и романтизма - след изтласкването на класицизма от господстващата му позиция през XVII век. Литературните изследователи свързват развитието на Просвещението и романтизма с появата на нови идеологически и обществени движения, което, разбира се, е правилно.

Но върху стратегията при изграждането на художествените актове повлиява много по-силно едно друго обстоятелство - развитието на книгопечатната технология и масовото оgramотяване на населението, което позволява на литературата да се превърне в масова култура и да измести традиционната народна култура. Едва с навлизането на художествената творба в епохата на нейното техническо възпроизвеждане става възможно изграждането и на модерния тип художествена култура, който познаваме днес.

Тази модерна художествена култура се обуславя преди всичко от наложените принципи на комуникация и въздействие на художествения акт. Актът на индивидуалното четене става основният начин за осъществяване на художествената комуникация. Това предполага и развитието на нов тип условност на художествения дискурс, а оттам и на цялостното конструктивно решение на постройката на художествените текстове и на техните въздействени стратегии. Неслучайно основните жанрове на модерната литература са именно тези, които в максимална степен са освободени както от обвързването с определен обществен ритуал, така и с определени норми на постройка - роман, новела, разказ, антологично стихотворение, драма.

По-нататък ще разгледаме основните жанрове на словесната култура поотделно, но предварително се налага да се спрем на още един проблем.

ПРИЕМСТВЕНОСТ ПРИ УСЛОВНИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ СТРУКТУРИ. В различни съпоставителни изследвания се отбелязва, че независимо от развитието на жанрообразуващите принципи, които трансформират един повествователен сюжет да речем от факт на фолклорната или нормативната във факт на модерната поетика, съществуват и ясно различими връзки на приемственост и зависимост на условните художествени структури. Така например очевидна е връзката на романа, какъвто го познаваме днес с мотивите, сюжетите, героите и разказваческите стратегии на приказката. Редица

изследователи недвусмислено доказват пряката генетична връзка между сюжета на вълшебната приказка с нейния герой-аутсайдер, който, преминавайки през различни, наложени от съдбата препятствия и изпитания, успява да се издигне в обществената йерархия обикновено чрез осъществяването на специфична брачна връзка. Не по-слаба е генетичната връзка на фолклорния жанр „сага”, разглеждащ света през призмата на родовото устройство с редица явления от модерната литература, които тълкуват фундаментални хуманитарни принципи и конфликти именно чрез трансформациите на традиционния родов морал, на динамичното и устойчивото в него. Не по-малко очевидни са и връзките на някои явления на съвременната масова култура с особеностите на християнската легенда и характерното за нея утвърждаване на морални принципи чрез фигурата на един имитируем, достоен за подражание герой. Митологичното мислене и свързаните с него принципи за изграждане на представата за света също не са чужди на редица явления от съвременната култура. Независимо от това, че всички тези явления водят началото си от дълбока древност и вече са намерили реализация в определени фолклорни или културни форми и жанрове.

Тези наблюдения показват, че при формирането на характеристиката и въздействената стратегия на един или друг художествен жанр освен актуални комуникативни и идеологически прояви участват и основополагащи културни принципи и символични действия. Те са необходимост за всяка културна ситуация, доколкото са свързани с фундаментални хуманитарни проблеми и начини за осмисляне на заобикалящия ни свят. Ето защо, преди да започнем с разглеждането на различните литературни жанрове, се налага да кажем няколко думи и за простите форми на словесността.

Върни се в съдържанието!

ПРОСТИ ФОРМИ НА СЛОВЕСНОСТТА. ОСНОВНИ СИМВОЛИЧНИ ДЕЙСТВИЯ

Идеята за наличие на структури, които подобно на езика съществуват в културата и се явяват в различни конкретни изказвания, но самите те не представляват нито изказвания, нито дори жанрове, възниква в началото на нашия век, в школата на т.нар. морфологично литературознание. В резултат на проучванията в тази насока се появяват някои класически разработки, като например книгата на В.Я. Проп „Морфология на вълшебната приказка” или книгата на Андре Жолес „Простите форми”. Двете книги в един доста дълъг период не оказват почти никакво влияние върху мисленето за литературата, докато в края на 60-те години на XX век преживяват един неочакван и необясним на пръв поглед „бум” на интереса към тях. Този интерес се изразява най-вече в това, че техните идеи се възприемат от представителите на най-модерните по това време литературоведски школи - структурализма и рецептивната естетика, и на базата на техните идеи се изграждат значими теории в областта на литературната история и фолклористиката.

Каква е същността на идеята за простите форми, както е разбрана от Проп и Жолес. С анализа си на вълшебната приказка В.Я. Проп успява да покаже, че какъвто и сюжет да се разработва в конкретната приказка, тя винаги се развива по една и съща схема. Героите имат не толкова индивидуален, колкото типичен характер (наречени са герои функции, защото се появяват в хода на действието само за да изпълнят точно определена функция), действието неизменно се състои от едни и същи перипетии и т.н.

Самата приказка като жанр обаче има и други свои особености, които не могат да се вместят в схемата на нейната морфология - ситуацията на разказването, обществената ѝ функция, стилистиката и т.н. Ала същественото в случая е фактът, че така намерената схема съдържа определени въздействени възможности, които могат да се осъществяват и в други жанрови образувания.

Известният руски литературовед И.П.Смирнов в книгата си „Трансформации на сюжета и жанра” убедително доказва, че структурата на вълшебната приказка много лесно може да бъде открита и в сюжетната схема на романа от XIX век (той има предвид „Капитанската дъщеря” на Пушкин), а и в модерния роман. Следователно тази вътрешна структура може да се трансформира в различни литературни жанрове със своя историческа конкретност и специфични обществени функции, но въпреки това да запази и изяви своя вътрешно присъщ въздействен потенциал, веднъж завинаги кодиран в нейния строеж.

Конкретно за приказката той би могъл да бъде резюмиран по следния начин: Герой аутсайдер (оставен без наследство син, сираче, заварениче, глупак и пр.) е принуден волно или неволно да напусне бащиния дом (символ на човешката култура) и да отиде в някакво друго пространство - гора, чуждо царство и пр. (символ на природата), където властват други закони. Там благодарение на доброто си сърце и на откритата си и честна душа той обикновено намира няколко вълшебни приятели помагачи, от които скоро започва да изпитва нужда, защото животът го поставя пред непреодолими изпитания (обикновено три). Приятелите му помагат да преодолее изпитанията и след като се справя и със злите герои завистници, които искат да си присвоят неговите заслуги, героят, аутсайдер успява да се издигне на върха на социалната стълбица благодарение на брака си с царска дъщеря (син).

Вече говорихме за причините за възникването на подобни сюжети, за тяхното разпространение и обществени функции, свързани с жанра на вълшебната приказка. Но не само изследователите могат сравнително лесно да установят, че подобен сюжет (поочистен малко от „вълшебното”) може да се срещне и в огромен брой романи. Нещо повече дори - очевидно е, че вътрешната структура на романа води началото си от структурата на вълшебната приказка.

Подобни наблюдения са извършени и върху други, появили се в зората на човечеството културни форми. Немският литературовед Андре Жолес смята, че „прости форми” можем да открием в следните случаи: легенда, сага, мит, гатанка (загадка), поговорка, казус, приказка, виц и един съвременен жанр, който Жолес нарича „меморабиле”, чиято характеристика се осъществява най-пълноценно от репортажа.

Всяка от тези форми притежава своя тематичен обхват, свой поглед върху света, своя твърда сюжетна схема и свой въздействен потенциал. Ние ще разгледаме най-употребяваните от тях, когато говорим за жанровете, в които те най-пълно се изявяват. Важното в случая обаче е това, че характерните за всяка от тези прости форми структура и потенциално въздействие се съхраняват в културата и се проявяват дори там, където най-малко ги очакваме.

Нека приведем само един пример - легендата. Тази проста форма възниква още в гръцката античност с разказите за героите, но най-пълно изявява въздействените си възможности в християнското житие за светци (без обаче литературният жанр „житие” и простата форма „легенда” да съвпадат напълно). В този случай основният културен проблем, който се разглежда, е свързан с механизма на действено прилагане на господстващите в дадено общество нравствени норми. Легендата създава модел на герой, който в съответствие с тези нравствени норми се явява като „съвършен” (свещ). За да бъде обаче наистина „съвършен”, на този герой не му е достатъчно да бъде просто „добър човек”, той трябва по някакъв начин качествено да се отличава от обикновените добри хора. В случая с християнското житие тази качествена разлика се предметява в чудото. Действеният добродетел на този човек е толкова голяма, че той придобива някаква извънмерна сила, която след неговата смърт се предметява в неговите мощи или неговите реликви. Именно контактът с тези реликви оказва чудотворна сила на изцеление. Или както отбелязахме, силата на светеца е предметена в неговите реликви. Но още приживе по някакъв начин той е проявил достатъчно очевидно - измеримо и видимо - своята действена добродетел. Тя се е изразила в също така предметени действия и постижения - убийството на змея от св. Георги, изцелението на Лазар и превръщането на водата във вино от Христос и т.н. Тези действия на светеца, постижения и характерни особености стават неговите основни атрибути, чрез които хората могат лесно и безпогрешно да го разпознаят. Те обикновено се възплъщават по някакъв начин в името му. Въздейственият механизъм на легендата се изразява в т.нар. имитацио, (буквално следване) не само на нравствения пример на героя, но и колкото се може на неговите действия и свързаните с тях атрибути чрез прекия контакт с реликвите и извършването на всяко значимо действие в името на следвания, образец.

Създаденият по този начин образ и наложеният от него модел на поведение са изградени не по логиката на реалното отражение на живота, а по логиката на идеологическата норма. Това обаче не означава, че в живота действията, предписани от механизма на легендата, не се осъществяват напълно сериозно. Напротив. Историята на цялото Средновековие ни показва, че огромна част от движещите сили на обществото имат легендарен характер. Как се мотивират например кръстоносните походи? Естествено с повика за освобождаване на основната реликва на християнския свят - Гроба Господен. Неистово се търсят и съхраняват всевъзможни други реликви, свързани както с основния модел на християнството - Христос (частици от кръста, светия Граал, събирал кръвта на Спасителя, Торинската плащеница, части от трънения венец и пр.), така и с всички останали общохристиянски или местни светци.

Ще кажем, че това си е работа на Средновековието, но не е така. Механизмът на легендата наистина днес (в смисъла на християнското житие) има по-скоро исторически характер, но това съвсем не означава, че липсват сфери от съвременния живот, където той да се прилага. Нека вземем само две от тях - политиката и спорта. Първата задача както на политика, така и на спортиста е да изгради легенда около своето име.

Често пъти това става дори и без някакво предварително користо намерение от страна на самия герой. Такъв е случаят например с Васил Левски. Всичко това, което „средният човек” у нас знае за Левски, всъщност е легендата за него, изградена с най-добри намерения още от другарите му, а по-късно и от художествената литература. Самото му име носи подчертано легендарен произход - никой досега не е удостоверил исторически „лъвския му скок”. Той обаче е изключително характерен детайл от подвизите на героя, станали негови атрибути. Също като уменията му да се измъква от всяка потеря, да знае

всичко, да буди националното съзнание с пламенно слово и т.н. В своята ода за Левски Иван Вазов е изградил образцов легендарен герой, който „гол, бос, лишен от имотът, за да е полезен, дал си бе животът”. Чудото, сътворено от Левски, измеримо и видимо - „и в няколко деня тайно и полека, народът порасте на няколко века”, смъртта му е мъченическа, а неговите реликви - бесилото, гробът (да си спомним само бурната история отпреди няколко години за търсене гроба на Левски), тефтерчето му, косите му и т.н., се съхраняват и почитат с нещо повече от нормален исторически интерес. Но ще кажем - няма има нещо лошо в това. Наистина няма нищо лошо, защото легендата за Левски е онзи културен механизъм, който дава на българския народ един личностен пример за подражание с огромна въздействена сила. Единствената опасност е да не би легендата да се пренесе в сфери (например науката), където тя е напълно неуместна.

Подобни явления откриваме и в политиката на ХХ век. Какво друго представлява например личността на Сталин, който успява да изпълни дори две легендарни роли - тази на „бащата на народите” до 1956 г. и тази на „големия грешник” (прототипът на тази роля в симетричния свят на християнската легенда е образът на Юда, но по-късно е допълнен и с други легендарни грешници, отказали се от Бога и продали душата си на Дявола - Ахасфер, Дон Жуан, Фауст и пр.). Сталин не е единственият носител на легендарния модел. На практика всеки политик, който трябва да се справя с проблема за народната поддръжка (днес политиците се избират, а гласове се печелят трудно), е принуден да изгражда легендарен образ около личността си. (Днес това се нарича „политически имидж” и се измерва с политическия рейтинг.) Един красноречив пример. В една от президентските кампании в САЩ противникът на Джордж Буш Майкъл Дукакис изтъкваше своята демократичност и приобщеност към проблемите на обикновените хора, като твърдеше, че въпреки и милионер, повече от двадесет години е ходил на работа с метрото. Защо, ще попитаме, няма ако ходеше на работа с кола, това не би било по-рационално, тъй като щеше да му спести време, което един висококвалифициран специалист все пак би могъл да употреби за нещо по-полезно от това да се блъска в навалищата. За специалиста - да, но за изгряващия политик - не! Защото това е един характерен легендарен детайл, който много по-директно въздейства върху първосигналните реакции на електората, отколкото сложните икономически аргументи. Само за сравнение ще посочим, че в момента, когато течеше т.нар. перестройка и образът на Сталин упорито се превръщаше от герой на легенда в герой на антилегенда, писателят Александър Бек в романа си „Ново назначение” използва буквално същия мотив, но с обратен знак - Сталин и един от верните му помощници случайно попадат в станцията на метрото и са принудени да го използват, но се оказва, че не знаят колко струва един билет.

А колко широко е приложението на легендарния механизъм в спорта! Колко често изявени спортисти получават легендарни имена от рода на „Барселонската кама”, колко много реликви във формата на шапки, фланелки, футболни топки с подписа на кумира, колко песни и разкази придружават всяка спортна кариера. Всичко друго може да се каже, но само не и това, че легендата е историческа отживелица, чието място е в прашните сборници с църковни жития.

Подобен е случаят и с другите определени от Жолес „прости форми”. Някои от тях, като мита, приказката, сагата и загадката, са изключително често срещани в различни жанрове и произведения от различни литературни епохи. Особено интересен е случаят с филма на Алфред Хичков „Птиците”, в който можем да открием наредени една в друга (като куклите матрьошки) цели четири от „простите форми” - загадка, мит, сага и вълшебна приказка.

Наличието на „прости форми” в културата дава едно специфично измерение на жанровата проблематика, защото придържането към някоя от тях в определен исторически конкретен жанр вече подсказва посоката, в която се търси въздействиеният потенциал на съответния жанр.

ОСНОВНИ СИМВОЛИЧНИ ДЕЙСТВИЯ. Освен простите форми има още едно явление, което можем да открием употребено в различни жанрови образувания независимо

от конфетното историческо битие и въздействиения механизъм на използвания жанр. Това са специфичните символични действия, чрез които се извършва художествената комуникация. В цялото разнообразие на жанрови образувания ние успяваме да открием наличието само на три такива символични действия - пеене, повествование и разказване. Първо, защо действията са символични? Преди всичко, защото още в зората на словесното изкуство се е породила необходимостта от принципно разграничаване на обикновеното, всекидневно слово и словото, което служи на някакви други - ритуални, религиозни или художествени цели. Тук все още не се поставя въпросът за въздействиите възможности, които дава своеобразната организация на словесния поток - ритъм, рима, мелодичност на звученето и т.н. Когато и тези възможности се установяват, на тях започва да се обръща голямо внимание, особено в периода, когато „техне” е било на особена почит. Но ако се върнем на проблема за разграничаването между делничното и неделничното слово, ще установим, че като неделнично за първи път се появява пеенето.

Пеенето само по себе си е символично действие независимо от въздействието, което оказва съчетаването му с музиката. Това символично действие е белег за ритуалност. В него се проявява и принципната „отвъдност” на словото, неговото отнасяне до свещените ценности на битието, а не до всекидневните нужди на общуването, които са представени от всекидневното слово. Скоро обаче се откриват и другите две основни характеристики на пеенето, свързани с характера на оформената в ритуала на песента комунитас. Ние вече споменахме за тях, но отново ще ги повторим. Това са единството на индивид и общност и времезадържащият континуитет.

Единството на индивид и общност се получава не само поради това, че ритуалното пеене е било присъщо преди всичко на обредния хор и едва по-късно постепенно се отделя в индивидуално - обредният хор се разпада на полухория, по-късно се отделя и фигурата на „запевача”, който еволюира в различни посоки - като индивидуален певец, като рапсод (аед, епически певец), или като индивидуален актьор. Хоровата природа на символичното действие пеене е, разбира се, изключително важна негова характеристика. Но по-важно е друго - в акта на пеенето личното преживяване на всеки един от певците, било то индивидуален или хоров, е принципно тъждествено на личностното изживяване на останалите, без нито за секунда да престава да бъде дълбоко личностно (певецът напълно и без остатък се превъплъщава в емоционалното и мисловното изживяване на лирическия говорител). Ние вече говорихме, че когато някой изпълнява песен, той подсъзнателно нагажда текста към особеностите на своята индивидуалност - пол, възраст, националност и т.н. Никой, който пее (тук не става дума за артистичното пеене), не може да допусне, че думите на песента не се отнасят лично до него. Същевременно е ясно, че възможните певци са изключително много - на практика безброй. В такъв случай се получава една възможна комунитас, чиито отделни членове съвпадат напълно един с друг, без, както това е принципно присъщо на всяка комунитас, да имат различни мнения, с които да спорят помежду си и въобще да съставят обществото на „разговора”. Пеенето е дейност на хора.

Оттук лесно може да стигнем и до втората особеност на пеенето като символично действие - времезадържащият континуитет. Не можем да си представим хор, който да пее в различни времена и пространства. Хоровото пеене винаги е синхронно, т.е. едновременно. Какво от това, че един или друг индивидуален участник в песенната комунитас принадлежи на друго време и друга епоха. Достатъчно е да запее песента така както се следва, т.е. да ѝ се отдаде напълно и да се превъплъти в преживяването на лирическия говорител, за да се присъедини неговият глас към гласа на песенния хор в едно неразпадащо се време и пространство.

Тези две особености на пеенето го превръщат в извънредно мощно изразно и въздействено средство. Дори и тогава, когато песента вече реално е „замлъкнала”, както това става в писмената лирика, въздействиите възможности на песенния акт си остават. Затова никак не е чудно, че дълго време поетите идентифицират себе си като „певци”, а своята дейност като „пеене”, макар че реално никога не са писали песни в точния смисъл на думата. Тяхното „пеене” обаче преследва целите, които истинската песен безпогрешно

постига - общностното единение и живот в славното възпявано време. Най-характерен пример за това е творчеството на писатели с творческия натюрел на Иван Вазов. През целия си творчески живот той не престава да говори за себе си като за „певец”, а за творчеството си като за „песни”. Дори тогава, когато иска да ни каже, че „моите песни все ще се четат”. Дори и прочетени, те обаче не губят своята въздействена сила, защото цялостната авторска инвенция е заложена в това те да имат обединяващ нацията характер - авторът в случая се явява наистина само в ролята на „запевач” и нищо повече. Истинската песен разкрива и една друга своя особеност - тя не се нуждае от автор. При нея авторитетността на художественото слово се получава от общностното преживяване, това преживяване, което всички смятат за „свое”, и не се нуждаят от ничия авторитетна позиция, за да го признаят за достоверно и значимо.

Оттук произтичат и други особености на песенното слово - неговата способност да „възпява”, фактът, че за някого се пее песен, показва, че той е извършил нещо, чиято ценност спонтанно (а не преднамерено) се признава от всички. Без доказателства и без принуда.

Тази спонтанност на песенното слово и на пеенето като символично действие имат и още едно следствие - те са израз на едно свободно изразяване на душевното състояние на човека, белег за неговата непринуденост и естественост. Затова и в повечето случаи пеенето е белег на радост, защото само радостта е чувството, което най-пълно може да се приеме като израз на едно освободено от всяка принуда състояние. Дори тогава, когато песента е тъжна, то пеенето е онзи механизъм, чрез който човешката душевност се освобождава от тъгата и мъката. Затова пеенето много често се изявява и там, където няма причина за радост - например погребенията. Има някаква особена парадоксалност в символичната забрана в дома на покойник да звучи музика - тя все пак е израз на радост и веселие, които са неуместни пред лицето на смъртта. Но скръбта на близките по покойника се изразява най-пълно пак ... в песен, т.нар. тъжачки, чието съдържание е изключително интересно. В тях обикновено певицата (изпълнителите по принцип са жени, професионалистки или близки родственици на покойния) „разговаря” с покойника и му заръчва какво да прави в отвъдния свят, с кого да се срещне, кому да носи поздрави, как да се пази от опасности и премеждия. Песента и в този случай е по своеобразен начин жизнеутвърждаваща и с това се противопоставя на другото символично действие, изразяващо скръб - плача. Пеенето като символично действие се противопоставя не на повествованието, разказването, говоренето или нещо, друго, а именно на плача - той е истинският антипод на песента.

Като имаме предвид изброените качества на пеенето, лесно бихме могли да си представим и онези области на словесното изкуство, където то намира своето естествено място. Обикновено там, където имаме нуждата да изградим една общност на изживяването, да вдъхнем бодрост и решителност, да излеем преживяването си директно. Ето защо жанрове като бойния марш, но и трагичната елегия, като трудовата песен, но и любовната изповед са естествените територии, където пеенето и неговите въздействени възможности намират своята изява.

Както видяхме, символичната сила на пеенето се получава преди всичко от пълното сливане на субекта на песента с всички останали възможни хора. Песента има подчертано субективна основа, но това е субективност „общностна”, а не индивидуална.

За разлика от пеенето другото символично действие повествованието е подчертано обективно. При него всяка субективност е изключена. Самата дума по-вест-вова-ние идва от глагола вести, от който в съвременния български език е останала думата „вест” и означава „зная”, „узнавам”. Повествованието се изгражда върху узнаването на истината за нещата. А тази истина не е и никога не би могла да бъде достойствие на нечия субективност. Първоначалното приложение на този вид слово е в мита, за който неколкократно вече казахме, че изразява същината на човешкото знание за света. Дори и фактическият говорител при мита - оракулът, не е сам по себе си първоизточник на това слово, той е само негов посредник, ретранслатор, а първоизточникът е принципно „отвъден”, пределно обективен и независим от никой земен авторитет.

Ето защо представата за повествователното слово не се свързва с някакъв конкретен носител. Неговата обективност, фактичното му съществуване се свързва преди всичко с писмените знаци. Когато за нещо се каже, че е писано, има се предвид напълно обективното отразяване на съществуващия свят. Всичко, което хората вършат тук на земята, се пише в небесния тефтер и по-късно ще се зачете като доказателство при Страшния съд. Оттук и особена сакралност (свещеност) на писменото слово в християнската цивилизация. Най-лесно може да се илюстрира това в акта на богослужението. При него, както се знае, особена роля изпълнява пеенето - пее свещенослужителят, пеят и богомолците. Със своите песни те възхваляват Господа или изразяват своето единение във вярата си. Но когато божественото слово трябва да прозвучи само по себе си, то се чете. Чете се Евангелието - книгата, съхранила истината за Бога и Света - и това четене обикновено има фундаментална роля в цялостния ритуал на богослужението. То е в същата степен символично действие, каквото е и пеенето.

Разбира се, повествованието произхожда от мита, но далеч не се изчерпва само с него. Всяка културна дейност, която държи да покаже, че това, с което се занимава, е чиста и обективна истина, си служи с това символично действие. Вярно е, че в съвременния тип словесно изкуство. То много тясно е преплетено с третия тип символично действие - разказването (често пъти дори двете действия се възприемат и като синоними), но струва ми се, че разграничението винаги трябва да се осъзнава. И това разграничение най-ясно се разкрива в имперсоналния (неличностен), несубективния характер на повествователното слово.

За разлика от повествователното слово словото при разказването съвсем ясно носи белезите на своите носители. Самата дума, произхождаща от глагола СКАЗАТИ, ясно ни дава да разберем, че в него първостепенно внимание се отделя на човешкия глас. Но това не е същият глас, звучащ в песенния хор, където всички гласове са принципно еднакви. Гласът при разказването е индивидуален, той предава това, което разказвачът е видял или чул, но този глас съвсем не е така обективен и истинен както при повествованието. Той може да ни каже много неща, дори и такива, които са утвърдени от традицията и „мъдростта“ на времето, но само с едно намигване да ни нагара да се усъзмим в тяхната истинност. Може, разбира се, да продължава да твърди, че всичко е истина и дори самият разказвач напълно да си вярва, че това, което казва, е истина, и все пак това е истината на неговото виждане на света. Светът е пронизан със субективност, с гледни точки, а процесът на разказването е своеобразен вид „разговор“, в който този свят се коментира, обсъжда, узнава, осмисля. Хората се дивят и чудят на шаренията и многообразието му, възхищават се на необичайните случки, които са протекли в него, но никога не възприемат разказа като истина от божествена инстанция.

Първородната стихия на разказването е приказката и близостта между названията никак не е случайна, както не е случаен и фактът, че приказката винаги се е схващала като антипод на мита. Той е чистата и неподправена истина, а приказката е по определение неистина, измислица, илюзорен свят. Поради характера на словесното изкуство, което се разбива под знака на все по-задълбочаващата се условност, естествено е именно разказването да се възприеме като основно негово символично действие. Дори тогава, когато условността премине от измислеността на сюжета само към фиктивния характер на разказвателния дискурс. Самият сюжет вече може да претендира и за истинност. На тази база се осъществява и взаимодействието между повествование и разказване, но те никога не се покриват напълно.

Оттук произтичат и някои характерни разлики в различните жанрови стратегии. във всички езици и култури съществуват жанрове, носещи в названието си думите за повествование - „повест“ (от „вест“), „новела“ (също от „вест“, „новина“), или разказване - „разказ“ (от „сказ“) и т.н. Тяхната употреба понякога се пообърква, какъвто е случаят например с английското название на романа - „novel“; и все пак тук показателни са не исторически наложилите се названия, чиито основания имат разнообразна природа, а фактът, че във всяка култура се прави тази разлика и че тя е значима за самата култура. И

макар за нас, които сме свикнали с условния характер на словесното изкуство, тя да няма голямо значение, някога е имала, основополагащ смисъл. Така например славянската дума „повест” навсякъде през XVIII и XIX век се придружава от определенията „най-истинска”, „поучителна” и пр. Очевидно е, че за въздействената стратегия на жанра, обозначаващ с тази дума, съзнанието за истинност от абсолютен характер е играло първостепенна роля. По всяка вероятност именно като противопоставане на „измислиците”, с които ни гощават приказката и романът. Днес тези формални разграничения почти не играят роля при използването на жанровите названия, но това съвсем не означава, че при изграждането и реализирането на въздействената стратегия на дадено произведение или жанр те са без значение. Напротив, характерът на съответния художествен дискурс зависи много от предварителната нагласа на автора и възприемателя към „повествованието” или „разказването”.

И така, трите символични действия организират по различен начин невсекидневното - ритуално, културно или художествено - слово. То получава своя авторитет от различни източници - в единия случай от единството на общностното изживяване, във втория - от авторитета на абсолютната истина, а в третия - от мъдростта на общността, в чиято среда се обсъжда светът. Всяко от тези символични действия носи определени въздействени възможности, има определени начини за реализация на смисловите равнища на художествения акт. Затова те имат и първостепенна роля във формирането на жанрообразуващите стратегии, тъй като всеки жанр е насочен към строго определена и специфична обществена функция. Да се опише един жанр, без да се определи ясно кои са използваните в него символични действия, е напълно невъзможно, защото няма да сме наясно как в отделния дискурс е организиран светът. Така както го организират и простите форми.

От тези няколко предварителни думи можем вече да преминем и към разглеждането на различните исторически появили се жанрови образования, такива каквито ще ги срещаме в непосредствения си досег с литературата.

Върни се в съдържанието!

НЕПОВЕСТВОВАТЕЛНИ СТИХОТВОРНИ ЖАНРОВЕ (ЛИРИКА)

Както вече казахме, названието лирика произхожда от старогръцката песенна поезия, изпълнявана в съпровод на лира. В елинската култура този род словесност е съществувал и съответно се е разграничавал от другите песенни жанрове, например китаристиката, флейтистиката и т.н., но и от жанровете на хоровата и реторическата поезия. По-късно обаче, когато пеенето придобива по-скоро символично, отколкото пряко значение, а съпровождащият инструмент лира започва да се схваща като символ на пеенето, незнанието лирика постепенно се разпростира и върху други поетически жанрове, измествайки съществуващите обобщаващи названия като мелика (от мелос - музика, т.е. поезия, изпълнявана в съпровод на мелодия).

Също така казахме, че колкото и да се е опитвало, литературознанието досега не е успяло да намери единен и общ класификационен критерий, който принципно да разграничи „рода“ лирика от другите литературни „родове“ по същия логически издържан принцип, по който в биологията се разграничават различните растителни и животински общности. И макар че всеки от нас най-общо си представя какво се има предвид под названието „лирика“, трудно е вече да се твърди, че „лирически“ са само тези произведения, в които имаме господство на субективното изразяване, на поетическата индивидуалност, а „епосът“ е обективен, докато „драмата“ - субективно-обективна (Хегел). Не помагат и други видове разграничения, каквито са например наличието или отсъствието на повествователност (разказност), сюжет и фабула, стих или проза и т.н. Има множество жанрове на принципно „безсюжетната“ лирика, които са немислими без някакъв сюжет - например баладата. А модерната проза ни доказва, че принципно обявяваните за „епически“ жанрове, като разказа и романа, могат да минат и без класическата сюжетна организация. Това се отнася и до разграничението стих - проза. Съществуват чисто епически жанрове като епопеята, които се изграждат в стихове, а има и жанр, наречен стихотворение в проза. Който е по-скоро лирически. Така че нека не се преобладаваме на познавателните възможности на названията лирика и епос като литературни „родове“. Нека ги възприемем по-скоро като удобни традиционни названия за групи жанрове, при които независимо от липсата на единен критерий за класификация все пак могат да се наблюдават и доста общи черти. Названия, които при непрецизно говорене за литературата да ни служат като бърз и лесен ориентир. Когато обаче трябва да говорим конкретно за особеностите на един или друг жанр, определянето му като лирически или епически върши твърде малко работа. За целта ще са ни необходими анализи на комуникативните, смисловите и въздействените особености на съответния исторически появил се литературен жанр. И така, да разгледаме най-значимите от тях, схващани като принадлежащи към лириката

ОДА

Названието ода произхожда от древногръцка дума, означаваща „песен“. Свързва се с традицията на покровителстваната от музата Полихимния древногръцка тържествена хорова песен (химн) в чест на боговете и героите. Върху тази основа възникват хвалебствени песни, посветени и на хора, преди всичко на героите от войните и на победителите в олимпийските игри. Тези песни се наричали епитлии. Думата ода едва по-късно става название на един общ жанр стихотворения за възхвала, което обикновено се свързва с дейността на особено издигнати хора - царе, герои, победители и т.н. Жанрът получава развитие в епохата на класицизма, в творчеството на автори като Малерб, Боало, Ломоносов и т.н.

В основата на одата е типът герой, известен ни от простата форма на легендата, но разработката му се доближава не толкова до класическото християнско житие, колкото до това, което в християнската цивилизация се нарича похвално слово. Героят получава типично легендарен облик с всички съпътстващи го характеристики - качествена разлика от обикновените хора, изразяваща се в чудото (победа, огромна обществена заслуга, рекорд), предметна сила и особен житейски път, характеризиращ се с легендарни атрибути, особени названия на героя, легендарни подвизи, култ към реликвите и т.н. В основата обаче

лежат ценности и събития, които засягат цялото общество - изключителна гражданска доблест, големи национални изпитания и победи, революционни романтически сюжети и т.н.

В противоречие с названието си обаче одата има не песенен, а подчертано реторически характер. Нейният стих е тържествен и внушителен, езикът ѝ е изпъстрен с множество реторически фигури и тропи, стилът е приповдигнат и величествен. В класификацията на Класицизма, която дели жанровете на „високи“, „средни“ и „ниски“, одата е единственият лирически жанр, който се причислява към „високия“ стил. Обикновено стиховата ѝ организация е издържана в т.нар. стих сандрин (вариант на шестстъпния ямб) и в десетостишни строфи, ала това важи по-скоро за класицистичните образци. Но и в епохата на романтизма одата продължава да търси специфични стихови и стилистични похвати, които да изразят особената тържественост и приповдигнатост на внушението.

В българската литература одата се появява в началото на XIX век (Димитър Попски „Ода за Софроний“), присъства в творчеството на други възрожденски поети, на Иван Вазов и т.н. В епохата на т.нар. социалистически реализъм с неговата привързаност към легендарния тип герой („положителният герой“) одата също бе един от предпочитаните казионни поетически жанрове, но нямаше голямо въздействие в неофициалния литературен живот.

Най-значителните произведения, представящи у нас жанра на одата, са стихотворенията от цикъла на Иван Вазов „Епопея на забравените“. В този цикъл съвсем естествено се проявяват типичните за одата характеристики - легендарен герой, строга и тържествена реторическа организация, повишен драматизъм и сила на емоционалното въздействие и т.н. Най-значителният образ - този на Левски - и до ден-днешен се възприема в националното съзнание преди всичко през призмата на прочутата Вазова ода.

ЕЛЕГИЯ

Елегията също има древногръцки произход и се свързва с древния погребален ритуал. А названието ѝ идва от една специфична за античната поезия стихова форма - т.нар. елегически дистих. Съвсем скоро обаче, още в рамките на елинизма и римската култура, елегията започва да се използва предимно за изразяване на по-„житейски“ страдания - любовна мъка, жалби по напразно изживения живот и т.н. В епохата на Класицизма и Романтизма се развива т.нар. гражданска елегия, при която тематиката представя преди всичко големи национални и обществени проблеми. Характерен пример в нашата литература е стихотворението на Христо Ботев „Елегия“. В романтизма обаче елегията намира благоприятна почва и за чисто личностната си проблематика, доколкото всички идеи на романтизма са свързани с представата за попадналия в оковите на бездушното общество индивид и неговото отчаяние („мирова скръб“) от безцелния и жалък живот. Най-значителните романтически поети създават на тази основа забележителни по дълбочината си поетически изповеди („И скучно, и грустно“ на Лермонтов, „Для берегов отчизней далкней“ на Пушкин, „Самотният бор“ на Хайне и т.н.).

В основата на елегическата концепция за обета лежи несъвпадението между идеал и реалност, която немският романтик Шилер извежда като основен критерий в статията си „За наивната и сантименталната поезия“. Това несъвпадение може да се тълкува обаче по различен начин - като сатирично или като елегично, като те двете се противопоставят на идиличната концепция за света, при която идеалът и реалността съвпадат. За разлика от сатирата обаче елегията не предполага дистанция между лирическият герой и несъвършения си обект, а по-скоро идентифициране, вътрешна съпричастност с него. Такава е и очакваната от потенциалния читател реална - отъждествяване със страдащия герой и вътрешна съпричастност.

За разлика от одата елегията няма нормативно определени стилови и структурни характеристики. Тя може да бъде реторически издържана, каквато е например Ботевата „Елегия“, но може да има и съвсем приглушен интимен характер, свързан или с песенното преживяване, или дори с чисто графическото оформяне на т.нар. лирическа миниатюра.

Оттук и много по-голямото разнообразие при елегията на стилови похвати, изразни средства, стихова организация и т.н., които трудно се свързват с някакви представителни за жанра стихови размери или стихови равнища, както това става при одата.

В българската литература от XIX и началото на XX век елегията е широко разпространен жанр - още от гражданските елегии на П.Р. Славейков - „Не пей ми се”, Ботев – „Майце си”, „Елегия”, Яворов - „Есенни мотиви”, поетите символисти и т.н. Най-изявен и проникновен автор на елегии е Димчо Дебелянов, чиито произведения „Под сурдинка”, „Аз искам да те помня все така”, „Помниш ли, помниш ли”, „Скрити вопли” и други остават недостигнат връх в българското елегическо творчество.

ПЕСЕН

Понятието песен има изключително широко и затова не напълно определено значение в литературната терминология. Най-ясно определена е истинската, реално прозвучалата песен, за която са характерни всички особености, които изложихме в раздела за пеенето като символично действие, характеризиращо се с единство на субекта и общността, времезадържащия континуитет, свободното изразяване на лирическото чувство и подчертано оптимистичното светоотношение. По-сложен е въпросът с произведения, в които пеенето е „замлъкнало”, но както техните автори, така и възприемателите им са склонни да ги определят именно като „песни”. Очевидно тук играе роля не толкова песенният акт, колкото онзи тип въздействена стратегия, която оприличава писмено фиксирания условен дискурс на въздействието на песенния акт. За да изпълнят тази цел, този род произведения трябва да притежават някои специфични характеристики - подчертана „музикалност” и „мелодичност” на звученето, вътрешна монолитност на изразеното лирическо чувство, по-скоро внушаващ, отколкото сюжетно организиран характер на смисловия свят на творбата. При песента са характерни онези стихови и стилови похвати, които я правят пластична и ритмична, с възможност за констативно (внушаващо) изграждане на смисъла.

Много често произведенията, определяни като „песни”, имат реален песенен (предимно фолклорен) първообраз. В такива случаи очевидно е налице един специфичен вид стилизация на фолклора. При тази стилизация песенното внушение се носи по-скоро от спомена за първоначалното реално песенно битие на текста, отколкото от неговите чисто литературни характеристики. Много често литературната „песен” се връща отново в своята първоначална стихия, включвайки се к системата на някакви по-съвременни видове песенен фолклор - градския фолклор (т.нар. градска песен), студентския фолклор, фолклора на престъпните прослойки или модерния естраден фолклор. В тези случаи, макар и да имат определени автори на текста и музиката, песните загубват връзката си с тях и се разтварят в общата песенна култура на своето време, идентифицират се в повечето случаи чрез някой характерен изпълнител, отколкото чрез авторите си. В идеалния случай актьор и изпълнител съвпадат и тогава песента се възприема като изразител на обособена идейна позиция, която обаче не е лично авторска. Авторът в случая по-скоро играе ролята на бард - певец изпълнител на творба, изразяваща едно колективно умонастроение. Идеален пример за такъв тип автор изпълнител е песенното творчество на Владимир Висоцки. Без обаче песента да добие обществен характер и съответстващата ѝ масова популярност, трябва да смятаме, че художественият акт просто не се е състоял. Ето защо не всяка създадена и изпълнена песен е осъществена художествена творба.

Песента е със силно и въздействено присъствие в историята на литературата, но трябва да се има предвид, че нейната конкретна характеристика зависи много от присъщата за дадена историческа епоха не само литературна, но и музикална култура. В древността, както вече споменахме, песните са се разделяли в съответствие с тематиката си. Това се е символизирано от инструмента, на който са били съпроводжани - лира, китара, флейта. През Средновековието освен фолклорната песенна култура се създават и специфичните песенни култури на рицарството - шансон дьо Кроазад (песни, посветени на подвизите по време на кръстоносните походи), алби (песни с рицарска любовна тема) и т.н. Нефолклорният тип пеене обикновено се свързва с някое голямо обществено събитие, способно да консолидира

обществените изживявания - Фрондата от времето на ранния абсолютизъм (песните на Берашке), Френската революция (Марсилезата), песните на Българското възраждане и т.н.

Специфични особености имат т.нар. романси, - песни със сюжетна организация и подчертано романтично-любовен характер, в които обикновено се разказва за някаква потресаваща любовна история или друго разтърсващо човешко изживяване. Приликата между думите „романс“ и „роман“ съвсем не е случайна - в много от европейските езици се използва само една дума за обозначаване и на двата жанра.

Организация на песента. Руският литературовед Борис Айхенбаум определя три вида организация на съдържанието на песента. Проста строфична, при която всяка строфа малко или повече представлява вариант на предишната, като лирическото изживяване периодически „пулсира“ в един и същи модел. Рефренна, при която отделните строфи развиват постъпателно лирическия разказ, но периодически се прекъсват от повторението на един и същи стихов отрязък, който налага лейтмотива (ведещия мотив), изразяващ най-експресивно това, което песента се мъчи да внуши. И романсна - при нея лирическият разказ се развива постъпателно от началото към края без връщане към вече разработвани мотиви или рефрени.

Този тип вътрешна организация на съдържанието се изразява и в ритмичните и стиховите схеми, с чиято помощ се изгражда текстът на песента. Простата строфична форма се реализира и с проста стихова организация - т.нар. куплети, които повтарят една сравнително елементарна ритмична група (обикновено четиристъпен ямб) в прости четиристишни строфи със съседно или кръстосано римуване. При рефренната и романсната организация на съдържанието и стиховата организация обикновено е по-сложна, като може да достигне до виртуозни ритмични комбинации.

В българската литература жанрът на песента се развива най-вече във възрожденската и т.нар. градска песен. Като и двете имат полуфолклорен характер - знае се авторът, но песните сами по себе си стават общо достояние и изразяват колективни умонастроения. Сред най-известните възрожденски и по-късни градски песни можем да посочим „Жив е той“ (да не се бърка с идентичната по текст Ботева балада „Хаджи Димитър“), „Тих бял Дунав“ (Иван Вазов), „Докле е младост“ (П.П. Славейков), „Заточеници“ (П.К. Яворов) и т.н.

БАЛАДА

Жанровото название балада е „едно от най-неустановените и най-широко употребяваните - по-някога свършено различни по характера си произведения носят наименованието балада. Тази разнопосочност и многозначност на думата е свързана с различните национални традиции и художествени направления. Които развиват в своите жанрови системи жанр с такова име.

Наименованието „балада“ произхожда от провансалската и сицилианската лирика и е свързано с танцовия ритуал („калаг“ - танцувам). И до ден-днешен в латинската художествена традиция думата балада обикновено означава стихотворение със строго определена стихова схема - осемсрични строфи от десет срички, разделени в полустишието с цезура (ритмична пауза), при която римата от предходния стих се повтаря в края на следващото полустишие и т.н., за да се получи своеобразно ритмично „вълнение“, подобно на биенето на камбана или на люлеенето на корабче по вълните. Строфите на обикновената балада са три, докато на голямата „Кралска песен“ се прикачва и завършващо четиристишие, което синтезира и обобщава съдържанието.

В шотландската, а оттам и цялата англосаксонска традиция понятието балада е свързано преди всичко с националния епос и разказите за подвизите на националните герои. Ето защо и структурното, и въздейственото оформяне на творбите следва тази основна характеристика, най-ярко проявила се в мистифицирания сборник на Макферсън за Осиан - национален митологичен шотландски герой, подобен на нашия Крали Марко.

Това, което ние най-често обозначаваме с думата балада, има корени в германската фолклорна, а по-късно - романтическа традиция, възкресяваща народните традиции, за да ги

противопостави на рационалистичната употреба на античните литературни жанрове (например одата), провеждана от Класицизма.

Фолклорните изследвания показват, че темите и мотивите, характеризиращи песните, стоящи по-късно в основата на романтическата балада, се появяват в периода на спонтанното разпадане на родовото общество и неговата нравствена ценностна система. Тази ценностна система е развивана до момента от жанра на сагата и свързаната с него проста форма сага - обетът на рода - брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество. Тези проблеми са стояли в центъра на човешката култура още от ранната античност - да си спомним мотивите за Едип и разпадането на рода на Стридите - родовото проклятие, довело до Троянската война, по-сетнешното убийство на Агамемнон от съпругата му Клитемнестра и нейния любовник Егист и последвалото отмъщение, превърнало се практически в майцеубийство от децата на Агамемнон - Орест и Електра.

Във фолклорната традиция подобни конфликти, свързани с брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество, стават водещи в етапа на разпадане на традиционното патриархално устройство, особено пък във времена на национално унижение. За това свидетелстват и многобройни данни от нашата родова история - песните за откъснати от семействата си еничари, които по-късно се връщат по родните места и насилват сестрите си, песента за мъртвия брат, отровен от брат си заради заграбване на жена му и имуществото му, песента за Лазар и Петкана, завършваща със смъртта на цялото семейство, защото единият от братята (Лазар), нарушава неписания закон на родовото устройство никой да не се жени за прекалено отдалечен род.

Всички тези мотиви влизат в романтическата поетическа традиция, която им дава и едно чисто романтическо тълкуване - темата за злата и несретна съдба на човека сред враждебния и заплашителен свят, където властват тъмните сили и Смъртта. Зараждащата се от пелените на старото патриархално общество човешка индивидуалност е заплашена преди всичко от своята откъснатост от колективното битие, макар и с всички сили да се стреми към самоутвърждаване. Това е един високо драматичен и зареден с трагизъм конфликт, който особено допада на поетите романтици. В резултат на този конфликт се появяват многобройни произведения, при които човекът попада във водовъртежа на трагичната си съдба, загубен сред враждебния, населен от тъмни сили свят, но същевременно утвърждава своето собствено право на самоопределение. Обетът на баладата е подчертано романтически, наситен с взаимстваните от фолклора теми и мотиви за тъмни и разрушителни сили, символизиращи стихийната сила на природата. На нея обаче е противопоставен не организираният родов ред - патриархалната култура, а по-скоро самотният и горд човешки дух със своето индивидуално човешко достойнство. Така се раждат знаменитите балади на Гьоте, Шилер, Хайне и други, които у нас биват преведени още в началните етапи на Възраждането, далеч преди идеологически целенасочената европейска ориентация на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл”. Не без значение е и близостта, която българските поети чувстват, между европейската (германската) балада и нашия собствен фолклорен опит, който винаги е бил един от фундаментите на българската възрожденска традиция – „Изворът на Белоногата” от П.Р.Славейков, „Хаджи Димитър” на Ботев, „Чума̀ви” от П.П.Славейков и т.н.

Съществува и още една разновидност на романтическата балада, която представлява своеобразно връщане на романтическата традиция към фолклорните ѝ корени, но вече в лоното на градския фолклор. Това е т.нар. панаирджийска балада, чиито изпълнители обикновено са пътуващи певци. Те разработват романтическия мотив за злощастната съдба на човека и разпадащия се родов свят по един малко или повече вулгарен и принизен начин, разказвайки за безкрайни нещастия, безсмислени убийства, природни катаклизми и т.н. Така те създават една субкултура на ужасното и страховитото, превръщайки го в ефектно зрелище, гарнирано с неизбежния фаталистичен „морал” - поучителна и с мистичен характер сентенция за злощастната човешка съдба, произнасяна в края на баладата.

Панаирджийската фаталистична балада става един от източниците на съвременната масова култура от разновидността на „ужаса”, чиято задача за разлика от карнавалния ужас

обаче е внушаването на своеобразен фатализъм и примирение спрямо тъмните сили, управляващи нашата съдба. И тук трябва да бъдем особено внимателни, защото не всичко, което се характеризира като „ужас“, има фаталистичен характер, често пъти той е само изразно средство, с чиято помощ се поставят сериозни хуманитарни проблеми подобно на използването на ужаса в романтическата балада. Така че определянето на баладата като произведение, което използва митологични образи и мотиви, е най-малкото недостатъчно - жанрът трябва да се определи и от гледна точка на неговата социална функция, която е много различна при романтическата балада и при фаталистичния „морал“ на „панаирджийските балади“.

СОНЕТ И ДРУГИ ЖАНРОВЕ С „ТВЪРДА“ СХЕМА

В европейската традиция съществуват няколко форми, които задълбават своя автор и читател да следват една утвърдена и непроменяща се стихово-ритмична схема с точно определени параметри. Казваме в европейската, защото в другите културни традиции, например индийската или китайската, подобни „твърди“ схеми са още по-популярни. Но повечето от тях, с изключение на японското „хайку“ или персийския „рубай“, са малко познати в региона на европейската култура. Днес от голямото разнообразие на тези схеми ние познаваме една сравнително малка част - преди всичко сонета, а в по-малка степен - рондото, ронделата и мадригала.

Още в началото трябва да направим една съществена уговорка. Споменатите форми са преди всичко схеми за стихова и ритмическа организация. За да се превърнат в жанрове в пълния смисъл на тази дума, са необходими още множество изисквания - ясна комуникативна ситуация и място в културния живот, предпочитана тематика и начини за нейното разработване, характерен начин за рецепция (Възприемане) и обществена функция. На всички тези условия стихово-ритмичната схема естествено не може да отговори. От друга страна обаче ние с право говорим за жанра „сонет“. Това означава, че с течение-на времето се е оформила определена литературна традиция, при която особеностите на сонетната организация в стихово-ритмичен план са били използвани да се създаде един цялостен жанров комплекс. При него се наблюдава специфичен начин за разработване на темата, специфична въздействена стратегия, която вече може да изпълнява и специфична обществена художествена функция.

Но нека разгледаме най-напред схемите, а след това да се опитаме да видим как те се използват за специфично художествените задачи на литературата.

СОНЕТЪТ Е стихотворение от четиринадесет стиха, при което отделните стихове се групират в строфи според няколко модела. Така нареченият италиански сонет започва с две четиристишия (катрени) и следващите ги две тристишия (терцети). Ако сонетът е царски, то римите в първите две строфи са едни и същи, разположени обхватно. Римите в тристишията са или същите като в четиристишията, или се въвежда нова двойка с кръстосано или кръстосано-обхватно разположение. Еднотипното римуване на царския сонет обаче го прави твърде монотонен, затова се изисква голямо майсторство при подбора на римите. Така че въпреки многократното повтаряне на едно и също звукосъчетание все пак стихът да звучи оригинално. Тази особена трудност на царския сонет го е превърнала и в любим обект за устройване на състезания по поетическо майсторство.

В обичайния си вид италианският сонет използва няколко двойки рими - три или дори четири, като все пак се смята за удачно, ако римите от първата строфа се прехвърлят и в следващите.

Т.нар. английски или шекспиров сонет представлява една дванадесетстихова строфа, разделена вътрешно на три четиристишия според трите римови двойки, разположени обикновено кръстосано, и заключително двустишие със съседно римуване.

Особена форма на поетическа схема представлява т. нар. сонетен венец - цикъл от петнадесет сонета, при които последният стих от първия сонет се появява като начален стих на втория и т.н. Последният сонет, наречен майсторски или магистрал, се състои от четиринадесетте повторени в предходните сонети стиха. Това означава, че разработката на темата в целия цикъл трябва да се разгръща особено планомерно, така че в магистрала

отделните лайтмотиви (водещи мотиви) да се съчетаят в специфичната за сонета тематична разработка, за която ще поговорим след малко.

РОНДО. Представлява малко стихотворение от осем до тринадесет стиха, разпределени в две или три симетрични строфи, при които първият стих се повтаря в средата и в края на стихотворението, така че се получава симетрично очертание, подобно на концентрични окръжности, откъдето идва и името на схемата („рондо” - кръг).

РОНДЕЛ. Известен е още и като „триолет” - стихотворение от тринадесет или четирнадесет стиха, изградени с помощта само на две рими (разработени обаче като мъжки и женски (виж по-нататък в раздел Рими) и разпределени в три симетрични строфи. Особеното при него е това, че първите два стиха се явяват непроменени на мястото на седмия и осмия стих и в края на стихотворението - тринадесети и четирнадесети стих. С други думи - рондо с двоен рефрен, удвояващо броя на концентричните окръжности.

Историческа обусловеност на „твърдите” жанрови схеми. Що се отнася до типично жанровата проблематика, която задължително включва тематични, комуникативни и въздействени аспекти, можем да започнем от времето на поява и употреба на „твърдите” жанрови схеми. Изследванията показват, че те възникват и се развиват в епохи, при които властва някакъв вид поетическа доктрина, поставяща ударението не върху свободното изразяване, а върху „изкуството” на твореца. Ако за античността и романтизма са характерни елегията, еклогата (идилия) или баладата, то за Ренесанса, Класицизма и символизма употребата на „твърдите” схеми е изключително честа. В по-голямата си част те възникват през Ренесанса. И това не е случайно, защото в споменатите художествени епохи господства мнението, че оформянето на цялостното светооношение на човека се подчинява на някакъв идеал - било той рационалистичен, какъвто е през Ренесанса и Класицизма, или мистичен - при символизма. Идеята за архитектурата на битието намира своя израз и в адекватната архитектура на наподобеното (миметизирано - от „мимезис” (гр.) - подражание) битие. Ето защо в тези епохи схемите се свързват и с определени тематични кръгове и с начините за тяхната разработка в съответствие с възможностите, които предоставят задължителните разпределения.

Тези разработки могат в общи линии да се разделят на „логически” и „музикални” (в този случай думата „музикалност” не се опира върху представата за „звучност”, а върху идеята, че в музикалното произведение отделните тематични мотиви се свързват в тематично цяло, използвайки общите емоционални внушения - лайтмотиви, а в литературата - конотации за разлика от логическите схеми, при които разгръщането на темата се извършва съгласно законите на доказателството и аргументацията).

Известно е, че сонетът разработва преди всичко теми, определяни като „философски”. Това обаче в никакъв случай не означава, че мотивите, които използва, са изградени единствено от дълбокомислени мъдрувания. В никакъв случай - мотивите имат богата сетивна природа - пейзажи, исторически събития, любовни преживявания и т.н. Особеното тук е, че тези мотиви се разработват не сами по себе си, а като повод да се намерят някакви фундаментални закономерности на битието, обикновено представени в парадоксална форма. Затова и традиционната схема при разработката на темата е: теза, антитеза и разрешаване на противоречието между двете. Нека разгледаме известния сонет на П.П-Славейков „Луд Гидия”.

Както виждаме, тук мотивът е пейзажно наблюдение, придружено от разсъжденията на лирическия говорител по повод на природната картина. Характерното тук обаче е както в подбора на явлението, така и в неговата разработка. Вместо разгърнат пейзаж лирическият говорител ни посочва само един характерен парадоксален детайл - вечерта настъпва, мракът покрива всичко, но само на високия планински връх слънцето все още грее. Това е тезата, макар и самата тя да е парадоксална, т.е. съдържаща вътрешно противоречие. В следващата строфа се въвежда антитезата - макар и да грее върхът, това не е истинска, а измамна светлина, слънцето го няма и няма кой реално да свети. Дотук се изгражда логическото противоречие. Задачата на двата терцета е да разрешат появилото се противоречие и да

формират някакъв възглед за същината на битието. Това налага лирическото наблюдение да се универсализира и разшири до общовалиден закон.

В конкретния случай тази операция се извършва по пътя на сравнението - парадоксалният залез с остатъчна светлина се съпоставя с човешкия живот, който, отмирайки, все още запазва отблясъците на миналото щастие. И ако съпоставим началото и края на стихотворението, ще видим, че то повтаря едва ли не дословно едно и също твърдение: Залезе слънце, бързо мрак покри (начало) и слънцето залязло е отдавна! (край). Но в контекста на творбата двете твърдения звучат напълно противоположно. Първото е просто констатация, докато второто е противопоставяне, въведено с противопоставния съюз макар. С други думи, въпреки старостта, въпреки залеза, въпреки измамния характер на вечерната светлина (основните мотиви на тезата и антitezата) смисълът на човешкия живот остава в отминалото щастие, защото него го е имало. Важното е да го е имало, всичко друго е без значение.

Разработката на темата е по-скоро логическа, отколкото „музикална“, каквато ще въведат малко по-късно поетите символисти. Как се извършва разгръщането на темата според този принцип, можем да наблюдаваме в известната елегия на Дебелянов, изпълнена в схемата „рондел“, „Помниш ли, помниш ли“:

Помниш ли, помниш ли тихия двор, тихия дом в белоцветните вишни? Ах, не проблясвайте в моя затвор, жалби далечни и спомени лишни - аз съм заключеник в мрачен затвор, жалби далечни и спомени лишни, моята стража е моят позор, моята казън са дните предишни!

Помниш ли, помниш ли в тихия двор шъпот и смях в белоцветните вишни? Ах, не пробуждайте светлия хор, хорът на ангели в дните предишни – аз съм заключеник в мрачен затвор, жалби далечни и спомени лишни, сън е бил, сън е бил тихият двор, сън са били белоцветните вишни!

В тази характерна елегическа разработка е въведен основният мотив на Дебеляновата лирика - мотивът за неживения живот, който в случая е представен от характерното за него противопоставяне между щастливото и безоблачно някога и тъжното и безперспективно сега. Едното се символизира с тихия двор и белоцветните вишни, а другото - от мрачния затвор. В анализа на последователността, с която се появяват обаче двете теми, няма абсолютно никаква логика, т.е. следващото твърдение да произхожда от предпоставки, заложи в предишните. Тук редуването се извършва по типичните „музикални“ схеми, където емоционалното внушение на първата тема се противопоставя, наслажда или допълва от втората. Затвореният характер на рондела в този случай има голямо значение, защото илюстрира затворения кръг, в който се движи животът на лирическия герой, лутащ се между щастливото някога и тъжното сега, но осъзнаващ с безпощадна яснота, че днешното нещастие е заловено още в миналото. Човешката близост, топлината между хората, но и задълженията, които те предполагат, са в противоречие с участието на самотника индивидуалист, който едновременно копнее за топлотата на миналото и в същото време е неспособен да се върне към него, защото то противоречи на индивидуалистичната му нагласа. Затова дните предишни са светъл спомен и в същото време позор и наказание.

Тази специфична разработка на тематиката изисква и съответната нагласа у читателя за възприемането на творбата, а това от своя страна означава и специфика на въздействието и обществената функция. Именно тези условия вече могат да превърнат обикновената ритмико-стихова схема в специфичен художествен жанр, който освен всичко друго е белязан и с най-характерното за жанра според нормативната (предписващата) естетика условие - ясна и устойчива композиция. Въпреки това обаче сонетът е и един твърде свободен жанр, в много по-голяма степен свободен, отколкото одата, елегията или баладата, които са обвързани не само с определена тематика и с начините за нейната разработка, а и с определени културни явления и ритуали, споменът за които винаги се пази.

Сонетът е жанр, който като че ли е знак не толкова за някакъв културен феномен, колкото за собствената си литературност. Писането на сонети означава принадлежност към една литературна култура, която е специфична и самостойна. Дори Иван Вазов, един

подчертано обществено ангажиран поет, чиято културна мисия в българското общество повече наподобява ролята на племенния шаман, отколкото на свободния творец, попада под властта на сонета, демонстрирайки ритуален (временен) отказ от характерните обществено ангажирани жанрове и потапяне в лоното на една свободна литературна култура. В началото на неговия цикъл „Италианец сонети” (от стихосбирката „Италия”, 1888) се Казва буквално:

В страната на сонетите сме ние. Сонети, музо, нека правим днес.

Тази свободна литературна култура обаче се проявява най-пълно в един жанр, побиращ като че ли цялата ни съвременна представа за лирика.

АНТОЛОГИЧНО СТИХОТВОРЕНИЕ

Разгледаните досега лирически жанрове водят началото си от някакъв тип ритуално или комуникативно определено слово. По тези признаци можем да ги характеризираме като песенни или реторически, като хорови или индивидуални, като хвалебствени или оплаквачи и т.н. Тези техни особености се запазват и в по-късните епохи, когато обвързаността на словесното изкуство с културния ритуал почти се загубва. В по-ново време обаче, особено след масовото въвеждане на книгопечатането, комуникативната ситуация на лириката рязко се променя.

Този тип общуване с художественото слово създава и специфична комуникативна ситуация, за която генеративната (свързана с произхода) комуникативна ситуация почти не играе роля. За този род лирическо общуване е по-важно каква е темата и предметът на лирическото говорене, похватите, които се използват, за да се постигне определено въздействие, самото това въздействие и т.н. Това освобождаване на поетическото слово от комуникативните принуди, а от друга страна, и до голяма степен от структурните предписания създава много голяма свобода при разработването на темата и търсенето въздействие. Но тъй като говорим за жанр, тази свобода означава не разрушаване на жанровостта сама по себе си, а създаване на такъв тип жанровост, която се основава именно на свободен, анонимен и интимен тип общуване с поетическото слово в противовес на останалите, свързани с определена ситуация, схема, тематика и въздействена стратегия жанрове.

От друга страна обаче, бидейки все пак слово, антологичното стихотворение не може да не бъде по някакъв начин комуникативно организирано. И ако се вгледаме в множество произведения, носещи белезите на антологичното стихотворение, ще установим, че те всъщност използват като изразно средство няколко типични комуникативни ситуации - изповедта, молитвата, лирическата медитация, посланието и лирическото описание. Но пак ще повторим. Тези комуникативни нагласи се използват в качеството им на изразни средства, т.е. съвсем условно. Те ни въвеждат в света на условната комуникация на лирическия герой със себе си (медитацията, т.е. лирическо самовглъбяване и размишление), посланието (условен разговор с някой важен за лирическия герой човек), молитвата (общуване с някакво висше същество) и т.н. Условната комуникативна ситуация помага на автора и читателя да навлязат в атмосферата на специфично общуване и да използват неговите възможности за адекватното разкриване на художественото намерение на стихотворението.

Същата свобода се наблюдава и при избора на ритмико-интонационните схеми и стиховата организация на антологичното стихотворение. Те също не са подчинени на някаква специфична жанрова норма, а се изграждат преди всичко с оглед на конкретната художествена задача на творбата, на нейния емоционален и мисловен заряд, на нейната въздействена стратегия. Особено интересни в тази връзка са различните употреби на устното или писменото слово, на реторическото говорене или интимния разговор.

При антологичното стихотворение особеностите на употребеното слово не зависят от характерната жанрова комуникативна ситуация - реторическия дискурс на одата или песенния дискурс на песента, разговорната интимност на елегията и буколиката или „озвучената” устност на сонета или триолета. При стихотворението реторическата или песенната постройка, писмената организация или дори иконичното наподобителство

(Аполинер например изписва някои свои стихотворения така, че, напечатани, да изглеждат като яйце, цвете или някакъв друг популярен образ) са само изразни средства. Така става възможно в една и съща творба да съжителстват разговорните и реторическите интонации (например при Вапцаров), което дава огромни възможности за изработването на разнообразни въздействени стратегии на лиричeskото слово. Но нека не забравяме - всичко това е възможно само защото този род изграждане на творбата е пряко свързан със свободната и условна комуникативна ситуация.

Върни се в съдържанието!

СТИХОТВОРНИ И ПРОЗАИЧНИ ПОВЕСТВОВАТЕЛНИ ЖАНРОВЕ (ЕПОС)

Според класическата схема на Хегел за литературните родове епосът заема мястото на „обективната“ литература за разлика от „субективната“ лирика и „субективно-обективната“ драма. В определен исторически момент тази схема намира потвърждение, което съвсем не означава, че е общовалидна. Така например романът днес се смята за най-значителния представител на епическите жанрове, но в романа на ХХ век субективното начало, стигащо почти до абсурд в т.нар. поток на съзнанието, е изключително силно изявено. От друга страна, подчертано лирически по характера си стихотворения са били обявявани за „епически“ само защото в тях лирическият говорител не се появява в първо лице единствено число, а води изказването анонимно. А обявяваните за „епически“ поради повествователния им характер жанрове като епопеята и приказката, житието и романа, сагата и новелата се разграничават силно в някои много съществени свои характеристики, формиращи основата на обществената им функция. Ето защо ще разгледаме отделните „епически“ жанрове, без да се опитваме да им даваме общовалидна родова характеристика.

ЕПОПЕЯ (НАЦИОНАЛЕН ГЕРОИЧЕН ЕПОС)

Епопеята във вида, който днес я познаваме, се свързва с името на Омир и неговите две произведения „Илиада“ и „Одисея“. Началото на този жанр откриваме в древната героическа песен. Според най-добрия познавач на древната история на изкуството А. Н. Веселовски героическата песен възниква непосредствено след големи победи или поражения в междуплеменните войни, докато постепенно се набира цяла устна традиция за най-значителните герои и събития за съответното племе или етнос. В героическата песен историческото предание се преплита и с митологическото обяснение на света. Ето защо героическата песен става един от най-важните жанрове, отразяващи митическите сказания. Това спомага този вид песен бързо да заеме мястото на основен жанр, формиращ културната спойка на нововъзникващите национални обединения, израстващи на основата на родови и племенни групи. Родът и племето се обединяват преди всичко по кръвен признак, докато етническата група се нуждае от културна спойка, която да легитимира нейното единство. И тази културна спойка са основните митически вярвания за произхода на света, общите исторически изпитания, общите герои, общият бит, а защо не и общият фолклор (каквато е и самата героическа песен.)

Героическата песен и културното самосъзнание на етноса. Синтетичният характер е най-важната особеност на героическата песен. В нея едновременно се изразяват различни аспекти от културното самосъзнание на етноса. В общи линии тези аспекти са:

Митологичен - в сюжета на песента се разглеждат произходът на света и героите, както и законите, управляващи този свят. По този начин митологичната система се показва в непосредствено историческо действие. За пример можем да посочим историята за раждането на Ахил, участието на боговете в сюжета на „Илиада“, изработването на лъка на Пиндар, щита на Ахил, колесницата на Хера и т.н. В българския юнашки епос най-характерна е песента, в която Крали Марко повдига малка торбичка с пръст по молба на един старец, а после се оказва, че този старец е Бог, а торбичката - цялата земя.

Родов - в сюжета на песента обетът на етноса е представен като владение на определени родове, чиито съдби се управляват от законите на кръвната връзка, брачната връзка и родовото имущество. А в голямата си част събитията и войните са изобразени именно като борби на род с род. Освен това предаването на силата и властта се извършва изключително по закона на наследството, символизирали обикновено от някакъв предмет. Той едновременно е регалия на властта, военен символ и родово имущество - скипърът на Агамемнон, мечът на крал Пендрагон, който определя самоличността на неговия наследник - Артур и т.н. Първопричината за конфликтите обикновено се търси в устройството на родовия свят и колизиите, съществуващи в него. Както знаем, причината за Троянската война според „Илиада“ е колизията в дома на Атридите, свързана с погубване на родна кръв, което от своя страна довежда до родово проклятие. То се изразява в една безкрайна поредица от престъпления срещу рода - открадването на Хубавата Елена и войната заради

нея, по-късно убийството на Агамемнон от Егист и Клитемнестра, отмъщението на Орест и Електра, довело до майцеубийство, и т.н.

Исторически - в сюжета на героическата песен се пази споменът за големи изпитания на етноса, свързани преди всичко с военни конфликти, но също така и със завоюване и култивиране на националното пространство - земята, върху която живее етносът, нейното усвояване (т.е. превръщането ѝ в „своя“), отвоюването ѝ от природата и от чуждите. В тази връзка в литературознанието се говори за епическо пространство и епическо време. Последното обикновено е в принципно отдавна приключилото минало, което качествено се отличава от несвършеното сега, защото времената на героите и техните подвизи винаги са „отвъдни“ на настоящето. Пространството обаче е по принцип същото, то е завещано от предците и е получено по наследство от потомците, които са отговорни за него пред своите потомци, и т.н.

Етически - в сюжета на героическата песен се оформят и основните морални принципи на етноса, претворени обикновено в живота на героите живот, който следва обичайната легендарна схема - извънмерни подвизи, свързани с постигането на измерими и видими чудесни резултати. Използват се и специфични езикови атрибути и имена, обозначаващи най-характерното за героя (Ахил Бързоноги, Крали Марко и т.н.). Животът и подвизите на героите стоят в основата на механизма на „имитацио“, на следване на положителния пример. По този начин едновременно с практиката на нейното прилагане се формира нравствената ценност на етноса.

Всеки етнос при възникването и утвърждаването си създава героически песни. Обаче в някои етноси, които придобиват по-голямо историческо значение, а оттам и една по-развита национална култура, героическата песен се трансформира в епопея. Тя притежава всички съществени черти на героическата песен, но е структурирана и канонизирана като основен национален културен паметник. Във връзка с предимно устния си характер епопеята развива и някои характерни формални белези, които служат едновременно за нейното разпознаване като жанр, за силата на въздействието ѝ и за по-лесното запаметяване от епическите певци. Епическите певци - аеди, рапсоди - представляват своеобразни култови фигури, което играе роля на важен жанрообразуващ белег - епическото слово не може да бъде достояние на случайни хора. Ето защо в литературната история толкова често възникват спорове около авторството на големите епопеи, най-известен между които е т.нар. Омиров въпрос. Очевидно е, че да се говори за авторство в днешния смисъл, е неуместно. По-скоро Омир е името на онзи авторитетен аед, който легитимира най-пълно съществуването на традиционната епопея. Записването на „Илиада“ и „Одисея“ се извършва едва по времето на Солон, няколко века по-късно от предполагаемото им сътворяване от Омир, а дотогава тези епопеи са битували в устната традиция. Известно е обаче, че в тази традиция не съществуват „текстове“ в днешния смисъл на думата. Възможно е все пак един авторитетен аед (Омир) да е канонизирал различните песни от героическите цикли в една относително устойчива структура - с точно определени герои, сюжетни линии, епизоди, езикови изрази и т.н., които по-късно устната традиция, осветена от авторитета на аеда, да е предавала без никакви съществени изменения.

Формални особености на епопеята. Свързани са с нейния устен характер и с ролята ѝ в утвърждаването на националната ценностна система. Те са разположени на няколко равнища.

Стратегия на повествованието. Епопеята именно повествува, а не разказва (разликата между повествование и разказ вече бе обяснена). Тя трябва да изложи истината за нещата и го прави по подробен и последователен начин, изтъквайки причините и следствията според логиката на митологичното, родовото, легендарното и историческото съзнание на етноса. Проблемът за условността не съществува - той по принцип не се поставя. Предпочитаният начин за описание е чрез действия, прекъсвани от време на време от разсъждения и размишления, наречени ретардации (забавяния). Чрез тях действието се хармонизира и се превръща в универсално значимо (т.е. преодоляват се онези елементи, които в слушателското възприятие биха превърнали историята в това, което днес наричаме

„екшън”. Колко важна е ролята на епическата ретардация, ни показват някои съвременни екранизации на класически епически сюжети, изчистени от ретардациите, те много лесно се превръщат в традиционен приключенски сюжет - филми Като „Троянската война”, „Одисей”, „Херкулес” и пр.

Организация на изказването. В своята книга „Епическият певец” американските етнологзи Лорд и Пири, изучавайки южнославянския юнашки фолклор (песните за Крали Марко), доказват, че частите на сюжета се съхраняват във вид на отделни блокове, организирани в реално изказване едва в момента на изпълнението. Относителната стабилност на израза обаче се постига с помощта на задължителните техники за описания, постоянни имена и епитети, строго спазвана последователност на появата на отделните детайли и т.н. Водеща началото си от необходимостта за по-лесно-съхраняване в паметта, епическата техника за построяване на изказването скоро се превръща във формула, организираща цялостния епически свят в съответствие със закономерностите на епическото мислене.

Стихова организация. Всяка национална епическа традиция си изработва специален епически стихов размер, чиято роля е двойка. От една страна, той помага за по-лесното различаване на жанра. От друга страна обаче самата ритмическа организация на стиха трябва да постигне специфичното сакрално въздействие на тържественост, извънредност и героизъм. В елинската култура типичен епически размер е т.нар. хекзаметър - шест дактилни стъпки, разделени от задължителна ритмическа пауза (цезура). В южнославянския юнашки фолклор специфичният размер се нарича десеторац (десетосричник), също така разделен по средата от цезура, и т.н.

Исторически предпоставки за възникване на епопеята. Епопеята е специфичен полуфолклорен жанр, чиито основи се коренят здраво във фолклорната традиция, възникващ в строго определен исторически и културен момент и легитимиран обикновено с името на онзи епически певец (аед, рапсод), който най-добре е съумял да конструира цялото на каноничния вариант. Такива са „Илиада” и „Одисея” на Омир, „Витязът в тигрова кожа” на Шота Руставели (грузински епос), „Песента за нибелунгите” (германски епос), „Песента за Ролан” (романски епос) и т.н. Това не пречи обаче да съществуват и по-ярко изявени авторски епопеи, при които вече имаме авторство, по-близко или по-далечно от днешното разбиране на тази дума. Разбира се, в основата им лежат наследените фолклорни мотиви, но цялостната организация на текста (защото тук вече каноничният текст възниква директно в писмена форма) е дело на отделен автор и на неговия поетичен талант и майсторство. Такива са епопеите „Енеида” на Вергилий, „Пан Тадеуш” на Мицкевич. Особен случай представлява угрофинският епос „Калевала”, публикуван през 1828 г. от финландския учител Лконрот, който е извършил и цялата работа по оформянето на окончателния вариант, но материалът е в много по-голяма степен фолклорен, отколкото при останалите авторски епопеи.

В българската културна традиция мястото на героическия епос и националната епопея е било атакувано няколко пъти, без да се достигне до възникването на класически образец. Традиционният фолклорен герой, около когото се изгражда южнославянската епическа традиция, е Крали Марко. Цикълът песни за него оформя традиционния епически пласт на националната ни култура.

По ред исторически и културни обстоятелства обаче този цикъл не е оформен в окончателен вариант като епопея. Късните опити да се направи това (в XX век са правени няколко такива опита) завършват безрезултатно, защото историческите и културните обстоятелства отдавна са задминали етапа, при който епопеите възникват и оказват специфичната си културна роля на организатор на националното самосъзнание.

През XX век за българите се появява такъв исторически и културен момент, когато възниква необходимостта от национална епопея (аналогичен е случаят с възникването на „Пан Тадеуш” в Полша). И съвсем естествено като основно историческо събитие, фокусиращо мотива за националните изпитания и националната консолидация, се възприема Априлското въстание. По тази причина и П.П.Славейков създава своята

„Кървава песен” по всички правила на епическото творчество. Само че тази поема не успява да изпълни специфичната за епопеята национално-обединителна културна роля, защото междуременно тя е била изиграна от друго произведение - романът на Иван Вазов „Под игото”, който формално изпълнява характер на епопея. Този факт показва, че същината на един жанр се носи не толкова от формално-структурните белези на творбата, колкото от ролята, която той играе в културата.

ПРИКАЗКА

Приказката е собствено фолклорен, а не литературен жанр, но тя изиграва съществена роля в развитието на литературата и затова е необходимо да я разгледаме като един от най-важните аспекти на словесното изкуство. Тя стои в началото на голямата романова традиция, белязала литературното развитие в продължение на векове (и особено в последните три века на литературната история).

За разлика от епоса, който се занимава с проблемите на колективното благо и устройството на общността, приказката възниква от необходимостта да се утвърдят индивидуалните ценности. Още в първия раздел, когато говорихме за задачите на културата и изкуството, стана дума, че духовното здраве на индивида и обществото е възможно само тогава, когато индивидуалната и обществената ценност се намират в хармония, макар противоречива и динамична. А противоречието между колективното и индивидуалното благо често пъти е съвсем ясно доловимо. Така например изискването на родовото общество за съхраняване на родовото имущество е налагало наследяването му само от един от синовете - бил той най-големият или най-малкият. Съдбата на обезнаследения и обезправения е без значение за общността, защото тя съхранява своята цялост и своя принцип. За обезправения обаче това съвсем не е било безразлично. Още повече че дори и при господството на принципа за колективното благо индивидът съвсем не е бил маловажен. Напротив, качествата на всеки индивид били от огромно значение за живота на общността, защото като воин, стопанин или майка (в зависимост от пола) индивидът е бил от огромно значение за цялостния обществен ред. Поради тази причина съществува и ритуалът на инициацията - символично доказване пригодността на индивида да заеме място като пълноправен член на общността. Инициацията се извършва на прехода между юношеството и зрялата възраст и се изразява в два основни момента. Първият са изпитанията, извършвани по принцип извън границите на Културното пространство (най-често в гората като основен символ на природата). Вторият е ритуалната смърт, последвана от ритуално раждане в ново качество. Всеки младеж или девойка, навършили определена възраст, се подлагат на ритуала на инициацията и без да го преодолеят, не могат да станат пълноправни членове на общността. Изпитанията обикновено са доста сурови и имат за цел да проверят физическата и психическата устойчивост на болки и заплахи, а също така и овладенията до този момент умения в лова, домакинството, земеделието занаятите и т.н. Ритуалната смърт означава, че досегашното дете умира с всичките си характеристики (дори и полови, което се доказва от често прилаганата травестия (преобличане) - момчетата се преобличат като момичета и обратно) и се раждат мъжът или жената.

Именно от ритуала на инициацията води началото си и вълшебната приказка. Както по отношение утвърждаване самоценността на индивидуалното благо, така и по отношение на формите на изпитание и прераждането на социалния аутсайдер в социален водач. Руският фолклорист В. Я. Проп пръв прилага структурната схема в развитието на приказния сюжет - героят, който е някакъв социален аутсайдер (обезнаследен син, сираче, заварениче, глупак и пр.) бива принуден да напусне границите на родния дом (а с това и културата като цяло). Той отива в друго пространство, където господстват други закони, но благодарение на душевната си отзивчивост и честност си спечелва верни приятели. Те по-късно ще му станат вълшебни помощници. В следващия етап героят е подложен на сериозни изпитания (наподобяващи военни, занаятчийски или земеделски занимания, но с неимоверен мащаб и непосилност), ала благодарение на помощниците си успява да ги преодолее. Когато трябва да получи наградата си обаче, се появява фалшив претендент (обикновено измежду тези, които и в реалния му живот са го потискали - по-големите братя, доведените сестри и т.н.),

който опитва с измама да си присвои заслугите на героя. Отново с помощта на помощниците си героят успява да разобличи измамника и вече нищо не е в състояние да го спре по пътя му към социалния връх - обикновено сватба с царския син или дъщеря (един типично родов принцип, което символично означава, че героят отново се завръща в „нормалния“ живот с неговите закони).

За разлика от епоса, който повествува, приказката се държи върху ритуала на разказването, т.е. върху узаконената условност на възприятието. Така както героят преминава в свят, където властват други закони, така и разказвачът и неговите слушатели напускат сферата на културата, която изисква истинност, и преминават в сферата на свободната фантазия, създават един наивен и илюзорен свят, където успяват да удовлетворят по игрови начин своите наивни представи за индивидуална справедливост. С това за първи път се поставят основите на художествената условност, върху която израстват по-късно огромните пространства на романа.

ЛЕГЕНДА (ЖИТИЕ)

Видяхме, че принципът на легендата беше застъпен още в синтетичния жанр на епопеята, но там той има второстепенна роля, доколкото нравственият модел, който изработва, се подчинява на общата идея за национална и общностна консолидация чрез определена ценностна система. С появата на християнството обаче, а и на другите големи религии (например исляма) принципът на етническата общност се заменя с идеята за една по-голяма духовна общност. Тя включва множество етноси, подчинени на обща религиозна ценностна система. Тази система трябва да утвърди модел за налагане на нравствени ценности, които да достигнат до отделния човек не като сухи предписания и инструкции, а по пътя на действителен пример, който трябва да се следва. Така легендарният модел на античността преминава в модела на християнската легенда и получава там изключително развитие във фигурите на светците и най-главния от тях - богочовекът Христос.

Ние вече подробно говорихме за същността, на простата форма „легенда“, при която човешкият живот се изобразява като поредица от изпитания и подвизи. Чрез тях легендарният герой доказва своето принципно различие с „обикновените“ добри хора с помощта на чудото, извършвано след смъртта му от предметената в неговите мощи чудотворна сила. Легендата обаче, също като мита и другите „прости форми“, живее в общественото съзнание, но литературно се осъществява в множество различни жанрове.

Един от тях, както вече видяхме, е епопеята, и то не само античната, а и средновековната, защото легендарният герой със светски характер не се допуска до свещените жанрове. Ето защо за някои герои се създава, от една страна, житие, а от друга - епопея. Например - героите рицари, канонизирани от църквата и като светци - св. Димитър, св. Георги и т.н.

Естествено легендарният характер на епическото и на житийното изображение ще претърпят определени трансформации, нещо повече дори - самият характер на подвизите на героя се променя. Най-характерният пример за това е трансформацията в разказите за живота на св. Георги. Както е известно, фигурата на този светец се свързва с живота на римски войник, загинал от мъченическа смърт за Христовата вяра. В битието на св. Георги особено място е отделено на неговото „великомъченичество“ - един от най-силните подвизи според църковните канони. Светецът е показан на колело за мъчения с остри шипове, благоговейно отправящ поглед към небето и упорито отказващ да се раздели със своята вяра. В изобразеното в това житие няма нищо необичайно - нововъзникналата вяра и църква се нуждаят от утвърждаване и светлият пример на великомъченика Георги е прекасно средство за внушаване на определен поведенчески модел. По-късно обаче с настъпването на рицарския обществен модел, когато църквата вече е укрепила позициите си, но рицарският кодекс на честа все още се утвърждава и легитимира с различни регалии от дребната митология и християнската религия (търсенето на светия Граал например), легендата за свети Георги претърпява съществени трансформации. Първоначалната представа за мъченика воин се наслагва върху древната легенда за Тезей, убиващ Минотавъра, придава й се християнски характер. И ето, че вече виждаме нашия светец, облечен в рицарски

доспехи, да се втурва на помощ на девица, похитена от кръвожаден змей, да го побеждава за чест и слава на цялото рицарство. Така възниква епическият сюжет за свети Георги. А той съвсем скоро заема ролята на основен покровител на рицарските ордени, които с неговото име на уста тръгват към своята заветна цел - освобождаването на Гроба Господен (основната реликва на християнския свят). Оттам пък сюжетът отново се завръща в църковната традиция и днес за учудване на всички известният светец Георги Победоносец се явява едновременно и като римски войник мъченик, и като храбър рицар - победител на дракона.

С други думи, простата форма на легендата не е сама по себе си литературен жанр, тя може да се появи в светски (епос) и сакрален (житие) вариант.

Житието за разлика от епоса изоставя традиционните митологически, исторически и родови аспекти, характерни за героическата песен и епопеята. То се концентрира изцяло върху повествованието за легендарния подвиг и чудесата на героя. В този смисъл житието е като че ли най-чистият литературен образ на простата форма - „легенда”. Но и още нещо - житието е каноничен жанр, чиито задачи и обществена функция обслужват цели, различни от тези на епопеята и на собствено литературните, светски жанрове. Той се използва за целите на богослужението и ритуалната практика, организирайки нравствената система на обществото съгласно каноните на църквата, следователно и характерът на подвизите, чудесата, легендарните названия и реликвите в него се съобразяват с каноничните изисквания. По тази причина и схемата, чрез която се разгръща житийният сюжет, твърде напомня на схемата на приказката - героят се ражда в благочестиво мирско семейство, но скоро се проявява като същество от друг свят, различно от света на останалите миряни. Още в ранното си юношество той напуска лоното на бащината къща и се отделя в свят, където властват други закони, този път - божествените. Там бива подложен на изпитания, целящи да проверят искреността на неговата вяра. След някое от тези изпитания той обикновено не издържа и се връща в обикновения свят, но скоро неудовлетворението му отново го връща, този път окончателно, в лоното на светото служене. Тогава започват и житейските подвизи на героя, които се разделят на три главни вида (според отделните аспекти от дейността на първообраза Христос) -учител (свещец от пастирски вид), отшелник и мъченик. В зависимост от това се разгръщат и подвизите на героя и детайлно се описват с помощта на утвърдени специално за него определения с измерим и видим характер - убедителното проповядване, отшелничеството и отбягването на изкушенията, мъченичеството и неговото бъдещо страх описание. След благочестивата смърт на героя се отделя внимание на неговите мощи и реликви, които съхраняват силата на действенията му добродетел и започват да творят чудеса - най-често избавления на болните от страданията им. Така тръгва славата на светеца и в зависимост от нея той бива официално канонизиран, ако наистина се докаже неговата святост, а за доказателство се взема именно действенията добродетел и сътворените чудеса.

Основният модел на въздействие на житието е механизмът на подражанието, на следването на светлия пример, но той се придружава и от някои чисто формални и ритуални действия, като например приемането на името на определен светец „покровител”. Носителят на това име се старее да подражава на светлия подвиг на своя патрон и по този начин действено възприема нравствената норма, налагана от църквата. Именно понятието за действеност е основният белег на житийната обществена функция. За разлика от други морални системи, например конфуцианството, което има предписващ характер, или пък на свободната морална оценка, характерна за условното въздействие на повечето художествени жанрове.

Моделът на легендата се използва в още един каноничен жанр, също прилаган в ритуала на богослужението, наречен похвално слово, който обаче има други структурни, комуникативни и въздействени характеристики.

САГА

Сагата също е едновременно „проста форма”, чиято основна задача е да изгради житейските и нравствените параметри на родовия свят, и жанр на епоса. За разлика от

епопеята обаче той е в много по-малка степен синтетичен и наистина се съсредоточава само върху проблемите на родовото устройство, без да се намесва в най-типичния за епопеята периметър - националната ценностна система.

Като фолклорен, а по-късно и като литературен жанр сагата се развива преди всичко при германските, скандинавските и саксонските култури, оттам носи и названието си.

Като „проста форма” обаче, отразяваща родовия свят и свързаните с него морални ценности и конфликтите, възникващи при тяхното нарушаване, сагата е характерна за всички човешки култури. В какво се състои нейната същност?

Светът на рода се крепи върху три основни опорни точки: кръвната връзка, брачната връзка и родовото имущество. Всяка от тези ценности е изключително важна за съществуването на рода и неговото биологично и социално оцеляване, а както вече казахме, всички човешки култури са насочени към съхраняване на живота и обществото. В тази връзка възниква и своеобразният морален кодекс, който препоръчва определени критерии на поведение и забранява определени действия. Така например се забранява посегателството върху живота на родственик, свързан с кръвна или брачна връзка, в много по-голяма степен, отколкото общата забрана „не убивай!”, забранява се кръвосмешението, но не по биологични, а по социални причини - препоръчително е брачната връзка да се осъществява с индивид от друг род, за да се разширят границите на „своите”, докато бракосъчетанията вътре в рода крият риска от неговото самозатваряне и загубване, а това е недопустимо.

Забранява се посегателството върху брачната връзка, защото това означава прекъсване на корена на живота за дадения род и пренасянето му в „чуждия” род.

Забранява се и посегателството върху родовото имущество, защото то е основата и условието за физическото оцеляване на рода. Но не само това - родовото имущество осигурява и духовната цялост на рода и неговата трайност във времето, приемствеността между поколенията. Основният механизъм, който оформя тази приемственост, е механизмът на наследството. Така постепенно се оформят и чисто културни, символични отношения и „предмети, които, предавани по наследство, осигуряват целостта на рода - бащиният меч, бащиният скиптър или някакъв друг предмет е онзи белег, който легитимира принадлежността на даден индивид към рода, и отговорностите, които човекът има към своя род.

Така например в известния сюжет за Крал Артур има много характерен момент - в мига на своята смърт келтският Крал Пендрагон забива вълшебния си меч Ескалибур в една скала и изрича завета, че само този, който успее да извади меча от скалата, ще може да се нарече негов син и да наследи правата върху кралството. По това време Артур все още не е роден, а по-късно, подобно на елинския Едип, бива отгледан от семейството на други хора, за които той смята, че са истинските му родители. Мнозина опитни рицари с огромна физическа сила се опитват да измъкнат меча от скалата. Докато един ден невръстният и слабичък още юноша почти без никакво усилие успява да го извади - мечът сам се предава в ръцете на законния наследник.

Подобно на много други културни форми и сагата се занимава не толкова с прякото пропагандиране на нравствената ценностна система на рода, колкото с утвърждаването ѝ посредством, разкриване на проблемите, възникващи при нейното нарушаване, защото именно нарушаването е това, което крие безбройни възможности и частни случаи. В едно нещо обаче всички възможни проблеми си приличат - когато се извърши престъпление срещу нравствената ценност на рода, се извършва престъпление срещу космическото устройство на света, затова и кръвосмешенията, отцеубийството, майцеубийството, братоубийството, похищаването на символичния наследствен предмет и т.н. водят след себе си космически катастрофи.

Например убийството на Агамемнон от съпругата му Клитемнестра и нейния любовник Егист, които похищават и наследството на Агамемнон, полагащо се на неговите деца, води след себе си необходимостта от кръвно отмъщение, извършено от сина и дъщерята на Агамемнон - Орест и Електра. На практика обаче това означава

майцеубийство, което не може да остане ненаказано. Затова се появяват богините на отмъщението - ериниите, които трябва вечно да преследват Орест. Само намесата на „бога от машината” в трагедията на Еврипид помага на Орест да получи опрощение, защото боговете смятат, че той е получил просветление и е узнал същината на своето престъпление.

Сходен е и случаят с Едип - той, без да подозира, убива баща си и сключва кръвосмесителен брак с майка си. Това разстройва изцяло космическия порядък и е естествено боговете да изпратят за наказание на хората космическа катастрофа - Тива е покосена от невиджана чума. След дълги перипетии най-сетне Едип узнава същината на своето, макар и неволно, престъпление срещу космическия порядък и се самоослепява като наказание за това, че е бил „сляп” за своите престъпни действия.

В германския и скандинавския свят сагата изпълнява до голяма степен ролята на епоса, но с известна разлика. В сравнение с класическия елински епос - там бойните, националните катаклизми, подвизите и т.н. в много по-голяма степен се схващат именно като родови проблеми, отколкото като национални.

Дори и известната средновековна война на Бялата и Червената роза е видяна по-скоро като вражда между два рода, отколкото като междунационален сблъсък.

Класическо произведение на сагата е исландският сборник „Еда”, който поставя началото на литературната традиция на сагата подобно на епопеята „Илиада” в гръкоримската цивилизация. Това оказва влияние и на по-нататъшното развитие на жанра. Макар, както вече изяснихме, проблемите на ценностната система на сагата да са изключително популярни в гръкоримската цивилизация (към която принадлежи и българската култура), литературният жанр „сага” има сравнително ограничено разпространение, и то сравнително късно - явил се по-скоро като подражание на определени литературни образци. За сметка на това той е изключително добре разбит в германо-саксоно-скандинавската цивилизация, където има своите, трансформирани, разбира се, но достатъчно характерни образци дори и до днес. Най-известният пример е известната „Сага за Форсайтови” от Джон Голсуърти, която, макар и написана във формата на роман от класическата традиция на XIX век, притежава всички характерни особености на класическата сага - проблемите на обществото се разглеждат и тълкуват през призмата на семейните, конфликти, разтрогвания на бракове, наследства и т.н. Подобна роля изиграват и романите на Томас Ман „Буденброкови”, „Семейство Тибо” на Роже Мартен дю Гар и т.н.

В българската култура сага от класическия саксоно-германски тип не се развива, но това не означава, че проблематиката ѝ е останала чужда на нашата национална култура. Напротив - още от Възраждането проблемите на обществото и нацията твърде често се пречупват през специфичната проблематика на рода и негодите колизии, и най-вече свързаните с тях проблеми за земята с нейния духовен и нравствен смисъл за българската култура. Оформя се дори мощна художествена тенденция, започваща от повестите на народниците Михалаки Георгиев - „Рада”, и Тодор Влайков - „Дядовата Славчова унука”, „Стрина Венковица и снаха ѝ”, преминаващи през прозата на Елин Пелин и преди всичко двете му повести „Гераците” и „Земя”, развива се в разказите и драмите на Йовков - „Старопланински легенди”, „Боряна”, намира силна реализация в романа на Георги Караславов „Снаха” и стига чак до съвременността в романа на Ивайло Петров „Хайка за вълци”.

РОМАН

Романът е типично литературен жанр, чийто аналог и типологичен модел в света на фолклорната словесност е приказката. Макар че по-късно, през XIX век, влияние върху развитието на романа оказват и епопеята (т.нар. роман епопея), сагата (романите саги) и някои други форми на фолклорната и литературната словесност, каквито са например казусът (Криминалният роман), миракълът (трилърите) и т.н. Самото название „роман” възниква от думата *romano*, т.е. разказ на романски (народен) език, противопоставен на латински език, употребяващ се в духовните и висшите светски жанрове. Но романоподобни четива има и по-рано, например елинистичната проза от рода на разказите за Херо и Леандър, или пък рицарските четива, получили по-късно названието „рицарски романи”,

някои от които са същински романи заради централното място, което заема в тях любовната история („Тристан и Изолда“), По-късно романът прераства в основен литературен жанр, което е свързано с развитието на книгопечатането и масовото ограмотяване на населението. Това са фактори, които формират типична частна литературна публика, предимно женска. Така романът става любимо четиво за индивидуално или семейно четене. По тази причина и характерните мотиви на вълшебната приказка, господстващи в античните, рицарските или ренесансовите романи, трансформирали се по-късно в т.нар. роман пикареска (разказ за възхода и приключенията на авантюрен герой с ниско потекло, който чрез преодоляването на изпитания и благодарение на хитростта си се издига до обществените върхове), се разширяват все повече, докато не обхващат почти цялата обществена проблематика. А това дава повод на немския философ и класик на естетиката Хегел да нарече романа „епопея на частния живот“.

Връзката на романа с вълшебната приказка е многоаспектна. От една страна, в романа най-пълно се проявява стихията на разказването, проявила се преди всичко в приказката. От друга страна, за приказката са характерни и основните романови мотиви - разказ за живота и развитието на герой с обикновен произход (за разлика от високопоставените герои на трагедията или епоса), който търси път за утвърждаване в обществото, преминава през множество перипетии и изпитания и обикновено с помощта на любовна връзка успява да влезе в средите на обществения елит. Особената роля на любовта в романовия разказ довежда дотам, че самата дума „роман“ по едно време става синоним на любовна връзка, обикновено осъществяваща се в атмосфера на перипетии и трудности.

Особености на романа. Както казахме обаче, романът проявява склонност към едно всеобхватно навлизане в обществената проблематика дори тогава, когато не се касае за т.нар. социален роман, чиято основна характеристика е изследването на движещите сили в дадено общество. Историята, която се разказва в романа, има обикновено частен характер (действащите герои рядко са от ръководния елит на обществото, а ако има такива, то те не са основните герои), но всички събития в романовия сюжет се развиват върху широко описан социален фон, така че романовите събития стават представителни („типични“) за живота на обществото, тъй като до голяма степен се обуславят от него. Затова и, както вече споменахме, Хегел нарича романа „епопея на частния живот“, като тук думата „епопея“ показва социалната представителност на романовия сюжет.

Друга важна особеност на романа е неговата „сегашност“ противопоставена например на абсолютната „миналост“ на епоса. Възприятието на романовите събития се извършва от читателя сякаш „отвътре“, той до голяма степен се явява „съучастник“, дори нещо повече - чрез механизма на идентификация с главния герой (романовият герой обикновено е от този тип, на който се „симпатизира“), читателят се вживява в ролята на едва ли не основно действащо лице в условния свят на романа. Тази особеност на жанра, дори когато се отнася за романи, чието действие се развива в миналото, допринася и за неговата изключително голяма въздействена сила. Тя подобно на акта на пеенето създава една своеобразна общност („Комунитас“) от читатели, които изпитват сякаш едновременно едни и същи емоции и размисли, защото всеки от тях, както и субектът на песента, отнася преживяванията на романовия герой лично към себе си.

Тези две особености на романа го правят наистина универсален жанр на съвременната литература, която се характеризира с много по-голяма „отвореност“, отколкото словесното изкуство на другите епохи. Романът поставя читателя в ситуацията на свободно морално съждение. Той трябва сам да направи моралния си избор чрез самостоятелно разсъждение върху представения в романовия текст житейски случай, общувайки индивидуално с текста. За разлика от романа множество жанрове поставят читателя по-скоро сред някакъв вид общност (пък било то и общността на театралния зрител или кинозрителя, споделящи „зрелището“ с още няколкостотин сродни души).

Голямото разнообразие от различни житейски казуси в романа и пределната свобода на художествената му комуникативна ситуация (индивидуално четене, необвързано с никакъв конкретен повод и ритуал) дават възможност на този жанр да обхване

изключително богата гама не само от теми и сюжети, но и от въздействиени механизми. Механизми свързани, както вече казахме, с въздействиените схеми на епоса, сагата, вълшебната приказка, казуса, миракъла и пр. Това означава, че романовите разновидности ще се различават не само в тематиката си, но и по специфичните си въздействиени възможности, а оттам и по обществената си функция. Защото в големия поток на романа попадат и произведения с подчертано елитарен характер, предназначени да поставят на художествено обсъждане големи обществени въпроси с подчертано авангарден характер (например „Вълшебната планина” или „Доктор фаустус” на Томас Ман), но също и откровени явления на масовата култура, чиято задача е не толкова да провокират към преоценка на съществуващите ценности, колкото да ги утвърждават и да успокояват общественото съзнание по отношение на устойчивостта на ценностите (криминалният роман, любовният роман, трилърът и пр.) Разграничени според тематиката и въздействиените си възможности, романите се проявяват в следните главни разновидности:

Традиционен любовен роман. Подобни четива възникват за първи път по времето на елинизма, затова ще ги срещнем и с определението античен роман, макар че самата дума, както вече изяснихме, не е съществувала по това време, а възниква едва в епохата на Ренесанса като определение за литература на народните (романски) езици. При този вид роман водеща е именно любовната интрига между главните герои като характерен детайл от трансформацията на традиционните мотиви на вълшебната приказка. Тук изпитанията, на които са подложени влюбените, не са свързани с общественото положение на героите или ако са свързани, то този фактор играе сравнително малка роля. Това обстоятелство се дължи на силното влияние на буколическата (идилическа) традиция в романовото развитие на елинизма, което набляга повече на описанията на идиличния пастирски живот на героите, отколкото на обществените им проблеми.

Средновековен рицарски роман. Характерният мотив за преодоляването на изпитания, заложен във вълшебната приказка, се съчетава с необходимостта от утвърждаване на рицарския нравствен кодекс. Ето защо рицарският роман трансформира мотива за изпитанията в поредица от рицарски подвизи и победи, налагащи значимостта на главния герой. Тъй като е необходимо трансформирането и на понятието за брачната и любовната връзка, известният от приказката мотив за женитбата с царската дъщеря се трансформира в мотива за дамата на сърцето, на която са посветени рицарските подвизи. Но същевременно се изоставя мотивът за социалния скок в обществената йерархия чрез необичайна женитба. В някои от рицарските романи любовният мотив заема водеща роля, за да се изведе конфликтът между рицарския морален кодекс и естествените стремежи на личността. Най-характерен е примерът с Тристан и Изолда, които осъществяват своята връзка в противоречие с рицарския кодекс, защото извършват прелюбодеяние зад гърба на съпруга (за Изолда) и суверена (за Тристан) - Крал Марк.

Роман пикареска. В този роман най-ярко се осъществява основният модел на Вълшебната приказка - скокът в обществената стълбица на героя аутсайдер, изкачил се до върховете благодарение на своя приключенски дух, предприемчивостта и амбицията си. Героят пикаро обикновено е авантюрист, който се устремява към върховете на обществото, подпомаган от жена (или жени). Той преодолява социалните бариери, извършвайки различни по характера си подвизи, и разрешава множество загадки и изпитания. В началото си този роман има по-скоро приключенски характер, но по-късно авторите оценяват неговите възможности за изследване на движещите сили на обществото. През XVIII, XIX и XX век вече виждаме типичната схема на пикареската, трансформирана в големите социални романи – „Дядо Горио” и „Изгубени илюзии” на Балзак, „Червено и черно” на Стендал, „Приключенията на авантюриста Феликс Крул” на Томас Ман и пр.

Социален роман. Възниква през XVIII и XIX век, но развитието му продължава и до наше време. При него характерните за романа мотиви, наследени от вълшебната приказка - герой аутсайдер, който преодолява множество препятствия и се издига в социалната йерархия благодарение на изгоден брак, се разгръщат на фона на една подробна и аналитична дисекция на обществените механизми. В нея свое място вече имат и други

обществени групи и движения, отразяващи цялостното развитие на обществото в дадения исторически момент. Силни примери у този род социален роман са „Клетниците” от Виктор Юго, „Панаир на суетата” от Уилям Текери” (със силно сатирично отношение на автора към обществените реалности), „Мадам Бовари” от Флобер и т.н. В българската литература най-яркият пример за социален роман е „Тютюн” на Димитър Димов.

Така разбрана, тематиката на социалния роман - да разкрие основните движещи сили на обществото, се проявява и в още две негови структурни разновидности - романа епопея и историческия роман. Както личи от названието му, романът епопея е призван да утвърди и изгради националната ценностна система, повествувайки за някое голямо национално изпитание подобно на древния жанр на епопеята. Въпреки това обаче използването на романа като разказвачески модел не минава незабелязано.

И в този вид роман характерните романови мотиви, свързани със съдбата на някой изкачващ се в социалната стълбица герой, интересът към разнопосочно описание на обществените механизми и семейно-брачните интриги остават. Това подсказва и за изменената и трансформирана функция на епопеята в модерните общества - нейната ситуираност в настоящето, а не в митичното героично минало. Същото се отнася и за историческия роман. По определение той разказва за събития, отделени с принципна времева граница от момента на неговото написване и възприемане. Въпреки това обаче въздействието му потенциал е насочен преди всичко към проблемите на настоящето - проблеми, чието разрешаване вълнува повече съвременниците, отколкото хората на описваната отминала епоха.

Криминален роман. Този тип роман използва една особена трансформация на класическия мотив на приказката за възтържествуване на индивидуалната справедливост над установения социален ред. Неслучайно той възниква през XIX век - време, в което грижата за човешкия живот вече почти изцяло е иззета от личните прерогативи на индивида и е отнесена към задълженията на обществената структура - държавата и нейните органи. Както е известно забръзката на всеки криминален роман започва с крещящо нарушение на човешкия порядък и представа за справедливост - убийство. Жертва на такова посегателство може да стане всеки човек.

Ето защо в обществото се натрупват чувства на несигурност и уязвимост - ако не се разкрие нарушението по рационален път и справедливостта не бъде възстановена, остава неясната заплаха, че всеки от нас може да бъде потенциална жертва. Особено като се има предвид един от общите моменти в сюжета на криминалния роман - неспособността на държавата и нейните органи (полицията) да се справи със загадката. Това не е само похват, който да изтъкне изключителността на свободния детектив, това е мирогледен казус, който поставя под съмнение самите устои на обществото.

Но тъй като тези устои не бива да остават под съмнение, се явява фигурата на свободния анализатор, който по различни начини - дедукция и рационален анализ (Шерлок Холмс, Еркюл Поаро, мис Марпъл, Нироу Улф), лична активност и морална непримиримост (Филип Марлоу) или просто професионализъм и морална отговорност (комисарят Мегре, адвокатът Пери Мейсън) успява да намери разбираем подход към загадката и да разкрие с рационални човешки средства заплахата на неидентифицираното зло. Именно тази възможност премахва общественото напрежение, свързано с ирационалната заплаха за разрушаване на устоите на обществената справедливост от страна на някой претендент, завладян от амбицията сам да налага своите собствени представи за справедливост, и да върне социалния космос в нормалните му рамки.

Тази възможност обаче бива разглеждана двояко. В първия случай имаме проста схема: нарушаване на справедливостта, рационално човешко усилие за разкриване на загадката и възстановяване на справедливостта, съчетана с наказанието на виновния. Този тип романова структура принадлежи към масовата култура, чиято задача е да подлага на изпитание представите за обществените норми и ценности и да ги утвърждава, показвайки ни тяхната справедливост. При втория случай обаче развитието на схемата се променя. На анализ се подлагат мотивите на нарушителя, неговите основания да пристъпи установения

обществен ред, а това означава, че в центъра на дискусиата се поставят основните ценности на обществената система - свобода, справедливост, престъпление, наказание и т.н. Този вид анализ дава възможност на автора и читателя да се задълбочат в проблематиката на обществените ценности и да установят тяхната валидност или непригодност. Затова и този вид роман вече не се вписва в рамките на утвърждаваща масова култура, а по-скоро в традицията на проблематизиращата литература. Ярък пример е романът на Достоевски „Престъпление и наказание”, при който вниманието се концентрира не толкова върху разкриването на загадката, колкото върху нравствения казус, който тя повдига - може ли в името на някакви, изглеждащи напълно справедливи идеи да се пристъпват утвърдени хуманитарни закони и ценности. И доколко отношението между утвърдените ценности и нововъзникналите идеи е продуктивно за развитието на обществото и доколко разрушава обществените устои. В този смисъл класическият мотив на криминалния роман при определен тип разработка може да се превърне в класически социален роман.

НОВЕЛА И РАЗКАЗ

И двата жанра произлизат от традицията на разказването, установена от класическите фолклорни жанрове като приказката и казуса и по-модерната форма на меморабилето, т.е. предаване на събитие от очевидец. В литературната традиция обаче мотивите на тези жанрове добиват една по-сложна функция - не простото предаване на събитията е водещо при тях, а свободната морална присъда, която читателят е в състояние да даде. Затова и първоначалното значение на названията „новела” (ит. *novella* - новина), „повест” (зная, узнавам) и „разказ” се трансформира в едно по-сложно разбиране за ролята на събитието като предмет на художествената комуникация. Не самото събитие, а възможността чрез него да се изрази някаква обществена идея става водещо за развитието на тези жанрове. В този смисъл те излизат принципно отвъд елементарното поучение и непосредствения „морал” (поука), въплътени в събитието (което обикновено се разбира като „необичайно произшествие”) и дават възможност на автора и читателя да се съсредоточат върху дискусиата за моралните норми на обществото, неговите движещи сили и пр. Ненапразно основният въпрос, около който се завъртат новелата или разказът, е въпросът какво става, когато „изведнъж” се случи определено произшествие. Затова и новелата, и разказът не изискват от своя читател някаква директна ответна реакция - подражание, катарзис, или илюзорно преживяване на индивидуалната справедливост, а са насочени по-скоро към размисъла, оценката и свободната морална присъда. По тази причина и характерната публика на разказа и новелата е обикновено образована литературна публика, способна да дискутира обществените норми под формата на морална казуистика.

Новелата се появява за пръв път в творчеството на Джовани Бокачо („Декамерон”) и продължава развитието си в епохата на романтизма и модернизма. Подобна е съдбата и на славянския жанр „повест”, който под влияние на западноевропейската литература преодолява своята обвързаност с повествователната традиция и се включва в традицията на разказването. По времето на романтизма новелата и повестта се приближават донякъде до романовата традиция, но за разлика от романа те представят един по-тесен и по-конкретен къс от света, обединен около определено събитие или морален казус, които се проектират в съдбата на главния герой.

Разказът е жанр, свързан с развитието на средствата за масова комуникация и преди всичко на вестниците и списанията. Затова и неговото развитие започва в началото на XIX век именно като вестникарско четиво, заемащо в модерната епоха мястото на традиционния ритуал на вечерното семейно или групово разказване. Тази особеност скоро довежда и до необходимостта от възникване на разказни цикли, обединени от общ герой, време и място на събитията, единен разказвач и т.н. Известни майстори на разказа стават Пушкин, Гогол и Чехов в Русия, Мопасан и Мериме във Франция, Марк Твен и О’Хенри в Америка и т.н. В българската литература най-известните майстори на разказа са Вазов, Елин Пелин и Йордан Йовков.

Върни се в съдържанието!

ДРАМАТУРГИЧНИ ЖАНРОВЕ (ДРАМА)

За разлика от лириката и епоса, чиито граници са доста трудно уловими и поради тази причина самите им названия крият доста малък познавателен смисъл, драмата има едно ясно и категорично различително качество - тук словото е неотделимо от акта на сценичното представяне. Всеки текст, който претендира да се нарича драматургия, трябва да преодолее предизвикателството на сцената и по-точно - да го отхвърли. Основният принцип на драматургичното представяне се състои в това, че сценичното пространство и време се трансформират в драматургично пространство и време, което „сега” и „тук” ни показва фрагменти от условната художествена реалност на драмата. Написаните в драматургичния текст реплики имат структурната особеност да ни помогнат да възстановим в съзнанието си целостта на една условна реалност, сглобявайки от отделните фрагменти на погавания живот цялото на един възможен художествен свят. Това качество на драматургичния текст беше наречено от проф. Атанас Натев „антракт”. Подобно на театралния антракт, когато зрителят не вижда нищо друго освен спуснатата завеса, но действието продължава да тече и при второто действие ние вече го виждаме отишло напред, и в самия ход на сценичното представяне продължава да работи същият принцип. Онова, което непосредствено се показва на сцената, е само фрагмент от света, в който героите живеят. Но за да разберем същината на случилото се, трябва да възстановим цялостната картина на света, който ни се представя. Това става възможно, защото драматургичният диалог крие многобройни податки и сведения, с чиято помощ можем да възстановим мотивите, движещи героите и събитията, предопределили представяното състояние на нещата и т.н. Този принцип е извънредно ефективен като въздействен механизъм - той увелича зрителя в непосредствено сътворчество, в непринудено съпричастие със ставащото на сцената. Ненапрасно именно в драматургичните жанрове се заражда и един от основните принципи на художествена идентификация и въздействие - катарзисният. Както знаем, той се определя от чувствата на състрадание към героя и страх за собствената съдба, изпитвани от зрителя в процеса на драматичната перипетия и узнаване. Узнаване, което се осъществява чрез осъзнаване вината на героя и води до очистиването от неуместните чувства (катарзис). Затова и двата основни драматургични жанра са трагедията и комедията - двете противоположни прояви на жатарзисната идентификация. Към тях през XVIII век се присъединява и т.нар. гражданска драма. Останалите драматургични жанрове, свързани с принципа на сценичното представяне, имат по-незначително присъствие в културата, макар и понякога да играят немалка роля - миракъл, мистерия, фарс, фаблю, водевил и др. При всички тях обаче на преден план са изведени по-скоро директното нравоучение и забавлението, а не истинският драматургичен Катарзис.

ТРАГЕДИЯ

В общи линии теорията на трагедията е развита още през IV век пр. н.е. от Аристотел в неговата „Поетика”. Според него трагедията е „преминаване от щастие към „нешастие” на един по своята същност необикновен и издигнат герой. Героят трябва да бъде по-високостоящ от обикновения човек (зрител), защото само така неговото нещастие ще има достатъчна обществена значимост. Ето защо основните герои на трагедиите винаги са били царе или царски синове почти до края на XVII век. Но и днес трагическият герой, макар и не царски син, винаги е в някаква степен представителна личност. Това, което отличава трагическия герой и конфликт, е причината за преминаването от щастие към нещастие - трагическата вина. Тази вина само в ограничен смисъл е лична вина на героя, а и последиците от нея имат по-широк обхват от ограниченото лично страдание. В повечето случаи героят е преследван от родово проклетие или някакъв друг сериозен обществен конфликт, в чийто център се е оказал. Така например Орест и Електра изкупват родовото проклетие на Атридите, Едип страда от лошата си орис, предсказана от оракула, и т.н. От друга страна обаче трагическата вина е и лична, свързана е с някакво решение и постъпка на героя, за които той често пъти не подозира, но за които носи отговорност. Това е най-важният момент в развитието на трагическия конфликт - няма страдание без причина. Влязъл веднъж в трагическия конфликт, героят се изправя пред дилема, която обикновено

няма правилно решение. С други думи, каквото и да предприеме, винаги ще сгреша, защото трагическата дилема е неразрешима. Такъв например е Креон от „Антигона” на Софокъл. Той е изправен пред две възможности. Едната е свързана с неговата роля на цар на Тива. Като такъв той трябва безкомпромисно да накаже непокорния Полиник и сестра му Антигона, която се е решила да извърши погребалния обред. Защото в противен случай се нарушава принципът на колективното благо, който изисква врагът на държавата, особено пък ако е от собствена царска кръв, да бъде наказан безкомпромисно - вдигането на ръка срещу отечеството е същинска космическа катастрофа и трябва да се накаже с такова наказание, което да извади грешника извън утвърдения космически ред. (Това е древен обичай, намерил място в проклятието, което пожелава на виновника да не се стопи в земята, или пък забранява ритуалното погребение на самоубиеца, на големия грешник и т.н.). От друга страна обаче Креон е чичо на виновника и отказвайки му погребение, той нарушава родовия закон. Тук се сблъскват два принципа на колективното благо - родовият и държавният. Макар и възникнали последователно в историята, за древния елин и двата имат изключително значение като определящи същината на космическия ред. Но ето че Креон трябва да избере решение, което ще наруши един от двата принципа. Т.е. каквото и да направи той, винаги ще допусне трагическа грешка и ще поеме трагическата вина. Тази неразрешимост на дилемата и нейната изключителна стойност за общественото устройство са отличителните черти на трагическия конфликт.

Именно невъзможността на героя да се избави от страданието предизвиква трагическото състрадание на зрителя и неговия страх за себе си, защото, щом като съдбата допуска такива високопоставени хора да страдат несправедливо, тогава какво остава за малкия човек. Цялостното развитие на трагедийния сюжет се определя от тази формула - постепенно да се засилват ужасът и болката на героя и зрителя, но и същевременно да се изяснява истината за трагическата вина на героя. За тази цел Аристотел препоръчва използването на два сюжетни похвата - перипетия и узнаване. При перипетията някой обрат на съдбата или някое ново обстоятелство обръщат действието в противоположна посока. При узнаването някоя нова информация може да донесе така необходимата яснота за причините на едно или друго действие. Най-въздействени са според Аристотел сюжетите, които съчетават перипетията с узнаването. Така е например в „Едип цар”. Едип не подозира нищо за своята трагическа вина - убийството на баща си и кръвосмешението с майка си. Но чумата, нападнала Тива, го принуждава да търси причините. Той не ги вижда в себе си, защото не знае истинската същност на своите постъпки. Гадателите му намекуват, че вината е у него, защото нарушаването на родовия закон означава и нарушаване на цялостния космически ред, но Едип не вярва. Чак до момента, когато идва вестител и разказва покъртителната история, от която излиза, че Едип е син на цар Лай и царица Йокаста, че предсказанието за отцеубийство и кръвосмешение се е осъществило и че Едип наистина носи вина за трагедията на Тива. В този момент героят решава, че най-подходящото наказание за него е да се ослепи като символично възмездие за това, че не е могъл да види същината на своята вина.

Зрителят обаче разбира, че героят не страда неоснователно и че е нарушил някой от принципите на колективното благо. В този момент въпреки покъртването си от нещастната съдба на героя зрителят осъзнава, че неговото състрадание и страх са неуместни и душата му се очисти от тях (Катарзис).

Трагедията се заражда от обрета на дионисиевските дитирамби, при които постепенно водачът на обредния хор се отделя като актьор, след известно време към него се присъединяват още няколко актьори, докато се стигне до класическия вид на трагедията при Софокъл и Еврипид. Своя разцвет трагедията има в античността при Есхил, Софокъл и Еврипид, по-късно се развива в римската култура - Сенека. След това настъпва затишие чак до времето на Ренесанса, когато особено в Англия трагедията достига нов връх, а по-късно е един от водещите жанрове на класицизма. Трагедията поради своя рационализъм се развива именно във времена, когато общественото устройство се разглежда от рационалистична гледна точка. По-малко са трагедиите по времето на романтизма, въпреки че трагичното е

особено характерно за романтиците естетическо преживяване на света. В съвременната литература трагедията е сравнително рядко явление, макар трагичното все още да заема основно място в драматургията.

КОМЕДИЯ

Комедията е също катарзисен тип драматургично произведение, но при нея катарзисът има противоположен на трагедията характер. Според определението на Аристотел комедията е „преминаване от нещастие към щастие”, една твърде неясна формулировка за характера на комическия конфликт. В основата на комедията стои комическият герой, който с нещо е по-нискостоящ от обикновения човек, т.е. има някакъв порок. Трагическият герой е по-високостоящ, а комическият трябва да бъде по-нискостоящ, за да се спази равновесието. Комическите герои са обикновени хора, роби или хора с ярко изяви порочи.

Основната характеристика на комическия герой е, че той е „герой в затруднение”, това затруднение обикновено се обуславя от някакво недоразумение. Недоразумението е предизвикано или от попадането на героя в комическа ситуация, или от неговия характер и недостатъци. По-късно от тези два вида причини в световната литература се развиват два вида комически конфликти - Комедия на ситуациите и Комедия на нравите. Комедия на ситуациите има тогава, когато се извършва някакво объркване, породено от грешки, например подмяна на самоличността на героите. В Шекспировата „Комедия от грещки” причината за объркването е, че двама близнаци биват приемани всеки за своя брат, докато в „Ревизор” на Гогол комическото недоразумение се поражда от объркването на самоличността на героя - дребен измамник бива възприет за важен ревизор, дошъл на инспекция. В комедията на нравите комическото недоразумение се обуславя от някакъв порок в характера на комическия герой - скъперничество, глупост, необоснована претенция и пр. Такива са например повечето от комедиите на Молиер – „Тартюф”, „Буржоата благородник”, „Училище за жени”, „Скъперникът” и пр.

В някои случаи комическото недоразумение е дотолкова сериозно, че застрашава важни екзистенциални страни от човешкия живот и може да доведе до трагически конфликт. В такъв случай говорим за трагикомедия, жанр, който поради своята сложност е подходящ за представяне пред една по-развита публика, която да може да проследява сложните и противоречиви перипетии на действието.

Също както и при трагедията, комическият конфликт води зрителя до чувство на неуместно състрадание, но той скоро открива причината за затрудненията на героя и се освобождава от напрежението чрез смях. Този смях обикновено е израз на свободна морална присъда, но в някои случаи може да доведе и до състояние на безразборно присмиване, което е опаката страна на комическия катарзис. Истинската същност на комедията обаче е именно във възможността чрез смяха да се осъдят недостатъците на комическите герои.

Своето название комедията получава в дребна Гърция от понятието комос - песен на тълпата, веселяща се след обредните представления. Като литературен жанр комедията се създава от Аристофан, който често пъти пародира (т.е. сваля) сериозния характер на трагедията.

По-късно комедията на ситуациите се разбива в творчеството на римските драматурзи Теренций и Плавт, които разработват преди всичко комически недоразумения в семейно-битовия живот. В техните комедии обаче е поставено началото на много от по-късно развиваните основни комически недоразумения - близнаците и двойниците, скъперниците, сюжетния комизъм, породен от ролята на слугите, и пр. Много от техните открития преминават в италианската народна комедия (комедия на маските), която съчетава основните комически ситуации с постоянни характери на комическите герои - Пулчинела и Арлекин, Скарамучо и Панталоне, Доктора и Капитана и т.н. По-късно при Шекспир комедията добива един по-ярко изразен обществен характер, който достига своя връх в нравоучителните комедии на Молиер. За разлика от трагедията обаче комедията и до днес е един от основните жанрове на театъра, а по-късно и на киното.

ДРАМА

През XVIII век с появата на идеите на Просвещението развитието на драматургията започва да се смята ограничено от строгите канони на трагедията и комедията и особено от техните изисквания за характера на героите (произхождащи от средите на благородниците), за единството на време и място, за рационалистическия характер на конфликта и пр. Затова в епохата на Просвещението наред с другите съществени изменения в културния живот, се появява и т.нар. гражданска драма, чиито герои са обикновени хора и чиито конфликти са подобни на конфликтите, с които всекидневно се срещаме. Оттогава насетне господстващ жанр по театралните сцени е именно драмата.

Това, което характеризира драматическото действие, е особената природа на драматическия конфликт. При него за разлика от трагедията отсъства ярко изразената трагическа вина, както и решителното вървене към гибел и страдание. Тук противоречията са като че ли много по-делнични и на пръв поглед разрешими, носят сравнително индивидуален характер и в много по-малка степен имат съдбовната основа на трагедията. Драматическият конфликт обаче е не по-малко остър и неразрешим от трагедийния, той просто има друга природа.

В началото на драматическия конфликт са вътрешното желание или стремеж на героя да получи нещо съкровено желано или просто да живее според своите разбираня. Ала това негово естествено желание се натъква на активно или пасивно противодействие от страна на други герои или на цялото общество. В стремежа си да преодолее препятствията драматическият герой предприема редица действия и постъпки, известни под името драматическо действие. В процеса на това действие обаче неговите конфликти с другите герои и средата се разгръщат, защото и другите имат своя представа за живота и желания за собственото си положение в него. Това довежда до завръзката на драматическия конфликт, който скоро довежда героя до някакво трудно разрешимо противоречие, наречено драматична дилема. Тази дилема не е чак толкова съдбовна и неразрешима като дилемата в трагедията, но също е много сериозна и поставя на изпитание всички страни на човешката личност - схващания за живота, морала, готовността за компромиси. Именно усилията, които полага героят, за да разреши дилемата, са онова, което въвлича и зрителя в една активна преоценка на обстоятелствата, критериите и нравствените ценности, които той носи в себе си, но вижда поставени на изпитание чрез съдбата на героя. Това е и основният въздействен механизъм на драмата, който може да се определи повече като принадлежащ към симпатизиращия тип идентификация, отколкото към катарзисния.

Обикновено се смята, че същността на драмата и драматическия конфликт се състои в действието. Всъщност е точно обратното. Истинският драматизъм се състои в пречките, стоящи пред желанието на героя да действа. Ето защо много често се срещат драми, особено в драматургията на XX век, които могат да се определят като драми на наложено бездействие. Да вземем за пример драмата на А.П. Чехов „Три сестри“. Три млади жени, живеещи в малък град, където са отишли заедно с баща си офицер, по-късно починал, имат едно натрапчиво желание - да се завърнат да живеят в Москва в родния си дом. Самата Москва за тях е символ на истински интересния живот, докато животът в малкото градче е дребнав, задушен и ограничаващ. На пръв поглед няма нищо по-лесно от това да вземат влака и да се завърнат у дома в Москва. Оказва се обаче, че това не е толкова лесно, защото едно евентуално завръщане ще постави въпроса за това, как да живеят и в Москва - истинският живот не се състои само в къщата, която ще се обитава, а и от много други неща - човешки връзки, професия, активен обществен живот. Сестрите не са в състояние да си го уредят, а брат им е личност, поставена в зависимо положение от собствената си нерешителност и от еснафския манталитет на съпругата си. Ето защо те продължават да живеят в малкото градче, да се срещат със своите приятели и любовници, да въздишат по далечната Москва и в същото време не са в състояние да предприемат нищо, за да променят живота си. Това привидно бездействие и липсата на остри сюжетни перипетии е много по-драматично от всяко изпълнено с повратности на съдбата и многобройни приключения действие.

Развитието на драмата в последните три века е многопосочно и активно. От една страна, са драмите със сложна перипетия и усложнени конфликти, приличащи на сюжет на криминален роман. Тези драми са известни под името „добре скроената пиеса”. Характерни са за западноевропейската драматургия на XIX век, най-изтъкнат техен представител е френският драматург Йожен Скриб. В края на века т.нар. психологическа драма претърпява силно развитие в творчеството на скандинавските драматурзи Хенрик Ибсен и Август Стриндберг. По-късно психологическата драма се допълва и с някои интелектуално-философски мотиви, характерни за драматургията на Дж. Бърнард Шоу, Герхард Хауптман, Чехов, Горки, Сартр, Жан Ануи и др. Особен случай представлява т.нар. епически театър на немския драматург Бертолд Брехт, чиято основна идея е да преодолее ефекта на отъждествяването (идентифицирането) на зрителя с героя (което Брехт нарича Аристотеловски театър) и да накара зрителя да възприеме ролята на безпристрастен съдник с помощта на т. нар. ефект на отчуждението. При този „ефект” актьорската игра, сценичното пространство и драматическият диалог са построени така, че отделните епизоди представляват само примери за определена житейска ситуация, но не и цялостен драматургически свят, който би могъл да накара зрителя да се идентифицира с героите. Затова Брехтовите драми имат по-скоро характер на притчи, нравоучения и екземпли (средновековен поучителен жанр, въздействащ чрез даването на пример за някакъв житейски казус), които обаче са осъществени с помощта на атрактивни сюжетни решения, екзотична обстановка, песни и танци и пр. средства, които създават една своеобразна атмосфера, подтикваща към своеобразен тип изостряне на възприятието и размисъла, противопоставен на ненавижданото от Брехт „вчувстване”.

Върни се в съдържанието!

„МАЛКИТЕ” ПОУЧИТЕЛНИ ЖАНРОВЕ НА ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА

Във фолклора и литературата, особено средновековната, а днес в литературата за деца съществува голям дял от жанрове, чиято основна цел е да осъществят непосредствено дидактично въздействие върху възприемателя, извеждайки с помощта на строго регламентирани механизми една в повечето случаи добре обмислена и подлежаща на формулиране поука или морал. С това те се различават съществено от жанровете, при които въздействието е заложено в по-свободния механизъм на читателската идентификация, с поведението на героя и свободното морално съждение, което читателят извършва в процеса на четенето. Тока обаче не означава, че „поучителните” жанрове са „второ качество” литература, защото често пъти техните въздействени механизми имат изключително важно значение за развитието на цялостната човешка култура. Това се отнася особено за пословицата и поговорката, гатанката (загадката) и казуса. Освен като самостоятелни литературни жанрове, въздействените механизми на тези форми се срещат изключително често като „прости форми” в строежа на много и различни по жанр художествени произведения, както и в непосредственото битие на културата. Ето защо те заслужават нашето внимание.

БАСНЯ

Названието на този жанр показва, че той има древна природа. „Басня” на славянски значи най-общо поезия. В повечето случаи баснята е кратко разказче в стихове или проза, в което разказвачът встъпва в ролята на мъдрец, изразяващ общото понятие за мъдрост (народната мъдрост) и стремящ се да убеди аудиторията в определен извод, позовавайки се на известен пример. Съдържанието на баснята представя сравнително ограничен набор от несложни действия.

Героите са с предварително известни, устойчиви характери, в повечето случаи изразявани от фигури на животни, с точни и ясни характеристики, в предварително определени и известни роли. Действията на тези герои ни водят до разпознаването на определени модели за действие, характеризиращи различен тип поведение в обществото.

Посланието на баснята обикновено трябва да отговори на въпроса „какво бих направил аз, ако се окажа в тази роля?”. Това определя и основната характеристика на баснята - един свят на целенасоченото и рационално действие. В своето съществуване баснята се обляга на известния от античната реторика похват за илюстриране на дадено поведение чрез посочването на иносказателен пример, както и на екемпела като жанр, който също има задачата да определи житейското поведение чрез привеждането на определени, предварително подбрани житейски примери.

Въздействиеният потенциал на баснята се изгражда върху механизма на аналогията - съпоставя се ситуация, разказана в творбата, с друга ситуация от живота, като се търси правилният модел на поведение. Читателят се стреми да открие себе си в едно или друго поведение, обикновено в това на героя, който постъпва по-мъдро от другите. Като основна идеологическа функция на баснята може да се изтъкне чистото поучение, разяснението на световните закономерности, много често видени през очите на слабия, тъй като иносказанието и алегорията предпазват разказвача от гнева на силните. Те прикриват истинското послание и поука с обстоятелството, че всичко в баснята се отнася до животните и няма нищо общо с живота на хората. Подобен похват се използва често и в съвременната литература, за която е почти задължително уточнението, че „всичко разказано в този роман е плод на измислица и приликата с действителни събития и лица е плод на чиста случайност”.

Баснята има фолклорен произход, но още в ранната античност се превръща в литературен жанр чрез творчеството на атинския роб Езоп, който поставя основите на традиционните за по-късното развитие на жанра типични сюжети и герои. Интересно е, че жанрът на баснята се развива най-често в общества, управлявани от тиранични режими, където удобното прикритие на иносказанието е играело съществена роля за запазването на автора от преследването на силните на деня. Така възниква и понятието „езоповски език”,

т.е. език, лесно разкриващ истинските послания на автора, но формално безопасен и несвързан с пряката критика на съществуващите обществени порядки. Поне такава е съдбата на някои от най-известните баснописци - Лафонтен (в епохата на абсолютизма), Крилов (в епохата на руското самодържавие), Стоян Михайловски (във времето на авторитарния режим на Стамболов) и т.н. Езоповският език на баснята бе похват, твърде често използван и в нашата литература във времето на авторитаризма и тоталитаризма, което показва сравнително устойчивото присъствие на жанра в развитието на културата независимо от конкретността на историческия момент.

В повечето случаи баснята има нравоучителен характер, тя представлява една критика на нравите, но тъй като човешките нрави имат и обществено-политическа основа, баснята твърде често има и политически смисъл. Тя притежава много устойчива структура и жанровото ѝ развитие обикновено се изразява с уплътняване на детайлите на разказа - неговият картинен и живописен облик при Лафонтен, Лесинг и Крилов.

ГАТАНКА (ЗАГАДКА)

Трябва да разграничим фолклорния и литературен жанр гатанка, от една страна, и загадката като „проста форма”, от друга, макар че те имат и много общо. Нека изясним най-напред характерните особености на загадката.

Тя обикновено представлява въпрос, отправен от човек или институция (символично характеризирана от някакво митично същество, напр. Сфинксът в загадката на Едип). В повечето случаи от това, дали загадката ще получи отговор, зависи и нечий човешки живот (агонически тип загадка).

Според този признак загадките биват два вида. Първият е „загадката на Сфинкса”, при която от това, дали питаният ще разгадае правилния отговор, зависи неговият собствен живот или животът на тези, от чието име той пристъпва към изпитанието. Вторият вид загадка е известна Като „загадката на съдията” или „загадката на Соломон”. Названието идва от библейския разказ за цар Соломон, при когото довели две жени, всяка от които твърдяла, че детето, което водят, е нейно, и никой не бил в състояние чрез свидетелски показания да докаже истината. Соломон отсъдил, че е най-добре да разрежат детето на две и на всяка от жените да дадат по една половина. Тогава истинската майка избрала да дадат детето на другата, защото не могла да понесе мисълта, че рожбата ѝ ще бъде умъртвена и разделена по такъв варварски начин. Така Соломон успял по безспорен начин да докаже коя е истинската майка и да ѝ върне детето. В този случай животът на съдията не е подложен на изпитание, но от неговото правилно решение зависят изключително много животът и благополучието на тези, които той съди. В този смисъл и едната, и другата загадка имат съдбовен смисъл и това е една много важна характеристика на тази културна форма.

В повечето случаи загадката има предварително известен отговор, който се съдържа в символичния език на поставеното условие. Целта е да се пробери доколко запитаният е в състояние да проникне зад усложнената символика на условието и да разкрие отговора. А екзистенциалният смисъл на това действие е да се докаже пригодността на запитвания да влезе в обществото на мъдреците. Защото питащият винаги задава своята загадка именно от авторитетната позиция на мъдреца, а процесът на питане и отгатване винаги е своеобразен вид изпит, при това изпит със съдбоносно значение за изпитвания. Това е резултат от увереността на дребния човек, че само мъдрецът, т.е. този, който познава предварително установените закони на живота, е в състояние да преживее в този живот. Другият, неспособният да разгадае скрития смисъл на нещата, е осъден да умре, защото суровата действителност не прощава.

Това е най-общо характеристиката на простата форма загадка. Каква е същината и функцията на фолклорния и литературен жанр гатанка? Преди всичко тук трябва да се запитаме каква е ролята на външния за съдбовната ситуация на разгадаването читател. В този смисъл има два отговора. В по-разпространения случай гатанката е своеобразен дидактически жанр, при който съдбовната ситуация се превръща в игра, а разгадаването - игрови изпит за приемане на запитвания, обикновено дете, в обществото на „мъдрите” възрастни. Отговарянето се явява като своеобразна парола за това, че отговарящият има

вече достатъчно знания, за да влезе в групата. В по-редкия смисъл гатанката се възприема и като средство за проверка на остроумието. В този случай от значение са не толкова знанието и отговорът, предварително заложен във въпроса, а играта със символичния език. Ролите на изпитвания и отгатвания са относително равнопоставени, защото в тези случаи начинът, по който отговорът се облича в символичен език, е много важен. В наше време подобен род игри са известни като „игри на филми”, при които участниците трябва да формулират с помощта на символични жестове заглавието на някой филм, роман или какъвто и да било друг предмет.

Гатанката като фолклорен или литературен жанр има сравнително широко разпространение в живота на детето и детската словесност. Там тя изпълнява важна възпитателна и игрова роля, което обяснява и голямата ѝ разпространеност. Интересно е, че гатанката е един от жанровете, който почти не претърпява трансформации от най-древни времена до днес. Това показва изключителната устойчивост на нейната въздействена ситуация и вътрешна структура на комуникативния акт. Промените, доколкото ги има, засягат само някои формални особености на използвания символичен език к зависимост от това, дали са фолклорни или авторски, но с това се изчерпват всички разлики.

Не така прост обаче е случаят със загадката като проста форма. Тя също е изключително често използвана в развитието на литературата и другите повествователни изкуства като киното и театъра, дори и в пластичните изкуства. Очевидно е, че в този механизъм се крие един много важен за живота на човечеството въздействен механизъм и потенциал.

Така например загадката е основата, върху която се строи криминалният роман. Тук способността на детектива, а след него и на читателя да разчете символичните послания, оставени под формата на следи, мотиви и доказателства, е изключително важна за разплитането на сюжета и за осъществяване на търсеното въздействие на романа. Все по-често обаче в литературата се появява и другият вид загадка – „загадката на съдията”, при който се проверява способността на читателя не да открие един предварително заложен отговор, а напротив - да навлезе в същината на дискутирания проблем и по принципа на аналозиите да открие истината за света и себе си. Ярък пример в това отношение е филмът на Алфред Хичкок „Птиците”, в който целият сюжет се изгражда върху едно необяснимо на пръв поглед хищно нападение на огромни ята птици върху нищо не-подозиращо селище, при което много хора загиват. Разбира се, филмът се строи и върху други модели, но загадката там е много съществен елемент. Авторът със своя символичен език ни поставя едно условие, дава ни и ключ към него - двете малки папагалчета, които трябва да подскажат на зрителя правилния отговор. А той е свързан с нарушените закони в живота на семейството на главните герои, както и на целия човешки род - отвикнал да се съобразява със законите на битието и гледащ само собственото си благополучие. А като прибавим и водещата роля на загадката в различни сюжети, свързани със съдебни процедури, научнофантастични визии и т.н., ще установим, че тя е един от най-продуктивните модели на човешката култура и особено на съвременната. Стига да не я свързваме само и единствено с разгадаването на предварително известни отговори. Днешното време се нуждае много повече от мъдростта на Соломон, отколкото от тази на Едип.

ПОСЛОВИЦА И ПОГОВОРКА

Пословицата и поговорката са разновидности на един и същи жанр, чиято стихия е устната, предимно фолклорна култура. Жанр, който обаче продължава да се използва и до днес. Светът на пословицата е интересен с това, че тя се наема да обобщава всекидневния опит, без да прибъгва до моралната норма. Всъщност в света на пословицата понятието морал не съществува, тя се изгражда върху чистата максима. Затова и при нея императивът (заповедната форма) е неуместен, тя винаги е само обобщение. От друга страна при пословицата отсъства и понятието за време -минало, настояще и бъдеще - тя винаги е в настоящето. Фактът, че произходът на пословицата често пъти е древен и в нея ясно личи селският живот, който я е формирал, е само доказателство, че тя е резултат от народната мъдрост и е носител на авторитета на словото, но не и на някакъв вид историчност. По това

тя прилича на пеенето, което е винаги сегашно, т.е., свързващо изживяванията на общността в едно цяло. По тази причина пословицата е лишена и от всякакъв вид диалогичност за разлика от гатанката, мита или казуса. В нея се усеща само един-единствен глас - този на анонимния авторитет на народната мъдрост, който като че ли се изказва от само себе си. Пословицата намира приложение във всекидневния живот. При нея често пъти се появява въпросът „какво казва делничният опит за този случай?“, но въздействената ѝ сила се съдържа преди всичко в ироничната резигнация - „тъй върви светът“. С този полуироничен тон се коментират събитията, всяко от които намира своята максима в утвърдени вече модели. Оттук идва и специфичната обществена функция на жанра - да изгради своеобразен мост на разбирателство между говорещия и слушащия. Мост, който се основава на успокоението и мъдростта, на свалянето на напрежението и съгласие със света, кристализирало в изящно намерената иронична форма на максимата.

Върни се в съдържанието!

КАЗУС

Казусът е вид разказ за някакъв спор, който в крайна сметка остава да бъде разрешен от слушателя. Този спор обаче не е съвсем обикновен, защото възниква само там, където действат някакъв закон или норма. Става дума за определяне правилността на един или друг вид поведение спрямо този закон или норма. Или пък да се изтъкнат две норми, от които да се избере една, но изборът е предоставен на слушателя. По този начин казусът е не толкова морализаторски жанр, колкото жанр, свързан с поведенческите норми (при морала нормата е само препоръчителна, а личната отговорност е основният фактор за правилно поведение). Тъй като законите и нормите винаги са играли особена роля в живота на човешкото общество, казусът е доста често срещано явление както във фолклора, така и в литературата. Особен интерес представляват казусите в сборници като „Хиляда и една нощ“, „Декамерон“, тъй като в тях се сумират големи части от националния опит в областта на казуистиката.

Същината на казуса може да се илюстрира с идеята за везната. Върху едното блюдо се поставя законът или нормата, а върху другото - необходимото човешко поведение. От това, как везната ще отмери, човешкото поведение ще се характеризира като добро или лошо. Често пъти това обаче не е съвсем просто, защото абстрактната, общовалидна и универсална норма на закона трудно обхваща безкрайното разнообразие от конкретни случаи (казуси), които по отношение на една норма са лоши, по друга - добри, по трета - неутрални и т.н. Истинската същност на поведението и препоръчваният морален модел се постигат трудно и често пъти се свързват с преоценката на самата норма. Нека илюстрираме същината на казуса с един пример от индийския сборник „Океан от реките на разказването“, възникнал през втората половина на XI век.

Основен съдия в разрешаването на казусите в този сборник е царят Тривикамасена. На него му е предоставена за преценка следната случка: Един чиновник има хубава дъщеря, при която идват трима годеници, равни по род, достойнства и богатство. Всеки от тях е по-склонен да умре, но да не отстъпи хубавицата на другите. Завързва се дълъг спор, който никой, дори бащата на момичето, не може да разреши. Междувременно обаче момичето заболява и умира. Всеки от тримата младежи постъпва според своите разбирания. Първият си построява колиба до гроба на момичето и заживява до нея, за да я пази. Вторият взема костите ѝ и ги занася в свещената река Ганг. Третият тръгва да обикаля света като пилигрим. Една вечер той попада в едно браминско семейство и на вечеря едно от децата започва да капризничи на масата. Разгневената майка го хваща и го хвърля в огъня, където то изгаря. Какъв ужасен шок за пилигрима! Бащата обаче бързо го успокоява. Взема една вълшебна книга, прочита от нея съответната формула и момчето отново сяда на масата, сякаш нищо не е било. През нощта пилигримът открадва книгата и бързо се връща при гроба на любимата си, където с помощта на вълшебната книга успява да я съживи. Тъй като и тя е минала през огъня, сега е дори още по-красива. Старият спор за това, кой има повече заслуги пред момичето и по право трябва да се ожени за нея, обаче пламва отново. Всеки от тримата изтъква своя принос и заслуги, предопределени от нормата, в която той лично вярва и според която е постъпил. Трябва обаче да се отсъди кой да получи момичето. Тогава царят Тривикамасена трябва да разреши спора, защото по индийските закони царят по определение е и „мъдрец“.

Какво трябва да направи царят? Той отмерва действията на всекиго и ги тълкува. Този, който е възкресил живота на момичето, е направил това, което обикновено правят родителите - дал ѝ е живот. Следователно той е неин баща и не може да се ожени за нея. Този, който е занесъл костите ѝ в Ганг, е направил това, което по индийските обичаи правят децата с костите на своите родители. Той следователно ще се яви като неин син и не може да се ожени за майка си. Този, който е останал до нейния гроб, бил е верен и твърд, той единствен изпълнява правилната роля - ролята на съпруга. Той трябва да се ожени за момичето.

В основата на казуса също лежи един въпрос, така както това беше при мита и загадката. Но въпросът при мита беше за устройството на света, а при загадката въпросът и отговорът показват принадлежността към света на мъдреците. При казуса въпросът се върти преди всичко около валидността и тежестта на дадена норма. Постъпката е една, но спрямо коя норма да я оценяваме, коя норма ще натежи най-много на везните на ценностите. Тук е важен не толкова резултатът от измерването, колкото самото измерване. Тоест - същината на казуса е във възможността да се намери баланс между постъпката и нравствената норма.

Този модел е извънредно продуктивен в историята на човешките култури, защото нормите са нещо, което непрекъснато трябва да бъде поставяно на проверка - често пъти те са несъвършени, остарели, прекалено общи или пък не успяват да уловят най-правилния нюанс на свободното човешко поведение. Ето защо и казуистиката е един от важните механизми на литературата, особено продуктивен във времена на исторически преоценки на нравствените норми - Ренесанса, Просвещението, съвременния свят. В най-чистия си вид казусът може да се види в един популярен напоследък жанр, наречен „съдебна драма“, където задачата на съдебния заседател е именно тази - да намери правилния баланс между нормата на закона, който той е длъжен да защитава и спазва, и конкретните мотиви за човешкото поведение, което той съди. Великолепен пример за това е филмът на Сидни Лъмет „Дванадесет разгневени мъже“.

Върни се в съдържанието!

ПРИЛОЖНИ РЕТОРИЧЕСКИ ЖАНРОВЕ НА СЛОВЕСНОСТТА

В своето развитие литературата преминава през един етап, когато е тясно свързана с различни културни и религиозни ритуали и създава специфични жанрови конструкции, които да обслужват отделни елементи от тези ритуали. В този смисъл водещото начало при обособяването на жанровата структура и функция е не толкова условната художествена комуникативна ситуация, а реалната, свързана с ритуалното действие комуникация. Не бива да се забравя обаче, че ритуалът сам по себе си също представлява някаква форма на условност, при която различните на пръв поглед приложни речеви изказвания трябва да се съобразят с ритуалната и културната условност и по някакъв начин да помогнат за осъществяването ѝ. Най-характерен е случаят с основния ритуален жанр - **молитвата**. Ако я разгледаме като нормално речево действие, при което едно лице се обръща за помощ към някаква сила или същество с цел да получи нещо (т-нар. молене за...), молитвата по нищо не би се отличавала от нормалната речева молба с нейните комуникативни, смислови и въздействени характеристики. Както е очевидно обаче, молитвата освен като „молене за...” притежава и някои други характеристики, които я превръщат в ритуално символично действие, качествено отличаващо се от обикновената молба. На първо място това е нейната сакралност.

Молитвата качествено разграничава религиозния от извънрелигиозния свят, тя е възможна само в системата на вярата и само там може да изпълни функцията си. С това свое качество тя представлява освен „молене за...” и още нещо, а именно - един от главните външни изрази на вярата и основен израз на индивидуалната вяра. Защото сама по себе си молитвата като „молене за...” може да бъде насочена и към някакво друго същество, чуждо на каноните и системата на дадената религия. Най-характерен е примерът със старозаветния епизод за молитвата към Златния телец. Когато след няколкодневно бдение на планината Сион, където получава божествените скрижали с десетте Божии заповеди, Мойсей се завръща при своя народ, той с удивление открива, че неговите хора са намерили в пустинята статуетка с изображение на златен телец и са коленичили да му се молят. Но в първата и втората Божия заповед изрично е казано, че вярващият не бива да има друг Бог и друг кумир освен Единствения, Истинския и неподправения „Бог, Господ твой”. Затова Мойсей гневно прекъсва извършващия се ритуал с думите: „Станете, това не е вашият Бог.”

Освен това молитвата е и своеобразен израз на съпричастие между отделните хора, изповядващи индивидуална вяра към едно и също нещо, превръщайки я по този начин в обща вяра. Подобно на пеенето, при което интимното индивидуално изживяване е същевременно и общо, колективно изживяване. От друга страна молитвата е свързана с определена ритуална ситуация. Тя се извършва не някъде другаде, а именно пред кръста (независимо от конкретния начин), защото кръстът, изобразяващ саможертвата на Христос, е не просто изображение на външния вид на Бога, а символизира отдаването, саможертвата и всички следващи от това последствия за вярващия. Така че истинската молитва е не просто „молене за...”, а съмоление, съпричастие Към света на божественото, при което всяко индивидуално молене конструира идеалната общност на вярата, в която всички молещи се са братя и сестри са един вътрешно единен и неразчленим организъм.

Подобен е случаят и с другите жанрове на ритуалната словесност, голяма част от които имат реторическа природа, т.е. характеризират се с нагласата за публично говорене, насочено към един или друг вид обществено въздействие.

В своя трактат „Реторика” Аристотел разграничава принципно реторическите слова на три главни вида - политическо, съдебно и ейдетическо, което е насочено към възхвала или поругание на някаква общественозначима фигура. Политическото и съдебното слово имат отношение към литературата преди всичко като обекти, те стават част от литературната творба тогава, когато тя изобразява някакво подобно действие и в този смисъл не могат да се изявят като самостоятелни (макар и приложни) жанрове на литературата. Третият вид слово обаче има съществено приложение в широка гама културни и ритуални

символични действия, като най-характерните му представители са похвалното слово и анатемата.

Похвалното слово е каноничен жанр на християнския църковен ритуал, който се изпълнява при тържествена служба за даден светец. В този смисъл този жанр редом с пространните и кратките жития е един от изразите на християнската легенда и служи за утвърждаване на култа към съответния светец. В него се използват елементи от битието на светеца, но те не представляват основното съдържание на похвалата. По-скоро тук вярващите слушатели с чисто реторически средства се насочват към изграждане на чувство на страхопочитание към блажената памет на светеца. Оттук идват и множеството „облажавания“ като специфичен и характерен реторически похват, повтарящ се непрекъснато в структурата на похвалното слово. В него се споменават подвизите на светеца, неговите чудеса и реликви, но пак само като повод за възвеличаване присъствието на светеца в системата на вярата. Похвалното слово за разлика от житието е немислимо извън действието на църковния ритуал, затова то има и много по-малка самостоятелна литературна функция от него. Но като част от ритуала похвалното слово е незаменимо именно поради своята голяма въздействена сила.

Свършено противоположна е функцията на **анатемата** като част от религиозната система. Тя също се строи по принципите на ейдетическата реч, но има за цел да представи фигурата на грешника. А това означава, че трябва да докаже неговата грешност. По характер анатемата също е част от християнския легендарен ареал, но носи обратния знак на антилегенда. Тя трябва да съпостави деянията на грешника спрямо системата на християнските ценности, която има вертикална ориентация - горе е праведното, долу - грешното. Но както и при житието, действията на грешника по някакъв начин трябва качествено да се различават от постъпките на просто добрия или просто лошия човек. При житието тази качествена разлика се материализира в чудото, а при антилегендата - във фактическото отказване от вярата, което в системата на християнството се мисли като подписване на договор с дявола. Затова и анатемата е не просто порицание, тя изпълнява ролята на отлъчване от кръга на религиозната общност и като такава има статус на тайнство, подобно на другите ритуални тайнства - кръщаването, брака, опелото. В този смисъл анатемата е също вид ритуално символично действие и нейното битие е невъзможно извън системата на символичните действия, т.е. като прост речеви акт тя няма никаква стойност.

Върни се в съдържанието!

ЖАНРОВА СИСТЕМА НА ЛИТЕРАТУРАТА

Досега разгледахме някои от по-важните жанрове на фолклора и литературата така, както те са възникнали и битуват в художественото пространство. Но ако приемем, че по същия начин те действат и в живата художествена практика, много ще сгрешим. Защото за художественото изживяване и въздействие фактът, че една творба носи наименованието сонет или роман, не е чак толкова съществен. Споменахме кече, че в определени исторически периоди от развитието на литературата правилата, според които се изграждат жанровете, са оказали съществено влияние за отделяне на литературните от нелитературните изказвания, но тази тенденция завършва с епохата на класицизма. Понататъшното съществуване на жанровете би било неуместно, ако те не изпълняваха и друга, много по-важна функция. Тя, както вече казахме, се състои в регламентиране на комуникативното и смисловото поведение на художествените произведения, в изграждането на т.нар. художествен дискурс, т.е. на изказвания, чиято природа позволява едно по-особено, художествено възприятие и въздействие.

Всеки жанр представлява типова норма на художествен дискурс, която се изпълва със съдържание при постройката на конкретната художествена структура. Но в сферата на човешката комуникация нещата не се регламентирант с помощта на застинали модели и структури. Там действа правилото на избор на вариант или т.нар. парадигми. Когато аз искам да съобща, че лично извършвам дадено действие в настоящия момент, подбирам от формите на глагола, с които разполагам, точно тази, която отговаря на категориите първо лице, единствено число, сегашно време. И с това я противопоставям и оразличавам от другите форми, които съществуват потенциално, но за моето конкретно изказване не са актуални. Нещо подобно наблюдаваме и в действието на жанровете. Когато искам да постигна някакъв тип художествено въздействие, аз подбирам съответните форми на построяване на изказването и с това изграждам жанровата структура на своето изказване. Но всичко това е възможно само ако в съзнанието на говорещия (пишещия) и в съзнанието на слушащия (четящия) съществуват и други възможности, на които избраните варианти се противопоставят и спрямо които се оразличават. Наличното богатство от възможни форми на строеж и въздействие образува единно цяло, което ние наричаме „жанрова система на литературата“.

В определена литературна епоха и литературна традиция съществува цялостна жанрова система, която е позната както на писателите, така и на публиката. Това не означава обаче, че жанровата система е нещо веднъж завинаги дадено. Напротив жанровата система е доста динамична категория. И с просто око се вижда, че жанровете, използвани в античността, Средновековието, Класицизма, Просвещението, Романтизма и модерното време са доста различни един от друг. Но това е в т.нар. макроплан - наблюдения на отдалечени и разнородни по характера си литературни епохи. Ала и в „микроплан“ динамиката на жанровата система не е по-малка. Така например в жанровата система непрекъснато се борят т.нар. център и периферия. Има жанрове, които в даден момент се смятат за „най-литературни“, за изразяващи същината на художествения вкус на времето. Те се намират в центъра. В повечето случаи те са официално признати, сериозни и обслужват нуждите на официалната култура. Такива са жанровете като трагедията и одата при Класицизма, романът епопея за социалистическия реализъм и т.н.

От друга страна, съществуват жанрове, които са на ръба на литературността. Много от тях имат приложен характер, както например дневниците, писмата, различните поздравления по повод (в стихове или не) и т.н. В даден момент обаче тези жанрове влизат в сърцевината на литературната жанрова система и заемат там подобаващо място. Романи в писма, дневници на знаменити личности и други се превръщат в предпочитано четиво, изместбайки традиционни литературни жанрове. Напоследък стана модерна и т.нар. литература на факта - различни по вид документални свидетелства, разкази и очерци заеха място сред традиционните романи с условни сюжети. Всъщност какво е разликата между тях? Едните твърдят (без да го докажат), че разказаното в тях е стопроцентова истина, а за

другите се приема, че сюжетите им са условни и измислени и „всяка прилика с реално съществуващи лица и събития е случайна”. Всъщност нито едното, нито другото е напълно вярно и това всички го знаят. Но такива са въздействените стратегии на съответните жанрове и така те влизат в жанровата система, разграничавайки се по принципа фикция – нефикция.

Цялата тази динамика на отношенията между жанровете, възникването на нови и нови конфигурации между тях правят жанровата система на литературата доста подвижно поле, което изисква внимателно вглеждане в признаците, които го променят. А кои са тези признаци?

На първо място е старата опозиция високо - ниско, която може да се срещне и във вида сериозно - несериозно, официално - неофициално и пр. Често пъти жанровете, определяни като „високи”, „сериозни” и „официални”, заемат и центъра на литературната жанрова система.

Вторият признак в наше време минава на границата елитарно - тривиално. По-рано под елитарно се е разбирала литература, предназначена за управляващия елит, но днес това понятие все по-често се свързва с групите на интелектуалния елит, с експерименталните търсения в литературата, с различните модерни течения и т.н. От своя страна тривиалното измества, традиционната представа за масова култура, предназначена за неуките и ниски слоеве на населението, и се насочва към индустрията на развлечението или т.нар. шоуубизнес. Нека обаче се вгледаме малко по-внимателно в това разграничение.

Все още в традиционната и официалната ценностна система тези два полюса получават и допълнително ценностно разграничаване като сериозна и несериозна, жълта литература. До известна степен това разграничение има някакъв смисъл, доколкото при „тривиалната” литература силно действат комерсиални механизми за разпространение. А те принуждават писателите да робуват на не толкова извисени вкусове и да произвеждат кич. Но от друга страна, кичът и масовата култура не бива да се отъждествяват. Кичът е изкуство, при което се избягва проблемният характер на реалността, където всички житейски превратности се свеждат само до една повърхностна миловидност и красивост, замествайки действителните житейски проблеми с измислени представи за красота, добро и житейски успех. Истинската масова култура обаче има други, далеч по-сериозни цели.

Както вече стана дума, духовният живот на обществото се управлява от две тенденции. Едната е подчинена на изискванията на културата, която е по-консервативна, стреми се да запази традиционните хуманитарни ценности, култивирайки обществените ценности в индивидуалната човешка душевност.

Втората тенденция е свързана с провокативната сила на художественото творчество, имащо като една от основните си задачи намирането на онези страни от общественото устройство и ценности, които в даден момент вече са твърде остарели и действат задържащо върху развитието на индивида, а оттам и на обществото като цяло. С други думи, задачата на провокативното изкуство е да търси във всеки момент „човешката мяра на обществото”. Коя от двете тенденции е по-ценна? Този въпрос е неправилен. И двете имат своите жизненоважни обществени и духовни функции.

Утвърждаването на традиционните, на „вечните” хуманитарни ценности е необходимо за духовното здраве на обществото, то успокоява неговата тревожност, доказвайки му, че въпреки хаоса на битието съществува здрава ценностна система, на която отделният индивид може да се опре. Всички съществуващи противоречия, всяко нарушаване на обществената представа за справедливост, добро, роля на семейството, на личността, на християнската (или друга) цивилизация срещат отпора на утвърждаващия тип литература. Тя показва на обществото, че неговите ценности все още са в състояние да направляват общественото устройство. Убиецът намира справедливото си възмездие, поривите за еманципация и свободна любов хармонично се съчетават с утвърдените ценности на брака, стремежът към опознаване на тайнствата на света и Космоса се примирява с древните хуманитарни ценности. Ето защо и отдавна забелязаният парадокс, че шедьоврите на миналото най-лесно се тривиализират, намира своето ясно и логично

обяснение - големите произведения на миналото, утвърдили един или друг хуманитарен критерий, днес се възприемат като доказателство именно за ценността на хуманитарната система и нейната жизненост. Затова става и възможно един по своя характер твърде бунтарски за времето си роман, какъвто е „Червено и черно” на Стендал, днес да се възприема именно като „масова култура” и да спомага за утвърждаващата роля на изкуството в духовния Живот на обществото.

Същото противоречие съществува и при „елитарната” литература. Много често тя се отъждествява априори с „добра” и „сериозна” литература. Всъщност експериментаторският ѝ характер я прави много често поле за изява на графомани и самоцелни интерпретатори, които в никакъв случай не бива да се отъждествяват със сериозните творци. Този вид литература е художествено стойностен само ако разглежданите в нея противоречия са действително значими и художествените ѝ търсения водят до въздействени решения, които оказват благотворно влияние върху развитието на художествения процес. Това е и основният критерий за тяхното художествено достойнство. Защото както произведенията на „масовата култура”, така и тези на „елитарната” всъщност могат да бъдат полезни и „добри”, а и съответно - кичозни и претенциозни.

Другите особености, оформящи картината на жанровата система на дадена литература, могат да се определят в опозициите „истина - измислица”, „устни - писмени”, „непосредствени - опосредствени”, „насочени към колективно възприятие - насочени към индивидуално възприятие” и пр. Цялата тази система от признаци определя и характера на актуалната за даден исторически момент картина на жанровата система. Затова и определянето на дадено произведение като принадлежащо към определен жанр може да бъде валидно само ако това определение е съотнесено към системата от жанрове, която го е породила.

Върни се в съдържанието!

ОРГАНИЗАЦИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗКАЗВАНЕ СЮЖЕТ И ФАБУЛА

Понятията сюжет и фабула много често се използват в изказванията за строежа на художествените произведения като синоними. При тях обикновено се има предвид смисловото съдържание на условния художествен свят на творбата, подреден като определена събитийна верига. За да се получи разказ или повествование, елементите на изобразения условен свят трябва да бъдат разположени в някаква поредица от последователни епизоди, което се обуславя от линеарния характер на езиковите изказвания. В действителност обаче едно езиково изказване може да се разглежда като определено единство и от пространствена гледна точка и в този смисъл всички елементи от неговата структура заемат специфично място със своята смислова и въздействена характеристика. Но линейният характер не може да бъде избягнат.

Нуждата отделните елементи на структурата да бъдат подредени в определена последователност, която да има линеен характер, води до необходимостта светът на художествената творба да бъде представен като протичащо във времето действие. Вярно е, че понятието действие е твърде общо и включва много голям обхват от поведенчески постъпки - от външно лишено от динамика размишление, изповедта, молитвата, медитацията, разговора със събеседник или със себе си и т.н., характерни за лириката, до динамичната верига от различни външнозабележими активности. Затова, когато определяме характера и организацията на линейното изказване, преди всичко трябва да определим какво е извършващото се в творбата поведенческо и комуникативно действие. Но понятията сюжет и фабула по-често се употребяват тогава, богато става дума именно за външнореализирани динамични изменения в условния художествен свят, предизвикани от определени случаи и постъпки на героите. Ето защо можем да направим разграничението сюжетна - безотчетна литература, което има някакъв познавателен смисъл.

Понятието фабула идва от латински, който се извежда от глагола правя, става (в най-общия смисъл). Това определя и основното значение на фабулата като литературен термин - ставането, случката. В по-ранни епохи понятието фабула означавало изобщо цялото произведение, цялата разказана история, например в ритуалния възглас в древните театри.

Понятието сюжет има френски произход и идва от дума означаваща тема, предмет. По-късно и двете се превръщат в синоними за обозначаване на разказваната в условния свят на творбата история.

Има ли обаче разлика между тях? Ако отговорим чисто терминологично, не би трябвало да има, макар че някои литературоведи се опитват да говорят за фабула само по отношение на случките в творбата, докато според тях сюжет е понятие, включващо по-цялостно определяне на характера на условния художествен свят - случките, но и мотивите за поведението на героите, обществената ситуация, която обуславя тяхното поведение и т.н. В това разграничение има голяма доза субективизъм, защото не е ясно какво точно би било определението на случка и как тя ще се отдели от другите елементи на художественния свят. И въпреки това в усилието да се покажат двете страни на разказваната история има много ценна предпоставка. И тя се корени във факта, че в художествената творба историята няма свое самостоятелно значение, самоизчерпващо се единствено със своето съществуване, а изпълнява ролята на смислова основа, чрез която художественото изказване цели да постигне определено художествено въздействие.

С други думи, ако ние искаме правилно да разберем характера на организацията на едно художествено изказване, трябва да определим не само това, което присъства в неговия условен свят и което се случва в него, а и това, как дадена случка е представена, как отделните нейни епизоди и елементи са композирани, за да изградят основата на въздействена художествена структура. С произведението ние имаме, от една страна, самата история, но от друга - художествената обработка на тази история, като последователността и начинът на нейното поднасяне на публиката играят много важна роля в изграждането на смисловия и въздействен свят на творбата.

Нека вземем само един пример. В реалния живот всяко действие има своята причина и следствие и съответно - своята последователност. Така например двама души трябва да се срещнат, да осъществят някакви действия заедно и поотделно, преди на единия от тях да му хрумне да убие другия. И едва после идва моментът, в който ще се намеси разследването, ще се търсят доказателства, ще се разобличава убиецът и т.н. Всички ние знаем обаче, че криминалните романи обикновено започват с откриването трупа на жертвата. Без това криминалната история е немислима. След това разказвачът постепенно започва да се връща в миналото, следвайки не естествената последователност на събитията, а последователността, с която детективът успява да разкрие един или друг епизод от живота на жертвата и предполагаемия убиец. В тази последователност авторите обикновено се стремят да не разкриват прекалено рано съществената информация, която недвусмислено да посочи кой е извършителят. В такъв случай напрежението ще спадне и цялата въздействена стратегия на романа няма да се осъществи. Едва Когато авторът ни е представил почти всички важни епизоди от миналото и по този начин ни е дал възможност да разберем скритите мотиви на извършеното престъпление, едва тогава детективът разкрива истината за нещата, ако преди това читателят сам не е успял да я предугади. Въпреки това финалното обяснение е необходимо за читателя за потвърждение на това, че е успял да намери отговора на загадката (за ролята на загадката в културата вече говорихме).

Следователно ние всъщност имаме две прояви на една и съща история. В единия случай тя се схваща в своята естествена последователност и мотивираност. Във втория - тя е композирана така, че да постигне определено, и то най-ефикасно художествено въздействие.

Руският литературовед Виктор Шкловски пръв предлага тези две различни състояния на историята да се нарекат съответно фабула и сюжет. Като фабула е естествената последователност на епизодите в разказваната история (очевидно е, че тя има условен характер, защото се реконструира от изследователя). А сюжетът е художествено композираната последователност на епизодите, целящи определено художествено въздействие. Това разграничение важи и тогава, когато формално имаме съвпадение на двете последователности, т.е. сюжетът се придържа строго към естествения ход на действието. Дори и тогава фабулата и сюжетът ще се различават, защото при сюжета неминуемо ще има и такива компоненти, които да превръщат отделните епизоди в елементи на една въздействена структура.

Литературата по принцип разказва избирателно, затова авторът не е в състояние да включи абсолютно всичко, което се е случило, в своя разказ. Той обикновено подбира само онези епизоди, които имат някакъв смисъл в цялостното художествено внушение на творбата. Именно този подбор прави сюжета фактор на художествената организация на разказа или повествованието, докато фабулата си остава малко или повече само житейската основа, върху която произведението се изгражда.

В дългогодишните анализи на различни художествени произведения изследователите са достигнали до идеята, че сюжетът независимо от различните художествени задачи, които всяко произведение си поставя, преминава през етапи, характеризиращи се с известна повтаряемост и типичност. Така например винаги е необходимо читателят да се въведе в обстоятелствата на действието, да му се покажат основните конфликти и най-вече онзи, които предопределя най-важните сблъсъци и действия на героите, въвличайки ги в такава поредица от действия, които да покажат същината на сблъсъка. Напрежението постепенно достига до своя връх, когато се осъществява съдбоносният сблъсък. След него поведението на героите, а и обстоятелствата довеждат до вземането на определени решения. Тези решения нормализират нещата, след което авторът ни „извежда“ от историята, оставяйки отново събитията на техния естествен ход, т.е. „нормалният живот“ продължава.

В литературознанието тези фази в развитието на сюжета са получили наименованията експозиция, развитие на конфликта, кульминация, развързка и епилог. Но нека уточним - това разграничение във фазите на развитие на сюжета не съвпада с

отделните елементи на художествената структура, които изразяват последователността в представянето на отделните части от художествената структура като вид изказване. Макар те често да носят сходни имена и да е регламентирано в кой от дяловете на композицията на художествената структура да се проявяват отделните етапи от сюжета.

Така например класическата трагедия се състои от пролог, пет действия и епилог, като експозицията обикновено се разполага в пролога, завръзката се осъществява в първото действие, кулминацията - в третото или четвъртото, развързката - в петото, а финалът - в епилога. В единия случай имаме организация на художественото действие, във втория - организация на сюжета. И за това, че те не съвпадат, можем да съдим главно от обстоятелството, че елементите в развитието на сюжета също не спазват своята естествена последователност.

Така например сюжетът може да започне развитието си направо от завръзката, от кулминацията и дори от развързката и едва по-късно да се въведат и останалите елементи под една или друга форма. Може дори някой от тези елементи напълно да липсва или неговите функции да се изпълняват от някой от останалите. Представянето на обстоятелствата например, което е привилегия на експозицията, може да се осъществи постепенно в развитието на действието и отделна експозиция да липсва. Същото се отнася и до финала - той може да липсва и вместо него да имаме т.нар. отворен финал, т.е. предполага се, че действието продължава и по-нататък в „нормалния живот“.

Освен това сюжетите имат и определени рамки, зададени от етапите на човешкия живот, които разглеждат. Така например в романа на XVIII и XIX век романовото действие обикновено се свързва с любовната интрига и завършва с момента на сватбата, за която се предполага, че слага край на перипетиите и проблемите пред героите и те заживяват един нормален живот. Това е т.нар. финал „сватбени камбани“, много характерен за класическия любовен роман, съществуващ и до ден-днешен. В някои произведения обаче същинското действие започва едва от тях. Така например в известния роман на Г. Флобер „Мадам Бовари“ животът преди сватбата, обстоятелствата, довели до нея, и т.н. са разказани извънредно накратко, докато същинската драма започва с момента на сватбената церемония - животът след брака, приеман обикновено като нормален и затова неинтересен за романиста, изведнъж се оказва онова конфликтно поле, което може да привлече вниманието много по-силно от всички любовни перипетии на класическия роман. В този смисъл различните типологични фази в развитието на сюжета. Както и различните типични полета на възникване на сюжети, са динамична и подчинена на художествените задачи на творбата област. Това обаче не намалява познавателната стойност на фазите в развитието на сюжета, защото всяка тяхна трансформация показва по един или друг начин художествената стратегия на произведението.

Върни се в съдържанието!

ОРГАНИЗАЦИОННА ЕЗИКОВИЯ ИЗКАЗ. ТРОПИ

Още от античността хората са забелязали какво голямо влияние върху въздействената сила на речта оказва правилната организация на езиковия изказ. Ето защо в най-старите теории на публичното изказване - реториките - частта, отделена на него, е най-голяма и подробна.

Реториката дели уменията да се говори хубаво на три части. Първата разглежда техниките за измисляне на съдържанието на речта (при литературното произведение това би било конструирането на фабулата). Втората част регламентира начините, по които това съдържание ще се разпредели в отделните части на речта (или в литературата - строежът на сюжета). Третата част подробно говори за различните похвати, които говорещият трябва да използва, за да построи по възможно най-въздействен начин своето изказване. Повечето от прилаганите днес не само в реториката, но и в поетиката понятия са заимствани от гръцките и латинските названия на отделните аспекти.

Прилаганите изразни средства можем най-общо да разделим на два вида. Едните постигат въздействената сила на речта, променяйки и трансформирайки смисловите аспекти на думите и изразите, задавайки т.нар. преносни значения на словото. Вторите са насочени към оформянето на речта в синтактично отношение - подреждането на думите в изпитани словесни конструкции, които придават ритмичност и изразителност на изказването. Първите се наричат тропи, а вторите - фигури.

Към тропите спадат метафората, метонимията, символът и алегорията като основни изразни средства, а освен това - сравнението, епитетът, синекдохата, литотата и хиперболата като производни на основните. А към фигурите се отнасят различните видове синтактични и ритмични групи, като постоянния епитет, етимологичната фигура, инверсията, повторенията и пр.

Макар и да са важни елементи от изкуството на въздейственото говорене, фигурите имат сравнително по-прост механизъм, ето защо можем и да не ги разглеждаме подробно - техните значения могат да се открият в енциклопедичните речници. Тропите обаче имат по-сложна логико-семиотична природа, затова и ще ги разгледаме по-подробно.

В раздела за изграждане на художествения смисъл показахме строежа на езиковия знак, който се състоеше от три вътрешно свързани, но все пак отделни и сравнително независими елемента. Това са: назованият предмет или явление (денотат), понятието, което определя основните признаци на този предмет или явление в общественото съзнание и ги обобщава в единен образ независимо от конкретните единични прояви и материалният носител на знака (име, знак). Стана дума и за това, че бидейки отделни, тези елементи се намират в необходима връзка помежду си и всеки от тях предполага наличието и на останалите, но изваждането на преден план на определен елемент от знаковата структура дава възможност за трансформация и манипулация на неговия смислов потенциал. Точно това е и логико-семиотичната основа за възникването на тропите. При тях един или два от елементите са ясно определени, а другите са неизвестни и предполагаеми, готови да се изпълнят със съдържание.

Така например можем да имаме ясно определен знак, докато понятието и денотатът са хипотетични, можем да имаме определено понятие, а знакът и денотатът да са хипотетични. Можем да имаме определен денотат, а понятието и знакът да са хипотетични, можем накрая да имаме определен знак и денотат, но понятието да е хипотетично.

Тези различни възможности определят и различните логико-семиотични основи, върху които възникват четирите основни езикови тропи - метафора, метонимия, символ и алегория. Нека ги разгледаме поред.

МЕТАФОРА

Метафората (от гр. (метафора - пренос) се основава на сходството, което може да има между качествата и особеностите на различни предмети и явления, при което основата е именно понятието (представата за качеството, което искаме да изразим) и да припишем на определен предмет или явление (денотат). Следователно тук имаме ясно определени

понятие и денотат, а се търси техният адекватен израз - знак. Затова и спрямо един и същи предмет, на когото искаме да припишем едно и също понятие, можем да употребим произволно количество знаци, които да въздействат като метафори.

Метафората е обикновен логико-семиотичен похват за възникване на езикови изразни средства и в никакъв случай не се ограничава само и единствено до художествената литература или реториката. В нашата обикновена реч се среща изключително често с думи, чийто произход е метафоричен, но ние дори и не усещаме това, дотолкова тези думи и изразни средства са станали привични и обичайни.

Основавайки се на сходството във формата, функцията или някой друг признак, един предмет може да бъде наречен с името на друг, без от това да произлезе непременно поетическо изразно средство. Така например ние седим на маса с един, два, три или четири крака, казваме, че „вечерта настъпва“, че имаме „угризения на съвестта“ и т.н. Тези метафори се наричат лексически или лексикализирани, защото наистина в речника на даден език не съществуват други знаци, с които да се назове съответният предмет.

Освен лексикализираните метафори обаче в всекидневния език съществуват и много други метафорични изрази, които хората вече по-съзнателно търсят и употребяват, за да придадат по-голяма експресивна сила на речта си, без обаче да претендират, че използват художествени изразни средства. Особено характерно е това явление в разговорния стил и в различните жаргони и професионалните говори. Така например, ако един младеж Ви каже, че го е завлякъл едноръкият бандит, това в повечето случаи ще означава, че е загубил при игра на ротативна машина. Тези метафори обаче, за да постигнат едно задоволително равнище на разпознаване, също до голяма степен са се лексикализирали и са получили устойчив облик.

За истинско художествено изразно средство можем да възприемем само метафорите, които използват неизвестни досега или пък достатъчно ярки и оригинални „преноси“ на сходство. Ето например в стихотворението на Яворов „Заточеници“:

*И някога за път обратен едва ли ще удари час:
вода и суша - необятен, света ще бъде сън за нас.*

Тази метафора има огромна въздействена сила, защото само с помощта на една кратка дума успява да внуши представата за нереалност и неистинност на света за хората, които, загубили род, родина и смисъл на живота, се оказват откъснати в едно чуждо и враждебно пространство, лишено от смисъл за тях. А иначе предметите, които ги заобикалят, и светът, който съществува, съвсем не са променили своя характер и не са престанали да бъдат реалност.

Механизми, по които се осъществяват метафоричните „преноси“. Те са принципно два вида - олицетворение и овеществяване. При олицетворението се приписват свойства от живата природа на предмети и явления, които имат нежив характер - „времето бяга“, „човекът гори от любов“, „прозорците се запотяват“ и т.н. Хубав пример за въздействена олицетворяваща метафора можем да срещнем в първата реч на Цицерон срещу Катилина – „Сенатът мълчи, но тази тишина крещи“. Овеществяващата метафора по принцип приписва на отвлечени явления с нематериален и нежив характер някакво предметно свойство. Така например се казва, че детективът е намерил „верига от доказателства“, че ние трябва да се борим срещу „корена на злото“, че в дадено произшествие се усеща „пръстът на съдбата“ и т.н.

СРАВНЕНИЕ

Сравнението е своеобразен вид метафора, която често се възприема като самостоятелен троп. Често пъти дори се казва, че метафората е „съкратено сравнение“, защото при нея връзката по сходство не се показва и изразява изрично, докато при сравнението това изразяване е налице. Изразяването обикновено се извършва чрез употребата на думата при съпоставката на две или повече явления или предмети. Според това, дали имаме пряко назоваване на двете съпоставени явления заедно със съпоставящата дума като, или някой от членовете на сравнението е изпуснат, говорим за пълно или

разгърнато сравнение или съответно за непълно, съкратено сравнение. Двата съпоставяни предмета се наричат термини на сравнението, а основата, върху която двата термина се съпоставят - признак на сравнението. Така например в сравнението на Смирненски - „Като черна гробница и тази вечер, пуст и мрачен е градът”, думите „град” и „гробница” са термини, а „пуст и мрачен” - признак на сравнението. Ако в същото сравнение се изпусне някоя част, например то се появи във вида „градът е като гробница”, ще имаме съкратено сравнение (отсъства признакът), а ако се изпусне и думичката „като”, тогава вече словосъчетанието „град-гробница” ще бъде възприемано като метафора. Ето защо разглеждаме сравнението като вид метафора, тъй като то почива на същия логико-семиотичен принцип.

МЕТОНИМИЯ

Метонимията произхожда от гръцките думи „име” и „пре”. Най-общо можем да я определим като „преименуване”. При нея иносказателността се дължи на някакъв вид близост (връзка, съпричастност) между двете назовавани явления. Определено е понятието, определен е и неговият денотат, хипотетичен е знакът (името), с което ще бъде наречен съответният денотат и ще бъде изразено понятието. Разпространени метонимии са например изрази Като „изпих чаша вода”, „вчера четох Ботев” и т.н. Очевидно е, че водата не е чаша, нито пък, че личността на Ботев може да се чете, но всички разбираме за какво става дума.

Подобно на метафората принципът на метонимията се среща и извън художествената реч и често пъти служни за изработване на думи, чието лексикално значение по-късно е затъмнило техния дребен метонимичен произход. Така например думата град има метонимичен характер, свързан с глагола градя, изграждам - градът се осъзнава като резултат на нещо изградено, или оградено (оградата като защитно средство срещу нападения). Постепенно обаче това първоначално значение се забравя и днес в понятието град на преден план личат други характерни особености.

Затова за метонимията като художествено изразно средство ще говорим само в случаите, когато връзката на съпричастност е нова и оригинална и в нея читателят може да открие нови и непознати до момента принципи на сходство. Те обаче му разкриват по един икономичен и въздействен начин някои непознати и интересни страни от явлението, за което говори поетът. Така например в стихотворението на Вазов „Опълченците на Шипка” се казва:

Върхът отговори с други вик - ура!

Тук думата връх е метонимия за опълченците, които са се укрепили на Шипка, но заедно с това думата действа подсъзнателно и с други свои значения - възвишеност, възвисеност, надмощие в морален план.

Видове метонимия. Като характерни видове метонимия по принципа на съпоставяните ареали, от които се вземат понятията, можем да различим метонимия за място, метонимия за време, метонимия за средство, метонимия за принадлежност, метонимия за вещество, метонимия за признак и т.н. Като пример за метонимия за място можем да посочим изрази като „чайникът кипи” (Кипи, разбира се, не чайникът, а водата в него), „лампата гори” (газта, или електрическата крушка), „изяде цялата чиния” (мм. ястието в чинията) и т.н. Метонимия за време имаме в случаи като: „това беше трудна година”, „хубав ден за българската демокрация” и пр. Метонимия за средство - „този писател има бойко перо”, „той няма ухо за тази музика”, „дръж си езика”. Метонимия за принадлежност е тази, при която вещ, принадлежаща на някого, се назовава с неговото име - „у Ботев има много революционен патос”. Метонимия за вещество -, „този скулптор е много силен в бронза”, „имам дже платна от този художник”. Метонимия за признак - „доживя до бели коси” и т.н.

СИНЕКДОХА.

При метонимичните означения често пъти се осъществяват количествени връзки на принципа „част вместо цяло”, „част вместо част” или „цяло вместо цяло”. Те се разглеждат като особен вид метонимия, наречен синекдоха. Като пример за синекдоха могат да се

посочат изрази от рода на „бащино огнище”, „родна стряха”, „глава на семейство” и т.н. Друг вид синекдоха е този, при който едно множество се обозначава чрез един предмет или явление – „българинът е разумен човек”, „мечка в тези гори няма” и т.н. Особен вид синекдоха е назоваването на лични имена вместо нарицателни. Например: „драматурзи имаме много, но Шекспир все още нямаме”.

СИМВОЛ

Символът е троп, при който имаме понятие, което искаме да изразим, но знакът, чрез който го изразяваме и денотатът, на който това понятие принадлежи, са хипотетични. Така например изразът „с буря, мълния и грохот” в един случай може да означава революция, но в друг - просто размирици. За да се разбере правилно смисловото значение на израза, е необходима някакъв вид конвенция, т.е. обществен договор, който да регламентира приложението на даден символичен израз, както и на знаците, чрез които едно състояние или явление се изразяват. По тази причина там, където имаме символически тип означения, обикновено гласно или негласно съществуват т.нар. речници на символите - те сумират съществуващите в дадена култура или литература символи и регламентират тяхната употреба.

Символите също като метафората и метонимията, имат и извънлитературно приложение, но много рядко се използват в обикновената реч. В областта на културата обаче те намират много съществено приложение. Чрез тях с помощта на установени изображения и думи определени културни ценности получават своя външен израз. Известна е например ролята на т.нар. хералдическа символика, чрез която с изображения на животни, предмети, растения и други се символизируют определени качества и особености, които даден род или дадена общност иска да види като основна своя характеристика. Лъвът символизира сила и свободомислие, кучето - вярност, короната - суверенитет и т.н.

В художествената практика символите също играят съществена роля, особено в литературни периоди, които употребяват символите като основна характеристика на въздействия си принцип. Тогава се появяват и речниците на символите - често пъти мълчаливо приемани, които дават основата за пълноценното разбиране на съответното художествено произведение или израз. При тях обаче съществува един особен проблем. Този род поезия е поезия за посветени, т.е. за тези, които владеят съдържанието на господстващия в момента речник на символите. Но тъй като всяка поезия по принцип се стреми към оригиналност (в противен случай ще имаме повторение на един и същи набор от символи, което скоро ще омръзне и ще направи поезията неизразителна), количеството използвани символи непрекъснато се увеличава. А това от своя страна води до все по-голямо намаляване на броя на посветените, докато в един момент не се окаже, че тази поезия е неразбираема и херметическа, затворена. Затова се налага честата подмяна на речниците на символите, а в повечето случаи и изоставяне на символистическите принципи в полза на т.нар. оварваряване на поезията, т.е. навлизането ѝ в кръга на непосветените. Това е основната причина, заради която символистическите школи обикновено са бързопреходни.

АЛЕГОРИЯ

Алегорията, обратно на символа, изхожда от друга предпоставка. При нея знакът и денотатът обикновено са известни, а хипотетично е понятието за света. Алегоричните отношения възникват тогава, когато с помощта на определено изображение, дума или езиков израз искаме да представим същността на едно отвлечено понятие, което няма точна характеристика в понятиен план, съотнесено към значенията на знака и денотата, който той наименува. Така например алегоричното изображение на скелет с размахана коса означава Смъртта, хубава млада жена с пергел в ръката изобразява Геометрията и т.н.

В литературата алегоричните отношения се срещат най-вече в баснята - един предмет или животно изобразява определен тип характер. От друга страна обаче през Средновековието много често литературните произведения получават алегорическо тълкувание, свързано с основната доктрина на християнството. Така например известната

библейска книга „Песен на песните Соломонови”, изобразяваща любовта на млада жена и нейния съпруг - цар. Която доказано произхожда от древни еврейски ритуални сватбени песни, през време на Средновековието се тълкува алегорически. Всеки от персонажите ѝ получава и алегорично значение - девойката е вярващият, царят - бог, техният съюз - църквата, любовта е любовта към бога и т.н. По това време подобно на речниците на символите са съществували мълчаливо приемани или изрично написани, и алегорически речници, наречени алегореза, те регламентирали точно и ясно употребата и значението на определени образи в духа на християнската доктрина. Именно последното е особено характерно за алегорията - тя е немислима извън някаква определена идеологическа доктрина, защото понятието, което обикновено е хипотетично, в принципа на алегорията трябва да бъде съотнесено и да произхожда от определен възглед за света.

Затова и алегоричните изображения обикновено не могат да разкрият значението си, ако не познаваме системата от принципи и вярвания на културата, която ги е породила за разлика от метафората и метонимията, които са далеч по-универсални. Така например вълкът в системата на баснята от XIX и XX век е алегория на хищно, брутално и малко глупаво животно (респ. човек или човешки характер). В системата на старобългарските вярвания обаче (става дума за Аспаруховите българи от тюркско-татарски произход) вълкът е благородно животно, подобно на нашия лъв, което изпълнява важна роля в пантеона на религиозните им вярвания. Доказателство за това са и многобройните ритуални лични имена, водещи началото си от алегоричното животно вълк. Кубер, Кубрат, Курт, Асен - тези прабългарски имена имат точно такъв произход, както и старинното иманярско поверие, че съкровището на Вълчан войвода се пази в тайна пещера от вълк, седнал върху купчина злато. Много сходен произход има и алегорията на куция вълк в епоса на сърбохърватския фолклор, където този алегоричен образ изобразява съдбата на сръбския народ, изстрадал в битки за своята независимост. Същият образ на куц вълк в българската приказка за животни и водещата към нея традиция на просвещенската басня има свършено друго значение и обикновено е обект на посмешище.

Както вече казахме, тропите не са само отделни думи, а и логико-семиотични изобразителни принципи. Ето защо те могат да се проявяват не само като отделни изразни средства, но и като характеристика на цялостни текстове, жанрове, дори и художествени системи.

Въз основа на многобройни анализи изследователите вече доказаха, че епопеята (героичният епос} е предимно метонимичен жанр, докато вълшебната приказка и свързаните с нея по-късни жанрови трансформации като романа например, са метафорични. Това преди всичко означава, че съответните жанрове се възприемат през определен принцип на четене, при който цялостният текст и свързаното с него художествено изказване получава своя смислов потенциал именно като реализация на метонимичния или на метафоричния принцип. Условният художествен свят на героичния епос е свят метонимия, с който се назовава светът на съответната етническа общност. А метафоричният свят на приказката погазва вътрешните закономерности, които движат нашия свят въз основа на представата за наивна индивидуална справедливост и за социалната значимост на всеки, който може да преодолее изпитанията и по този начин да докаже своята ценност.

Същото важи и за изобразителните принципи, които господстват в отделни художествени епохи. Така например, както вече споменахме, художествената култура на Средновековието е предимно алегорична, докато светът на Класицизма и Просвещението се развива под знака на метонимията. И тук от значение са не само количеството използвани алегии и метонимии, а самият принцип, с помощта на който текстът добива смисъл в акта на четенето. Този принцип (принципът на сходството и взаимовръзките) при класицистите и просвещенците се мотивира с цялостната им представа за обета, според която обетът се разкрива повече в умствената, отколкото в емоционалната си сфера. За разлика от тях поезията на романтизма, а по-късно и на реализма е предимно метафорична по своя характер, защото залага на идеята, че образът в художествената творба по някакъв начин се явява като представителен за отделни аспекти от света. Тук водещи са вече не толкова

принципите на рационалните връзки по подобие и взаимовръзка, колкото разбирането, че светът на идеите може да се олицетвори с помощта на художествен образ или художествен детайл.

По-късно романтичeskата метафорична поезия е сменена от поезията на символизма, за която още повече е характерна нагласата да се търсят общовалидни (и закодирани в специална система от образи) овеществявания на отвлечени художествени идеи за света. Идеи, характеризиращи цялостния светоглед на поета-символист и неговия читател. Ето защо, когато се анализира дадено произведение, не е достатъчно да се разкрият съдържателните се в него тропи, използвани като изразни средства, но и цялостният модел, в който това произведение е разработено - дали моделът му притежава характера на алегоричния, метонимичния, метафоричния или символичния принцип.

Четенето и тълкуването на дадена творба извън породилата я традиция променя в значителна степен смисловия и въздействен потенциал, който е заловен в нея, и я превръща в нещо различно - в художествен акт от друг порядък, принадлежащ към принципа на системата, през която творбата се възприема. Това е ситуация, която много често съпътства възприятието на творби от литературната история и в нея няма нищо странно. Но при извършване на художествен анализ на късните спрямо творбата възприятия трябва непременно да се държи сметка и за произтичащите от променената възприятелна ситуация трансформации на художествения смисъл и въздействие.

Върни се в съдържанието!

СТИХ И ПРОЗА

Освен по своя смислов аспект думите и изразите, изграждащи текста на художественото произведение, могат да се подбират и организират и от гледна точка на техните интонационно-ритмични свойства. Този принцип на организация се нарича прозодия и регламентира интонационно-ритмическата страна на изказването с оглед на близостта или различието му спрямо обикновената реч, която се приема като „нормална”. За разлика от разпространените вярвания, съгласно които поради близостта си до обикновената реч организацията на художественото изказване като проза е първично, а стихът - вторичен, изследванията показват, че като организация на художествената реч стихът заема първенстващата роля. И това е близко до ума, защото една от функциите, които изпълнява интонационно-ритмическата организация на художествената реч, е и функцията да отграничи рязко и качествено единия вид реч от другия. Да покаже на възприемателя, че си има работа с явление, подчиняващо се на други закони, и по този начин да регламентира неговото възприемателско поведение, характеризиращо се с подчертана символичност (художественият акт е особен род символично действие за разлика от прагматичното обикновено езиково изказване). Затова и в началото на художествената словесност стои стихът, а много по-късно, едва в епохата на елинизма, става възможна и появата на прозата. Тогава художественото изказване придобива множество други особености, които могат да го характеризират като символично действие.

СТИХ - ПРОЗА. В основата на разграничението стих - проза стои принципът на ритъма. Това не означава непременно, че прозата е лишена от ритъм, а стихът е ритмически организиран. Съществуват достатъчно доказателства и техники, които изграждат т.нар. прозаичен ритъм, но все пак разлика съществува. И тя се състои в това, че ритъмът на стиха е по някакъв начин предварително зададен и в по-малка степен зависи от интонационните особености на изказването, отколкото организацията на прозаическия ритъм. Така например подчертано ритмическата организация на изречението „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа” не подлежи на съмнение. Но тази ритмическа организация следва нуждата читателят да бъде въведен в един художествен свят на тихо и спокойно разказване, на мечти и копнежи, характеризиращи целия разказ на Елин Пелин.

Ритмическата организация на стиха е друга. Вярно е, че и там съществува връзка между съдържанието на изказването и първоначалния подбор на стихотворния ритъм - не е възможно една игрива песен да бъде издържана в тържествения хекзаметър на епопеята. Но веднъж избран, ритъмът на стиха налага своята твърда и регламентирана схема, която е задължителна за цялата творба.

Ритъмът е основен принцип в организацията на художествената реч не само като интонация, но и като смисъл. Не е възможно да се изгради някаква организация, без отделни елементи на изказването (независимо интонационни или смислови) да се повтарят в някаква закономерност и с това да се установи определен принцип на постройка. В случая обаче ние говорим преди всичко за интонационния ритъм, ритъмът на звученето на художествената реч.

Ритъм (от гр. съразмерност, стройност) означава повтарящо се във времето движение и периодична поява на определени елементи. Ритмични са ударите на сърцето, походката на човека, смяната на деня и нощта и всички други явления, които следват определена схема на поява и повторение. Следователно ритъмът е проява на организираност на движението. Ритъмът способства Координацията на усилията и води до много по-добри резултати от безпорядъчното хаотично движение. Освен това обаче ритъмът определено притежава и естетическа стойност. Неговото присъствие до голяма степен се възприема Като белег на целенасочена организираност, лежаща в основата на всяко естетическо явление.

Ритмичността на речта се създава от наслагването на няколко фактора - словесните и фразовите ударения, паузите, интонационните извивки, повторемостта на тактовете (такт е количеството словесни или музикални единици, прозвучали за определено време) и т.н. Всяка реч ще се осъзнава като ритмична, ако в нея се установят (често пъти в безсъзнателна

съпоставка със звученето на обикновената реч) някакви закономерни повторения, било то на ударения, паузи, тактове или други някакви обособени единици.

При прозата тези повторения, както вече казахме, се дължат преди всичко на интонационното изграждане на разказа, докато при стиха те имат регламентиран и закономерен характер, предизвикан от приемането на определена ритмическа схема. Тази схема предполага съществуването на обособени речеви отрязъци, в които се появяват също така определено количество единици (ударения, срички, дължини, паузи и пр., в зависимост от системата на стихосложение).

В т.нар. традиционни стихосложения тези речеви отрязъци се улавят слухово, а тяхното изписване или отпечатване в отделни редове (стихове) е само средство да се открие по-ясно ритмическата организация. В модерните литератури обаче съществуват и такива явления, при които графиката (писменото изразяване) играе първостепенна роля за оформянето на стихотворния ритъм. Особено важна е тя в т.нар. свободен стих, където отсъстват задължителните за традиционното стихосложение повтарящи се елементи като ударения, паузи, срички и др. Понякога в експериментални творби може да се срещне и целенасочено разминаване между слуховия и графичния ритъм на построяката. В българската литература такова явление можем да наблюдаваме в символистичната стихосбирка на Людмил Стоянов „Видения на кръстопът“.

Но във всички случаи, за да имаме стихова организация, е необходимо речта по някакъв начин да бъде организирана ритмически - така, че да се реализира определена схема. Но тук веднага трябва да направим едно важно уточнение - схемата е само препоръчителен и идеален вариант. Всъщност нито един реален стих не осъществява схемата в нейната теоретична чистота - появяват се редица проблеми и отклонения, които формират различни видове ритмически организации. По този начин се създава разнообразие на звученето, независимо от това, че наличните метрически схеми не са неограничено количество в никоя национална литературна традиция.

Ето защо, когато изследваме реалния ритъм на едно стихотворение, не трябва да търсим в него точната реализация на зададения идеален размер, а напротив - да открием в какво се състои индивидуалният характер на конкретния ритъм. Преди това обаче трябва да се запознаем с различните принципи за ритмическа организация на речта. Които предопределят и видовете стихосложение, използвани в литературата. Тези принципи зависят от много фактори, но най-важните от тях са фонетичните особености на езика, литературните традиции, интонационните и синтактични характеристики на речевите изказвания - дали те са песни, реторически оформени стихове за декламация или стихове, предназначени за индивидуално и „безмълвно“ четене.

Познатите на европейските култури видове стихосложения се делят главно на два вида - количествени и качествени. При количествените стихосложения ритмическите елементи, които се повтарят и образуват ритмическите схеми, трябва да са в някакво отношение различаващи се от другите, неучастващи в ритмообразуването, елементи. В някои европейски езици тази роля се поема от различната дължина на гласните. Като валидни ритмически елементи се приемат само отчетливо звучащите дълги гласни, докато кратките имат подчинена роля в схемата или въобще не се смятат. Друг вид количествени стихосложения пък се съобразяват с броя на сричките, съставлящи един стих и равномерното и ритмично разположение на паузите в рамките на стиха. Качествените стихосложения не могат да разчитат на различна дълбина на гласната, затова вземат предвид качествената отлика между гласните под ударение и тези извън ударение. Общият брой на гласните в един стих може да играе някаква роля или не. От това обаче зависи характерът на стихотворната система. Извън тези два общи типа стихосложение е т. нар. свободен стих, чиято ритмическа организация е подчинена преди всичко на интонационните движения на изказването и графиката.

Върни се в съдържанието!

КОЛИЧЕСТВЕНИ СТИХОТВОРНИ СИСТЕМИ. КАЧЕСТВЕНО СТИХОСЛОЖЕНИЕ. СВОБОДЕН СТИХ. СТРОФА. РИМА

Ритмообразуващите фактори при количествения тип стихосложение са: дължината на гласните звуци, броят на употребените в един речеви отрязък, (стих) срички и ритмическите паузи (цезури). Цезурата е постоянен ритмообразуващ фактор, докато според това, дали ритъмът се образува от влиянието на дълбината на гласните и броя на всички срички в стиха, от една страна, или само от броя на сричките в стиха, от друга, **разграничаваме два вида количествено стихосложение - метрическо и силабическо.**

МЕТРИЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕНИЕ.

То е характерно за езици, в които ясно се разграничават дълги и кратки гласни звуци. То се нарича още и музикално, защото редуването на дълбините на гласните създава определен вид мелодичност на звученето. Най-добре е разработена тази система на стихосложение в древна Гърция, откъдето произхожда и по-голямата част от стиховедската терминология.

Принципът на това стихосложение се състои в равномерното подреждане, на думи, образувани от срички с дълги и кратки гласни, като дългите и кратките знаци заемат точно определени места. Групата от дълга гласна и съпътстващите я една или две, по-рядко три кратки гласни образуват единица, наречена стъпка. Погрешно е обаче да се мисли, че градивната единица на този вид (а и на другите видове стихосложение, в които се говори за стъпка) е стъпката. Както във всяка друга реч градивните единици са думите и фразите, образувани ритмически единици, но стъпката е ритмически измерител, който дава възможност за по-ясна класификация на отделните стихови размери. Обикновено стъпката се означава графично със знаците за дълга (/) и кратка сричка (-).

Видове размери в метрическото стихосложение. В зависимост от това, дали една стъпка се състои от една дълга сричка и една кратка или от една дълга и две кратки, различаваме двусрични и трисрични размери. Много по-рядко се срещат размери, съдържащи четири или повече срички. Но тъй като в естествения ход на езика се срещат и съчетания на думи, когато не е възможно да се съчетаят дълга и кратка сричка, то съществуват и комбинации на две или повече кратки срички, наречени пирихии (- -). По същата причина понякога се получава и съседство на две дълги срички (едната от които е свръхсхемна). Този размер се нарича спондей (/ /). Съчетанието на три кратки срички (вместо някой от нормалните трисрични размери) се нарича трибрахий (- - -).

Двусричните размери носят имената **ямб**, състоящ се от една кратка и една дълга сричка (/ -), и **хорей**, съставен от една дълга и една кратка сричка (- /).

Трисричните размери се наричат съответно:

дактил- една дълга и две кратки срички (/--);

амфибрахий - една кратка, една дълга и една кратка сричка (-/-);

анапест - две кратки и една дълга сричка (--/).

Сами по себе си стъпките са само абстрактни мерни единици. Реалният ритъм се получава от съчетанието на думи, в които могат да се измерят определено равно число съставлящи стъпки. Например известните епопеи „Илиада” и „Одисея” са издържани в стихове, съдържащи шест дактилни стъпки, разделени с ритмическа пауза по средата (цезура). Този размер е получил названието хекзаметър. В български превод той звучи приблизително (приблизително, защото е предаден със средствата на силаботоническото стихосложение, тъй като поради липсата на дълги гласни в българския език оригиналното метрическо стихосложение е невъзможно) така:

Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила Пелеев...

Друг известен стихов размер на гръцката поезия е т.нар. елегически дистих, състоящ се от един хекзаметър и един пентаметър (стих от пет дактилни стъпки с цезура след третата).

В системата на древногръцката поезия всеки от известните жанрове се е изпълнявал в строго определен размер - епопеята в хекзаметър, елегията в елегически дистих, сатирата в ямб (откъдето и нарицателното название ямби за сатиричeskата поезия) и т.н.

Още в древногръцката стихова система се наблюдават различни начини за завършек на стиха - една от кратките срички в края на стиха може да бъде изпусната или напротив - да бъде прибавена още една допълнителна кратка сричка. В зависимост от количеството кратки срички в края на стиха се образуват няколко вида завършеци, наречени клаузула.

Клаузула, завършваща на дълга сричка без последващи кратки, се нарича мъжка (същата терминология се запазва и при силаботоническото стихосложение с единствената разлика, че там говорим не за дълги и кратки срички, а за ударени и неударени).

Клаузула с една кратка сричка, следваща след последната дълга, се нарича женска.

Клаузула с две кратки срички, следващи след последната дълга, се нарича дактилна.

Различните видове клаузули, получени от съкращаването или удължаването на последната стъпка, дават възможност ритмично да се редуват стихове с различни завършеци, което има като резултат по-разнообразно звучене на ритъма. Такъв например е друг известен древногръцки размер, наречен ксандрин, който представлява шестстъпен ямб с редуване на мъжка и женска клаузула (вторият стих е получил допълнително една неударена сричка). Тази традиция за редуване на различни видове клаузули се пренася по-късно и при силаботоническото стихосложение и става неотменна част от него.

Силабическо стихосложение. То е характерно за езици, в които няма дълги и кратки гласни, но за които също така е неприложим и принципът на замяна на дългите гласни с ударени поради постоянното ударение на думите, например във френския език. Поради факта обаче, че ритъмът на силабическото стихосложение се изгражда върху основата на точно определено количество срички в даден речеви отрязък и появяващите се на строго определени места ритмически паузи (цезури), то много прилича на тактовата ритмическа организация в музиката. Затова този тип стихосложение се използва и при някои фолклорни песенни традиции, където съчетанието на думите с мелодията е много важно. Такъв е и случаят с българската народнопесенна традиция, която се изгражда изключително върху силабическото стихосложение, за разлика от някои други фолклорни традиции, например руската, които възприемат тоническата организация.

Основен ритмообразуващ фактор на силабическото стихосложение е точно определеният брой на сричките, които се появяват в даден речеви отрязък (стих) и регламентираното място на цезурите в стиха и след неговия завършек.

Така например в българския героичен епос се използва десетсричен размер с цезура след четвъртата сричка или символично изразено 4 + 6. Всички песни за Крали Марко са издържани в този размер.

Раснал Марко, // раснал та пораснал, та дораснал //до седем години ...

Десетосричникът може да се появи и в друга модификация - 5+5, характерна за митическите песни:

Шетба пошета // Мирчо Войвода, шетба пошета //по равно поле ...

Друг много често срещан размер е осемсричният, който също се появява в две модификации 5+3, характерен за хайдушките песни:

Посъбра Добрю // дружина, той ми войвода //не бивал, не знай дружина// да реди.

или 4+4, характерен за любовните песни:

Заспала е // малка мома в градинчица // под дюлчица.

Макар и по принцип ударението да не е ритмообразуващ фактор в силабическото стихосложение, изследванията показват, че в края на първото полустихие и в края на стиха

почти редовно се появява ударена сричка на строго регламентирано място (или в самия край, или на предпоследната сричка). Това е един допълнителен ритмизиращ фактор, който успешно се съчетава с придружаващата текста мелодия.

Както и при древногръцкото стихосложение, и в българския фолклор съществува ясна връзка между стиховия размер и жанра на песента. Това особено ярко се проявява в основните жанрове, като юнашкия епос, хайдушките песни, баладата, митическите песни, любовните песни и т.н. Тази връзка се обуславя преди всичко от регламентираното участие на този тип песенен фолклор в трудово-обредния цикъл, който определя точното място на песента в обредното действие и съответно подходящите за това мелодии и ритми.

КАЧЕСТВЕНО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

При този вид стихосложение основният ритмообразуващ фактор се носи от някой елемент на речта, който качествено се отличава от останалите. В повечето случаи това е ударението. Правилното редуване на ударени гласни в определени позиции се съчетава или не с количествени ограничения - брой на сричките в един речеви отрязък (стих) и местоположението на ритмическите паузи (цезури). В зависимост от това, дали се държи сметка за броя на сричките в стиха или не, различаваме силаботоническо и тоническо стихосложение.

Силаботоническо стихосложение.

То изгражда своята организация чрез съчетанието на няколко фактора, като най-важните са наличието на ударения на определени от схемата места в стиха и количеството на сричките в него. Освен това важни фактори са местоположението на цезурата (ако я има) и редуването на клаузулите в края на стиха (мъжки, женски и дактилни). Допълнителни, но важни за общото звучене на ритъма се явяват и фактори като римата и строфиката.

При описване организацията на стиха при силаботоническото стихосложение се използва същата терминология, както и при метрическото, защото на мястото на дългите гласни се появяват ударените срички. На мястото на кратките - неударени.

Ето защо и тук основните размери са пет - ямб, хорей, дактил, амфибрахий и анапест. В описването на силаботоническото стихосложение се използва и старият гръцки термин стъпка, т.е. група от един ударен гласен звук и един или два неударени.

Значението на стъпката при реалната ритмическа организация обаче не надхвърля равнището на определяне общата дълбина на стиха. Говорим за четиристъпен, петстъпен или шестстъпен ямб, хорей или дактил, но в самата структура на стиха понятието за стъпката играе много по-малка роля, отколкото това става в метрическото стихосложение. При него стъпката в известен смисъл играе и ролята на такта в музиката. Ето защо размерите при силаботониката не се определят от основна единица стъпка, а от схемовата позиция на ударението в стиха. Ямбът се определя като стихова организация, при която ударението се явява на четни позиции от началото на стиховия ред, а хорейт - като организация, при която ударението е на нечетна позиция.

Трисричните размери запазват по-ясно връзката си с метрическото стихосложение и там ударенията продължават да се отчитат на ритмически групи - дактил е група от една ударена и две неударени срички, амфибрахий - една неударена, една ударена и една неударена, а анапест - две неударени и една ударена сричка.

При силаботоническото стихосложение и особено при по-често използваните двусрични размери трябва да се прави ясна разлика между метър (размер) и ритъм. Метърът е идеалната абстрактна схема, която предписва точния размер на стиховия ред и точните места на ударенията в него. В реалния стихотворен ритъм обаче, особено при двусричните размери, местата на ударенията са само потенциално съществуващи, но в никакъв случай не и реално запълнени.

При трисричните размери поради по-голямото разстояние между схемовите ударения появата на празни места в цяла една стъпка е значително по-рядко (това би предполагало употребата на много дълги думи от четири и повече срички, като ударението пада или в началото, или в края на думата, което е сравнително рядко явление). Ето защо трисричните

размери много по-често съвпадат с ритмическата си схема, което ги прави доста по-монотонни в реалното им звучене.

Освен това съществен фактор при осъществяването на реалния стихотворен ритъм оказват и неударените срички в началото и в края на стиха, които отпадат от схемата или се появяват като допълнителни. Ето например началото на поемата „Септември” от Гео Милев:

*Нощта ражда
от мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв
величав.*

Ако подходим формално и разделим стиховете на „стъпки”, ще получим следната схема:

--/ П
-/- П
--/П
П-П-
/П

Преведено на езика на термините, това би трябвало да означава, че в първия стих имаме тристъпен анапест, във втория - тристъпен амфибрахий, в третия - двустъпен анапест и в четвъртия - едностъпен анапест. Само по себе си това е странно, защото смесването на размерите в една и съща творба е общо взето недопустимо. Това се потвърждава и от по-нататъшния ход на творбата, която поддържа със значителна устойчивост схемата на амфибрахия. Как бихме могли да излезем от появилото се противоречие? Всичко си идва на мястото, ако приемем, че подобно на музиката в ритмичната схема се появява или отнема по една неударена сричка в началото или в края на стиха. (В музиката тон, който се появява преди началото на основната тактова схема, се нарича „ауфтакт”). В такъв случай ще получим следното:

- П - / - П - / - П - / -
-/- П -/, - П -/-
-III -/- П -/-
- П - / (?)

Както виждаме, в началото на първия, третия и четвъртия стих имаме прибавена по една неударена сричка, а в края на четвъртия стих - една неударена е отрязана. В останалото стихово пространство се поддържа схемата на амфибрахия. Тази операция се подпомага от двусмислените ударения в първите думи на първия и третия стих. Ако ги разгледаме като отделни речникови единици, тези думи би трябвало да имат нормално ударение на съответните си места. В ритмическата схема на поемата обаче тези ударения се загубват и ако проверим разсъжденията си с гласно четене на стиховете, ще се убедим в това. Защо става така?

В науката за стиха - стихознанието - съществуват две тенденции. Едната твърди, че стихът е някакъв вид деформация на нормалния език затова метрическата схема има предимство пред всичко останало. Ако в подобен двусмислен случай (особено при служебни думи, които и без това имат твърде хипотетично ударение) схемата повелява да се сложи ударение, ударението се появява. Ако ли пък не - то автоматически отпада. В нашия случай схемата на амфибрахия не допуска в думите „нощта” и „своя” да се появи ударение, затова то отпада.

Другата тенденция в стихознанието приема обаче, че стихът е като всеки друг нормален език, само че с привнесени ограничения за подредбата на думите - така, че да се получи стихотворен ритъм. Това не означава, че са отменени изискванията на нормалната речева интонация, като устройство на фразата, фразово ударение, логически паузи и т.н. В нашия случай отпадането на ударенията в посочените думи може да се обясни с обстоятелството, че фразовите ударения падат на други места.

В дадения пример отпадането на ударението може да се обясни по-единия или по другия начин - в зависимост от разбиранията на анализатора. В много случаи обаче изискванията на схемата и логиката на речевата интонация се разминават. Това особено ясно личи при двата различни вида изпълнение на стиховете. В единия случай, наречен скандиране, ударенията се поставят на онези места, които схемата изисква. Всички ние обаче сме чували подобни изпълнения и знаем, че те често пъти изкривяват нормалното звучене на фразата и вътрешната логика в нейната постройка. При другия начин на изпълнение - следвайки логиката на фразовата интонация, ударенията идват само на тези места, където тази логика ги изисква.

Но да се върнем на проблема за прибавените или отпаднали неударени срички в началото и края на стиха. Прибавянето на сричка в началото се нарича анакруза и е сравнително по-рядко срещано явление - използва се при стихове с подчертано експериментален или експресивен характер. Не е така обаче при края на стиха. Там отпадането на неударена сричка след последната ударена гласна - каталектика - води до създаването на съкратена клаузула. А прибавянето на неударена - до разширена клаузула, е извънредно често срещано явление. Това е така, защото от изисквания за разнообразие в ритъма в силаботоническата традиция се е установило правилото за редуване на мъжки и женски клаузули;

Това би било невъзможно, ако към ямба не се прибавят неударени срички или от хорей те се съкратят. Тази операция е станала толкова обичайна, че вече почти не се забелязва. Същото важи и за полустипицията, съставящи един по-дълъг стих с цезура по средата. И при тях в началото и края на полустипието могат да се открият анакрузи и каталектики, без това по същество да променя основната ритмическа схема на творбата.

Досега говорихме за стиха предимно като ритмическо явление и отрязък от речта, който представлява един стих, възприемахме като количествено ограничение по брой срички или стъпки. Освен ритмическо явление обаче стихът е и смислова цялост, която в нормалния случай съвпада с една фраза или с достатъчно добре отделена част от нея. (Фраза не означава изречение, което е по-голяма граматическа единица с определени формални особености.) Ето защо в по-старата поетическа традиция всеки стих е започвал с главна буква, независимо от това, дали е представлявал начало на изречение или не. По времето на романтизма обаче се появява едно явление, което отначало шокира със своята необичайност - пренасянето на думи, принадлежащи към една и съща фраза от един стих в друг. Например:

Аз не живея: аз горя. Непримири ми в гърдите ми се борят две души:

душата на ангел и демон. В гърди ми те пламъци дишат и плам ме суши.

Това явление се нарича анжамбман (от фр. „ пренос“) и има голяма ритморазчупваща сила, която поставя интонационните ударения по нов и оригинален начин така, че да подчертае смисловото и емоционалното значение на думите. Подобно на всеки друг необичаен похват анжамбманът обаче е въздействен само когато се употребява правилно и с мярка. В противен случай издава маниерност и формалистични търсения. Такъв е например случаят с цитираните вече стихове на Людмил Стоянов от „Видения на кръстопът“. В тях той не само си позволява разминаване на звуковия ритъм с графичното изписване на стиховете, но и осъществява пренос в средата на думата (подобно на прозаичен текст), макар че звуковият ритъм, който използва, е съвсем ясен и отчетлив хорей, поставящ границите на стиха недвусмислено.

Тоническо стихосложение.

То, както показва и името му, използва като основен ритмообразуващ фактор броя и подредбата на ударенията в стиха, без да държи сметка за неударените срички между тях. Тоническото стихосложение има две основни разновидности - песенно и декламационно.

Песенното тоническо стихосложение е характерно за руската народна песен, и то от най-древните периоди. При него се съблюдават две основни ритмически условия. Първото е, че при изпълнение на песента собствените ударения на думите не се поставят, ако те не съвпадат с акцентите на вокалната мелодия. Второто условие - в клаузулата на стиха

ударението винаги се носи от последната сричка на стиха, независимо от това, дали там трябва, или не трябва да се постави нормалното словесно ударение.

Вторият вид тоническо стихосложение - декламативното, е сравнително модерно явление и неговата поява се свързва с поезията на Маяковски. В този вид стихосложение е важно всеки стих да има еднакъв брой ритмически акценти, в повечето случаи - четири, без да се вземат под внимание неударените срички между тях. Разликата е в това, че тук се държи много строга смешка за пълно съвпадение не само на словесните ударения с местата от схемата, но и на логическите.

В подкрепа на тази фразовологическа основа на стихотворния ритъм служи в много случаи и графиката на стиха - думите с особено важно логическо и емоционално значение се разделят в „стълбички”, „стъпалца” и пр., които още повече затвърждават усещането за разграниченост и отчетливост на логико-ритмическите акценти на стиха. У нас в подобна традиция са написани много от стихотворенията на Вапцаров, Пенко Пенев и пр. Ето един пример от Вапцаров:

*Затрупа
въглищния
пласт петнадесет човешки
трупа.*

Това са всъщност два триударени стиха, разчупени на стъпалца, за да се подсили ритмическото въздействие. И в този случай количеството на неударените срички между ударенията не играе никаква роля, въпреки че ако решим, можем да сведем тази стихова организация до един нормален чети-ристъпен ямб, но поетът сам е искал да постигне по-скоро тоническото, отколкото силаботоническото звучене в своите стихове. А това се получава не без помощта и на римуването между думите „затрупа” и „трупа”, които в нормалната силаботоническа организация биха попаднали в началото на стиха (затрупа) и в края (трупа) и в такъв случай римуване между тях би било недопустимо.

СВОБОДЕН СТИХ.

Всички описани досега системи на стихосложение притежават едно общо свойство - при тях стиховете имат някаква вътрешна ритмическа организация, усилваща тяхната съразмерност. Това е или равенство на ударенията вътре във всеки стих, или равенство на броя на сричките, или повторение на организирани от едно ударение или дължина група срички - стъпка. Но в различни епохи от развитието на стихосложението се появяват и такива стихове, които имат само едно-единствено постоянно ударение в края на думата и ритмическа пауза, отделяща стих от стих. Друга вътрешна организация на стиха няма. Такова стихосложение е прието да се нарича свободен стих. Ето един пример от Багряна:

*Има ласки -
по-горещи от нажежения пясък
край нашето море лете.*

Тук единственото постоянно ударение е ударението на предпоследната сричка на всеки стих и, разбира се, ритмическата пауза между отделните стихове, въпреки че те невинаги представляват самостоятелни фрази. По-скоро графиката е тази, която дава възможност на поетесата да разчлени отделните стихове и с това да изгради една ритмическа организация, различаваща се от чисто звуковото подреждане на думите в ритмични речеве отрязъци. За ритмическото въздействие на свободните стихове често помага и римата, която също се проявява като стихоотделящ фактор, но е възможно (както в случая) и появата на неримувани (бели) свободни стихове.

СТРОФА

Основният елемент в организацията на стихотворната реч е стихът. Но организацията на цялостно произведение, написано в стихове, минава през различни равнища. Едно от тях е строфата.

Първоначално стиховите произведения се създават, без да се делят на каквито и да било части. Това е във връзка със сравнително простата организация на тяхното съдържание и на мелодията, която придружава фолклорния текст.

По-късно обаче художествените задачи на стихотворните творби се усложняват и това води до търсене на различни начини за тяхното разчленяване, за образуване на сравнително завършени в смислово и ритмично отношение цялости, които по-късно се обособяват вътре в художествената творба. По това, дали строфите създават сравнително просто членение на творбата, което се повтаря почти непроменено, прекъсвано понякога от рефрени, или пък напротив - отделните строфични цялости се подреждат по някаква по-сложна схема в рамките на стихотворната творба, възникват различни по характера си строфи. Във времето, когато основен белег за художественост стават вътрешните правила за постройка на художественото изказване, се стига до изработването на сложни строфични организации, които дават разнообразни възможности за ритмическа и смислова организация.

Така се появяват смесени строфи като рондото, ронделата, сонета и сложното съчетание на сонети, наречено сонетен венец. Постепенно изразните възможности на поезията се обогатяват, като се започне от простички строфи като куплета и се стигне до кралската песен, сонетния венец и сложните строфоиди. Пряко влияние върху развитието на строфата оказват появата и развитието на римата, която внася допълнителни възможности за художествено изразяване и още повече обогатява наличния стихов потенциал.

За строфа можем да говорим, когато в рамките на художествената творба ясно се разграничават стилови съчетания с определена ритмична и римова схема, вътрешно скрепени с единство на смисъла и емоционалното внушение. Затова определянето на строфичната организация зависи от няколко фактора - брой на стиховете в строфата, присъща схема за римуване и начин, по който тя постига своята смислова цялост. За да се постигне обаче ясна разграничимост на строфичната организация, всяка строфа трябва да съдържа определен максимален брой стихове, които могат да бъдат различени слухово и визуално, без да се получи объркване. Ето защо броят на стиховете в една строфа варира от два до десет. Повече от десет стиха (с изключение на словната строфа сонет) вече излизат извън възможностите на художественото възприятие и идеята за строфична организация се разпада.

Най-простата строфа е двусричникът. Ако говорим за вътрешно затворена цялост, при него римите могат да бъдат само и единствено съседни, обозначаващи с аа, КК, се и т.н. Първообразът на двусричната строфа е елегическият дистих, който, както вече казахме, се състои от един хекзаметър и един пентаметър, редуващи мъжка и женска клаузула. По-късно двусричникът се явява като градивен елемент на сравнително прости песенни или афористични стихотворения, примери за които можем да намерим в цикъла „Аманети” от стихосбирката на П.П.Славейжов „Сън за щастие”. Възможни са и двусрични строфи, в които стиховете да не се римуват помежду си, а със съседната строфа, но това на практика е разновидност на четиристишието.

Много по-интересна и с богати възможности е трисричната строфа терцина. За първи път тя е употребена от Данте в „Божествена комедия” и се характеризира с особената си римова схема, при която средният стих се римува с първия и третия стих на следващата строфа - аКа КсК сДс и т.н. Тази римова схема дава възможност едновременно за обособяване на строфата като самостоятелна единица поради обхватното си римуване и в същото време за нейната връзка със следващата, което пък създава цялостност на произведението.

С трисричната строфа терцина обаче не бива да се смесва сонетното тристишие терцет. Не само заради различията в римуването, но и заради това, че терцетът е съставна част от по-сложната строфична организация на сонета.

Най-универсална и често употребявана строфа е четиристишието, което има и два варианта - куплет, използван в песните с проста мелодия и пълна повтораемост на музикалната тема, и катрен - четиристишията, които са съставна част от сонета.

Обикновеното четиристишие се използва в най-разнообразни по жанр стихотворни произведения, затова то има и сравнително най-голяма универсалност в употребата, което му дава статута и на неутрална ж стилистично отношение строфа.

Поради по-голямата дължина на строфата римовите схеми при нея са и най-разнообразни. Най-простата схема е две съседни римувания - аа КК, което я превръща във вариант на двустишието (две двустишия, събрани в едно цяло). По-сложни са другите две схеми, които превръщат четиристишието в органично цяло - кръстосаното римуване –аКаК, и обхватното римуване -аККа. Но римата, както е известно, има и варианти по отношение на клаузулата - мъжка, женска или дактилна. От това следва, че съчетанието на различните размери и различните видове рими могат да бъдат много разнообразни. Изборът на едно или друго от тези многобройни съчетания предоставя на поетите широки възможности за организация на стиховата реч, която най-добре да подхожда на другите аспекти на речта - съдържание, емоционално въздействие, комуникативни особености. Именно това обстоятелство превръща четиристишието в толкова универсална строфическа организация.

С развитието на по-сложните песенни и реторически жанрове на лириката се налагат и някои строфически образувания с по-сложна структура, при която броят на стиховете в една строфа вече надвишава универсалното четиристишие. От тях сравнително най-широко приложение (но значително по-рядко от четиристишието) имат петстишието и шестстишието (секстина). Особеността на петстишието се състои в удвояване на първата от двете кръстосани рими аКааК, което подчертава ролята на стиховете и думите, използващи тази рима. Шестстишието поради своята относително голяма дължина дава възможност за прилагане на различни римови схеми, които му придават голямо разнообразие. Например то може да се изгради като съчетание от съседно и обхватно римуване - ааКааК, или пък от съчетанието на кръстосано с обхватно римуване - аКаКаа, или накрая - от три двойки кръстосано римувани стиха - аКаКаК. Тази последна форма дава и основата за възникване на още по-голяма строфическа фигура - осемстишието или октавата, чието възникване се свързва с песенната лирика на Италианския ренесанс. Към трите двойки рими на секстината се прибавя и четвърта, съседно римувана двойка - аКаКаКаа.

Особеността на този вид строфа - финалното съседно римуване, което създава ритмическа и интонационна завършеност на строфата, се използва и в някои по-сложни ритмически строфични образувания, каквито са т.нар. онегинска строфа (в нея е написан романът в стихове „Евгений Онегин”) и сонетът, особено английският. „Онегинската строфа” е четиринадесетстихова, използваща трите класически вида римуване на трите потенциални четиристишия и завършва с двойка съседни рими - аКаК ссДД еГГе. Говорихме вече за сонета и за различните варианти при неговото римуване, затова тук няма да се разпростираме.

Ще споменем още две славни строфични образувания - десетстишникът, чиято относително голяма дължина го прави доста тежък и пригоден само за подчертано реторически тип произведения, например тържествени оди, и особената строфична форма, наречена „кралска песен”. Тя се състои от три октави и едно завършващо четиристишие, но особеното е в това, че стиховете са разделени от цезура на полустиишия и краят на всяко полустиишие се римува в края на следващия стих, което създава едно своеобразно „люлеене” на ритъма, изключително ценено от романската песенна традиция, която използва „кралската песен” за създаване на балади.

И накрая да споменем за най-голямото образувание на строфическата организация, наречено строфоид, при което няма никакви вътрешни ограничения по отношение на брой стихове, римова схема и т.н., а отделянето се извършва само въз основа на логико-интонационното и смислово-емоционалното единство на частта от стихотворната творба, която поетът иска по някакъв начин да оразличи от останалите части. По това строфоидът прилича по-скоро на абзаца в прозата, отколкото на нормална строфа.

Подобна е художествената функция и на т-нар. етапен - осемстишни или десетстишни строфи, за които обаче са характерни преди всичко вътрешната затвореност и относителната завършеност на художественото съдържание. Така всяка отделна станса

може да представлява самостоятелно произведение, а наборът от няколко станси е по-скоро цикъл лирически стихотворения. Споменахме вече, че подобна функция изпълнява и своеобразният цикъл, наречен сонетен венец.

РИМА

Стихотворната реч често (но не винаги) се създава така, че завършеците на съседни или близкостоящи стихове да се състоят от еднакви звуци. Тази звукова съгласуваност на стихотворните клаузули се нарича рима. Според българския стиховед М. Янакиев, за да се говори за рима, е достатъчно да имаме съвпадение на един ударен гласен звук и един съгласен в непосредствена близост, например пред/след.

Римата е сравнително късно явление на стихотворната реч. Древната устна и писмена поезия не употребява рими, както впрочем и българския фолклор. Появата ѝ може да се отнесе към епохата на елинизма, когато принципите на „поетическото изкуство” стават основни изисквания към постройката на художествената реч.

Функцията на римата в стиха. Освен чисто емоционалното чувство на съразмерност и естетическа наслада тя има и важни смислови аспекти. Когато читателят чете римувано стихотворение, той безсъзнателно се настройва към очакване на римовия завършек. Това очакване се нарича прогресивна функция на римата. И обратно - когато римата се „затвори”, тогава споменът за предходната дума, участваща в римовата двойка, също така безсъзнателно се свързва с втората. Това се нарича регресивна функция на римата. Тези две функции играят съществена роля при формиране на художествения смисъл и въздействието на съответната творба, защото създават вътрешносвързани комбинации от думи и мотики, които неизбежно прерастват и в смислови комбинации. Освен това римовите двойки се подчиняват и на определени моди и връзки с определени литературни школи и традиции. Лесното разпознаване на подобни връзки неизбежно хвърля мост на близост между традицията на съответната школа, което също така е важен смислообразуващ фактор при четенето.

И накрая - римата като един от най-лесно разпознаваемите елементи на поетическия език най-ефикасно се включва в движенията и трансформациите му, защото „изтърваната рима” е нещо, от което поетите бягат най-често, и по този начин този вид рима се оказва един от двигателите на литературното развитие.

Видове рими. Римите се класифицират по множество признаци в зависимост от техния състав, вид на клаузулата, място в строфата и т.н.

По своя състав римите биват бедни, богати и пълни (точни). Съществуват освен това и съставни или словни рими.

Бедната рима е тази, при която са удовлетворени само минималните изисквания за възникване на римово съзвучие. А за българската поезия те бяха наличието на един ударен гласен звук и на един съгласен в непосредствена близост. Такава рима е например съзвучието „рай - знай”, - удареният звук „а” и съгласният „й”, докато предходните съгласни не съвпадат.

Богата е римата, при която съвпадат повече от един съгласен звук в непосредствена близост до ударения гласен. Например двойката „мрак - зрак”, в която съвпадат и двата съгласни звука преди и след ударения гласен.

Пълна или точна е римата, при която напълно съвпада цялата клаузула на стиховете, независимо от колко ударени и неударени гласни звуци се състои. Например: „двойка - девойка”. Тук съвпадат освен ударените гласни и неударените след тях, както и всички съгласни.

Съставна или сложна рима е тази, при която римовото съзвучие се образува от съчетанието на две думи в единия от членовете на римовата двойка. Например: „робия - разби я”. Съставната рима по своята необичайност винаги действа провокативно и затова понякога целенасочено се търси в експресивни и експериментаторски произведения.

По вида на клаузулата си римите биват мъжки, женски и дактилни.

Мъжка е римата, при която ударената гласна е в последната сричка на стиха. Например: „преди - седи”. Обикновено при схематично изразяване на римови схеми се обозначава с главна буква.

Женска е римата, при която удареният гласен звук се намира в предпоследната сричка на стиха. Например: „края - зная”.

Дактилна е римата, при която удареният гласен звук се намира в третата от края на стиха сричка. Например: „бременни - временни”.

В традициите на силаботоническото стихосложение се е наложила тенденцията римите в една строфа да се редуват по вид - мъжки с женски или дактилни. Ето например ж стихотворението на Яжоров „Маска”:

*Ден карнавален, времето неделно зовеше хората навън: тълпа гъмжеше из града.
Безцелно, в печал, която нивга не заспа ...*

Ясно се забелязва редуването на женска и мъжка рима. Това очакване обаче не е правило - в стиховете на същия поет често се срещат стихотворения с дълги пасажии, редуващи само мъжки или само женски рими. Но проблемът все пак остава, особено при превода на поезия, защото в различните национални литературни традиции различни комбинации се възприемат като „нормални”, а различаващите се от тях - като стилистически маркирани.

Ето защо преводачът трябва да превежда не просто рима за рима, а да потърси адекватни съответствия. Така например английската поезия с нейните предимно едносрични думи е особено богата на мъжки рими. Но ако в превода си преводачът се помъчи да им намери също така само мъжки рими, то стиховете ще звучат различно - на английски неутрално, а на български - стилистически маркирано.

По мястото си в строфата римите биват съседни, кръстосани, обхватни и вътрешни. В раздела за строфа вече изяснихме какво означават тези неща. В по-съвременната поезия често пъти обаче римите не заемат точно място В строфата, особено ако творбата е астрофична или строфоидна. Тогава местата на римовите двойки играят особено важна роля при ритмичното и смисловото оформяне на стихотворението и неговите индивидуални особености.

Върни се в съдържанието!

ПОНЯТИЕ ЗА ХУДОЖЕСТВЕН ПРОЦЕС

Всеки, който е запознат поне отчасти с развитието на литературата, е забелязал, че въпреки редица общи черти, обусловени от основните принципи и функционални особености на литературата като изкуство, художествените произведения, принадлежащи на различни исторически епохи, съществено се различават както по своя строеж, така и по комуникативното си битие и обществената си художествена функция. Тези различия са понякога толкова големи, че спокойно може да се говори за определени типове художествено творчество, чието общо название литература прикрива всъщност едни съвършено самостоятелни художествени явления. От какво се получават тези различия и какъв е вътрешният двигател на литературното развитие?

Този въпрос дълго време не е бил поставян в теорията на изкуството. От възникването на първия трактат върху принципите на художественото творчество „Поетическото изкуство” от Аристотел - почти до края на XVIII век мисленето на философите и поетите е било заето преди всичко с теоретичните проблеми за строежа на литературните произведения - как и с помощта на какви изразни средства да се построи словесна художествена творба, така че тя да бъде призната за „образцова”.

Подобен род съчинения, наречени „Поетики”, възникват както през античността, така и през Ренесанса, Класицизма и Просвещението и се свързват с такива крупни имена в световното изкуство като Хораций, Овидий, Юлий Цезар Скалигер, Никола Боало и пр.

Едва в началото на XIX век във философската система на немския философ и естет Хегел за първи път възниква идеята за историчността като принцип в описанието на художествените факти. Възприемането на този принцип е истинска революция в художественото мислене, защото с него се поставя началото на възгледа, че различните художествени произведения и епохи не се появяват случайно, а се подчиняват на някаква вътрешно обоснована логика, свързана с общото развитие на човека и обществото. Това е и първият опит да се наложи понятието за художествения процес като отделен аспект в мисленето за литературата и естествено за нейното по-правилно разбиране.

Хегеловата представа за художествен процес. Тя е резултат от общата идея за човешкото развитие, която философът изгражда. Хегел смята, че всичко в този свят се подчинява на действието на диалектическите противоречия, изразени с формулата: теза - антитеза - синтеза. Този механизъм се нарича диалектическа триада. Според него появата на словесното изкуство в дребна Гърция започва с епоса, тъй като човекът е все още много зависим от общността и утвърждаването на принципите на тази общност са първостепенната задача на културата.

Основният принцип следователно, който изкуството трябва да следва, е принципът на обективността. Епосът е обективен и това личи от всички негови характеристики - начин на повествование, външна гледна точка, емоционална неангажираност на индивида и т.н.

В следващия период обаче идва момент, в който индивидът постепенно се еманципира от колективното цяло и трябва да се утвърди именно като индивидуалност. С други думи, налага се противоположният (антитезисен) принцип на субективността, така се появява лириката - словесно изкуство, залагащо преди всичко на самоизявата на личността, на нейните вътрешни мисловни и емоционални състояния, на нейните ценности и стремежи, на нейната воля и място в обществения живот.

Двата принципа - обективност и субективност, проявяващи се като теза и антитеза, обаче са твърде половинчати, твърде едностранчиви, за да могат да задоволят всички изисквания на човешката жажда за самопознание.

Ето защо се налага тезата и антитезата да се снемат в синтезата, т.е. да се реализира такъв вид словесно изкуство, който едновременно да представя човека в неговата обективна среда и същевременно да дава възможност за изява на неговата индивидуалност и субективна воля за действие. Така се появява драмата, която, бидейки синтетичен род изкуство, съдържащ изразните възможности на двата предходни типа, естествено би

трябвало да се прецени като най-висша заради по-богатите си възможности. Така Хегел прилага своята философска триада и по отношение развитието на литературните форми.

Тя обаче може да се прояви и в обществено-художествения процес, наречен от него „феноменология на духа“ („феноменология“ означава начини на проявление). Духът може да се прояви по три начина - научен (обективен), художествен (субективен) и религиозен (субективно-обективен). Тази констатация води философа до разсъждението, че науката и изкуството са само временни проявления на духа и че те са обречени да изчезнат в момента, когато изпълнят задачите си, и да отстъпят мястото си на чистия религиозен дух, който обема в себе си всички духовни начала.

По подобен начин решава Хегел и въпроса за историческите периоди в развитието на изкуството. Според него те отново са три - символичен, класически и романтичен. В символичното изкуство (древен Египет, Месопотамия, целия Изток) идеята все още търси своя същински художествен израз, изкуството е по-скоро търсене на образната форма, отколкото истинско изображение. То се постига едва в епохата на класическото изкуство (древна Гърция и отчасти Рим), когато изкуството намира своето съвършенство в единството на идеята и нейното обективно и адекватно изображение в класическия художествен образ. Класическото изкуство е сетивно, подчинено на обективната красота.

Докато романтичната форма на изкуството (християнското изкуство от Рим до бремето на Хегел) е отново нарушаване на единството между идея и образ, но вече като преодоляване на класическото съвършенство, в търсене на дълбочините на духа за сметка на външната красота. И според Хегел след романтичната фаза изкуството трябва да премине в чистия религиозен дух.

От днешна гледна точка ясно личи изкуствената конструкция на Хегеловия историзъм не само заради това, че той не може да обхване адекватно исторически проявилите се форми на художествено развитие, но и заради това, че не прониква до същината на процесите, които обуславят това развитие. Въпреки това обаче Хегеловата естетика оставя два истински ценни принципа.

Първият е самата идея за исторически подход, а вторият е идеята за обособените етапи (стадии) в развитието, които са типологично присъщи и не могат да се подминават. Не може от символичното да се прескочи направо към романтичното изкуство, не може от епос да се отиде направо към драма и т.н. И макар че конкретните анализи на философа вече имат само историческо значение, тези два принципа продължават да са от съществено значение за историята на литературата.

Позитивизъм. От средата на XIX век се поражда едно направление в науката, наречено позитивизъм, което търси причините за различните явления не в абстрактни философски схеми, а в реални житейски, дори природни явления. Така се появява теорията на Иполит Тен за развитието на изкуството, според която то зависи от три фактора - средата, расата и момента.

Друга теория е тази на Фердинан Брюнетер, повлияна от теорията на дарвинизма, която пък твърди, че художественото развитие следва житейската логика на зараждане, развитие и смърт. Макар и отделни елементи на тези теории да носят интересни конкретни наблюдения, по същество те все още не могат да уловят истинските движещи механизми на художествения процес.

Социологическа школа. Формална школа. В началото на XX век за първи път се появяват идеи, които насочват към собствено художествените аспекти на литературното развитие. Тогава се появяват две напълно противоположни школи - социологическа и формална, които търсят принципите на развитието или във връзката между общественото развитие и представата за красивото и целесъобразното, или пък напротив - изхождат от идеята за принципа на най-голямата художествена изразителност и твърдят, че изкуството се развива по принципа на контраста на похватите.

С изчерпването на възможностите на един похват да бъде художествено изразителен той първоначално преминава през фазата на „разкриването на похвата“, т.е. демистифицирането му, а след това се трансформира в своята противоположност. Ако в

един момент художественият език набляга на възвишени средства, говорейки за „рози, лилии, ясмин“, в следващия момент този похват се подлага на активно иронизиране, а малко по-късно литературата по принципа на контраста трябва да премине към фазата на „оварваряването си“, за да стане отново художествено изразителна. Тези две течения се свързват с имената на Г.В. Плеханов (социологическото) и на Виктор Шкловски (формалистическото).

Много скоро се осъзнават ограниченията и на двете направления и дълго време художествената теория търси адекватни начини за описание и анализ на литературния процес, без да изпада в т.нар. вулгарен социологизъм, т.е всички художествени факти да се обясняват само с обществените движения и политическите процеси (подход, характерен за етапа на т.нар. социалистически реализъм), нито пък да залита единствено и само във формални търсения, недооценявайки общото развитие на обществото.

Други търсения за същината на художествения процес. Всъщност, както сочат съвременните изследвания, историческото развитие на изкуството се влияе от множество фактори, чийто произход и начин на проява е много разнообразен. Те обаче могат да се видят в единство само ако се изгради една стройна система от принципи, обхващаща в себе си вътрешния строеж на художествената творба, нейната комуникативна природа и обществените функции, които тя изпълнява като част от човешката култура, но и като нейно противодействие.

Ние вече разгледахме основните принципи на изкуството като специфична обществена дейност и достигнахме до извода, че то е призвано да действа в процеса на решаването на основните хуманитарни проблеми на обществото и индивида, едновременно утвърждавайки определени ценности и противопоставяйки се на тези, които вече представляват спирачка на общественото и индивидуалното развитие. С други думи, то проблематизира общественото битие, подлага го на непрекъсната преоценка и се стреми да направи тези ценности, вътрешно присъщи норми на мислене и поведение на отделния индивид.

В изпълнението на тази своя задача изкуството е пряко зависимо от общото състояние на обществото и неговата култура, от начините, по които се осъществява обществената комуникация, от характера на ценностната система - защитаваща колективното благо или индивидуалната ценност, от характера на културата - писмена или устна, от типа общество - затворено или отворено, от наследените принципи за изграждане на художествените творби и т.н. Всички тези фактори се съединяват в единството на художествения акт, изградено от креативна (творческа) и рецептивна (въздействена) страна.

Така получаваме една принципна схема за описване на художествения процес, който се състои от три вътрешно свързани и зависими една от друга, но все пак автономни страни - художествен похват, неговата специфична въздействена функция и социалната необходимост, която тази функция задоволява и същевременно формира.

Нека да вземем за пример възникването на героическия епос. Обществената необходимост, която го обуславя, е принципът на утвърждаване на националната общност и националната ценностна система. Този принцип обаче е твърде общ, той трябва да намери своя адекватен образ (похват). И този образ се оказва описанието на големи национални конфликти, в които се поставят на изпитание единството на колектива, формиращ националната общност, неговите основни герои, неговият начин на живот, ценности и т.н. Това описание от своя страна има своя специфичен начин на въздействие (обществена функция) върху носителите на съответната култура - възприематели на художественото произведение. Но в същия момент то формира и тяхната необходимост от възприемането на подобни повествования, защото потребността да се възприема епопея може да се създаде само от самата епопея, от специфичното художествено въздействие, което тя оказва върху индивида и обществото. Така в историята на човешката култура възниква и се утвърждава един художествен принцип.

Постепенно обаче някои от принципите, върху които се изгражда епопеята, се променят - отпада например устният тип култура и се заменя с писмен, принципът на

колективно благо постепенно се трансформира в противоборството си с принципа на индивидуалното човешко достойнство и т.н. В този момент много от вътрешните конструктивни принципи на изкуството се оказват вече неадекватни да отговорят на новите потребности и художественият живот се стреми да трансформира своите похвати така, че те да намерят адекватен израз на нововъзникналата обществена потребност и да удовлетворят една нова обществена функция на въздействие. Тя обаче не може да се формира, ако самото художествено творчество не помогне активно за това, т.е., усъвършенствайки се, принципите на художественото творчество да докажат на публиката своето въздействие и тя вече да започне да изпитва потребност от такова въздействие.

Така, преминавайки през различни исторически перипетии, замяната на устната култура с писмена, навлизането на нови ценностни системи и механизми на културата, изнамирането на книгопечатането и възможността да се формира масов пазар на литературата и да се оформи публика в истинския смисъл на това понятие, реагирай-1ш на различни обществени и идеологически системи и т.н., изкуството извършва незабележимите или по-революционни свои трансформации, които обобщено наричаме художествен процес. Неговата същина се състои в това, че във всеки даден момент словесното изкуство, използвайки наличната си база - тип култура и общество, тип художествена практика, се стреми да намери по-адекватни механизми на въздействие в изпълнение на основната си задача - да поставя на проверка и изпитание основните хуманитарни принципи на човека и обществото и да формира човешката душевност така, че тя да може да си изработи адекватни форми на мислене и поведение.

В този процес на непрекъснати търсения и трансформации естествено се обособяват и отделни водещи за даден исторически момент центростремителни сили - водеща обществена идеология, основни принципи на художествена изобразителност, начини за въздействие върху обществото и личността, специфични Жанрове и форми, чрез които се осъществяват задачите на художествената дейност.

Тези центростремителни сили оформят и отделните сравнително обособени и със своя собствена физиономия етапи в развитието на изкуството и културата, които ние познаваме под името културни епохи (Античност, Ренесанс, Класицизъм, Романтизъм и т.н.), художествени школи и направления (символизъм, експресионизъм, руска натурална школа и т.н.), художествени поколения („стари” и „млади”) и т.н. Всички тези образувания са отделни етапи в развитието на художествения процес, спрямо които той може да бъде описан и осъзнат, което помага естествено и за неговото адекватно разбиране. Преди обаче да преминем към характеристиките на основните културни епохи в развитието на европейската култура, нека разгледаме някои принципи за вътрешните взаимоотношения на отделните художествени факти, които ни дават възможност да ги видим не като отделни, случайно възникнали „атомчета”, а като части от една голяма структура с вътрешна зависимост на елементите един от друг.

Върни се в съдържанието!

ВРЪЗКА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ФАКТ С ТРАДИЦИЯТА

Традиция. Всяко литературно произведение възниква и функционира в обществото, породено и опиращо се на цяла мрежа от взаимоотношения с други литературни произведения, художествени модели, жанрови изисквания, развойни тенденции и т.н. В популярното говорене за литературата цялата тази мрежа от отношения се нарича „традиция”, т.е. традицията е „предаване” на определени явления, важни за съществуването на съвременния живот. Но ако се опитаме да разграничим съвременност от традиция, ще ни бъде много трудно - едва ли има някой елемент от съвременността, където традицията да отсъства, а от друга страна пък традицията може да съществува само в съвременността (т.е. да живее по някакъв начин, иначе се превръща в мъртва буква, за която никой не ще да знае).

Тази взаимна обвързаност между традиция и съвременност предопределя и двата типа отношения между литературните факти, които чрез тях изграждат мрежата от връзки помежду си.

Синхронни. Първият тип отношения се нарича синхрония и разглежда връзките между литературните факти, които се осъществяват в едно и също време (не казваме съвременността, а едно и също време, защото във всеки исторически момент може да се направи един „времеви срез” и да се опишат явленията, съществуващи в този момент). Ако се опитаме на практика да приложим тази операция, ще се убедим, че практически тя е извънредно трудна.

Синхронията всъщност е една изследователска абстракция, която обаче има извънредно важна задача - да разгледа връзките между явленията по хоризонтала, да открие отношенията между отделните литературни факти в момент на съществуване (т.е., без да се търсят исторически корени).

Отношения на синхрония в чист вид например имаме във всяка езикова или литературна парадигма, която предполага избор на една измежду няколко конкуриращи се възможности. Ако искаме да съобщим, че лично ние извършваме дадено действие, избираме съответната форма на глагола - единствено число, сегашно време, изявително наклонение. Другите форми остават в наличност и потенция за евентуално друг смисъл на изказването, например „той” извършва действието. Противопоставяйки избраната форма на останалите, ние успяваме да намерим точния смислов нюанс на своето изказване.

Същото важи и за литературните явления. Избирайки употребата, да речем на жанра „роман” в дадена жанрова система, ние противопоставяме неговите повествователни, структурни и въздействени възможности, както и обществените му функции на другите налични жанрове в същата система и успяваме да предадем адекватно художествената задача, която сме си поставили. При синхронията винаги имаме някакви отношения на противопоставяне и съпоставка, които придават конкретност и смисъл на нашия художествен избор.

Изглежда странно, че разглеждаме отношенията на синхрония именно тогава, Когато говорим за литературен процес, т.е. за историческите изменения в литературата, а самият принцип на синхронията е антиисторичен по своя характер, той предполага едновременност. Това е така обаче само на пръв поглед. Защото синхронията е механизъм, който играе ролята на организатор на литературните факти. Да вземем например бремето от V век пр.н.е. Тогава синхронно съществуват епопеята, лириката, трагедията и Комедията. Всеки от тези жанрове има своето място и своята функция в дадената, исторически сложена се жанрова система и по този начин разкрива конкретното Въздействие и смисловите особености на всяка отделна творба, изпълнена в схемата на избрания от нея жанр. Но ако, да речем, започнем да четем „Илиада” днес, то тя ще попадне в нашето възприятие в жанровата система от края на XX век и ще има някакво друго звучене, защото ще се конкурира и съотнася с други налични в момента възможности, жанрови тенденции, читателски навици, принципи на смислообразуване и т.н. Следователно, когато изследваме художественото развитие, не можем да се ограничим само до изследването на

историческите изменения, настъпващи или настъпили в дадено художествено явление - например трансформацията на вълшебната приказка в роман.

Ние трябва да съпоставяме два синхронни среза, в които даденото явление е функционирало и изпълнявало определена обществена функция. Спрямо единия синхронен срез приказката ще изпълнява определени функции, спрямо другия срез обаче романът ще изпълнява свои собствени, а в същото време и приказката ще продължава да съществува и да въздейства по определен начин, т.е. тя ще се противопоставя на романа, макар да имат общи исторически корени. Четенето, макар и с известна историческа подплата, все пак винаги тежнее повече към конкретността на момента, в който се извършва. И смисълът на конкретната художествена творба ще се определя в по-голяма степен от особеностите на дадения синхронен срез на общия поток на историческия процес, отколкото на абстрактните исторически изменения.

Диахрония. Вторият тип отношения между литературните явления се нарича диахрония и регламентира именно отношенията между фактите в два и повече различни исторически момента. Диахронните отношения по принцип могат да бъдат два вида. Едните изследват историческите изменения, настъпващи в едно и също явление - да речем трансформациите, които се извършват в рамките на един жанр, на стиховата организация, на стила на разказване и т.н. В този вид могат да се включат и отношенията на произход и продължение, т.е. доказването на факта, че едно конкретно художествено явление пряко или косвено произхожда от структурата и художествената функция на друго художествено явление. Такива са например произходът на трагедията от дионисиевските дитирамби, на комедията от „песента на козелата“ (друг древен култов ритуал), на елегията от погребалните песни, на романа от вълшебната приказка и т.н.

Вторият вид диахронни отношения са историческите връзки на изследваното явление с други и различни по своя характер исторически конкретни явления, за които не може да се твърди, че са свързани с отношения на произход. Така например баснята определено има връзка с някои явления на древната реторика, доколкото принципът на нейното обществено въздействие има „просвещенски“ характер, присъщ на някои типове реторическо слово.

Изследването на конкретния ход на историческия художествен процес изисква органичното съчетание на двата принципа - синхронния и диахронния. С помощта на диахронията ние успяваме да проследим конкретните изменения, настъпили в развитието на дадена структура, жанр, принцип на повествование, или дори на отделно произведение. С помощта на синхронията обаче ние съпоставяме конкретния исторически смисъл на даденото явление, съотнесен към различните състояния на художествената дейност, характерни за няколкото исторически момента, които сравняваме.

Употребата на тези два принципа бихме могли да уподобим с намирането на точното място в пространството на дадена точка с помощта на координатна система. Синхронният принцип е принципът на хоризонталната ос - това са отношенията в едно исторически определено художествено пространство. Диахронният принцип е принципът на вертикалната ос - това са отношенията, настъпващи в движението на историческото художествено време. Само съчетанието между двете оси, както е известно от математиката, може да ни даде точните координати на дадено художествено явление.

Върни се в съдържанието!

МЕЖДУТЕКСТОВИ ОТНОШЕНИЯ

При анализа на синхронните и диахронните отношения ние говорихме повече за отношения между жанрове, структурни принципи, стилови изменения и т.н. С други думи, преди всичко за общи категории, но не и за конкретни литературни текстове. Известно е обаче, че човешката комуникация по своя вътрешен принцип е дисиогична. Няма такова изказване, което по един или друг начин да не почива върху друго, предходно или дори все още бъдещо изказване. Задавайки въпрос, ние вече подготвяме почвата за ново изказване - отговор. А това важи за всяко изказване по принцип, защото, изричайки нещо, ние формулираме някаква мисъл, правим определено съждение, заемаме определена позиция, която, от една страна, се различава или съвпада с нечия друга позиция, но също така е отворена за отношения на другите позиции към нея. Т.е. човешката комуникация е един непрекъснат диалог.

Ако изходим от този принцип, най-пълно разработен в трудовете на руския учен М. М. Бахтин, ще установим, че и между отделните художествени творби, всяка от които представлява своеобразно изказване, също се осъществяват такива принципи на диалог. Тези отношения, повече или по-малко видими, съвременното литературознание нарича интертекстуалност (междутекстови отношения). И действително ще ни бъде много трудно да намерим такъв художествен текст, който по един или друг начин да не се отнася към нито един друг текст от синхронното си обкръжение или пък от историческата традиция.

Такъв текст рискува да остане неразбран, защото мислите, изказани в него, позициите, които авторът заема, емоционалното отношение, което провокира, няма да могат да намерят опора във вече познати мисли, позиции, ценности и емоционални реакции, които да са известни на читателя и по някакъв начин да формират неговото виждане за света. Ето защо литературата сама по себе си представлява един огромен интертекст, в който отделните текстове намират своето определено място.

Разбира се, това не означава, че отделните текстове взаимодействат еднакво с всички налични други текстове на съвременността и традицията. Винаги има такива текстове, които поради своята фундаменталност оказват малко или повече всеобхватно влияние, и други текстове, които пък, повдигайки актуални въпроси, полемики или човешки позиции, естествено провокират към една по-голяма активност. Така че на практика един конкретен литературен текст се отнася към определено число други текстове и връзките, които се установяват между тях, играят съществена роля за образуването на техния смисъл и на художественото въздействие, което оказват.

Как стои въпросът с осъзнаването на тези връзки от страна на читателя? Необходимо ли е той да осмисля съществуващите интертекстуални връзки или не? Всъщност правилният отговор на въпроса е някъде по средата, но не защото търсим средно аритметичното неутрално пространство, а защото конкретното възприятие наистина протича по този начин. Някои от междутекстовите връзки не се осъзнават и дори нещо повече - не е необходимо да се осъзнават. Това важи най-вече за онези общовалидни културни явления, като Библията например, които задават една норма и ценностна нагласа, спрямо която всеки друг текст, принадлежащ към християнската култура, иска или не иска, се съотнася. Така че откриването на някакъв вид библейска символика или ценности в даден литературен текст не е безусловно необходимо на читателя, за да разбере адекватно художественото послание, заложено в него.

Съвсем по друг начин стои въпросът, ако „Вторичният” текст иска изрично да укаже на своята връзка с „първичния”. Така например романът на М. Булгаков „Майстора и Маргарита” откровено и недвусмислено преразказва по свой начин част от евангелската история. И при възприемането на този текст е недопустимо читателят да не осъзнае връзката между двата текста, иначе той едва ли ще навлезе дори и милиметър под повърхността на разказа и всички заложили в него художествени въздействия възможности ще останат неизползвани. Подобен е случаят с текстове, които перифразират, манипулират или пародират други известни вече текстове. Ако не се осъзнае наличието на връзка между

двата текста, например връзката между стихотворението на Яворов „Бездънна нощ ц адски мрак” и пародията на Елин Пелин „Темно, брате, темно ете” всяка пародийност става безсмислена и художественото намерение остава неизпълнено.

Съществуват и междинни варианти - текстът залага достатъчно отчетливо връзката си с някой друг текст или текстове така, че читателят да може да възприеме тази връзка и по този начин да обогати възприятието си и да навлезе по-дълбоко в смисъла на творбата, която чете. Но ако поради недостатъчен художествен опит, разсеяност или друга причина не успее да забележи тези връзки, това все пак не е фатално за неговото възприятие и читателят в една задоволителна степен може да възприеме смисъла, заложен в творбата. Тук разпознаването и правилното тълкуване на връзките е условие за повишаване качеството на четенето, но не и условие, без което не може. Такъв е например случаят с романа на Жорж Перек „Животът - начин на употреба”. Самото заглавие ни подсказва, че то по някакъв начин пародира многобройните текстове, в които някой ни инструктира как да използваме определена вещ - електрически чайник, лекарствен препарат или ... живота си. Още оттук тръгва подчертаната интертекстуална насоченост на цялото повествование. По-нататък (а повествование в истинския смисъл няма - има описание на един дом с неговите многобройни обитатели и безброй истории, случили се с щях). Голяма част от тези истории представляват сюжети на познати произведения от различни световноизвестни автори - Томас Ман, Франц Кафка... Авторът дори е изредил в края на книгата подробен списък на авторите, от които си е „присвоил” по нещо. Ако читателят успее да „разплете” напълно всички интертекстуални отношения в тази книга, той би получил, разбира се, едно по-дълбоко и по-разностранно художествено изживяване. Но дори и да не успее, дори и само смътно да се досеща, че тези сюжети са вече в обръщение в културата, неговото възприятие, макар и, по-бедно. Все пак не би било фатално разрушено.

Нека видим сега кои са най-често използваните механизми за осъществяване на интертекстуални връзки.

Върни се в съдържанието!

МЕХАНИЗЪМ ЗА ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ НА МЕЖДУТЕКСТОВИ ВРЪЗКИ

Определено минимално количество текстове оказват основополагащо влияние върху цялата култура и третираните в тях ценности, символичната им система, някои поведенчески модели и типове герои обуславят една дълга и плодотворна традиция в цялата последваща култура. Такъв е например случаят с Библията в християнския свят, Коранът в мюсюлманския, ведите в индуизма, някои сутри в будизма и т.н.

Освен това общокултурно влияние, което оказват подобни текстове върху останалите литературни произведения, в националните култури почти винаги съществуват и такива тестове, които задават ценностни норми, символи и смислови палета, които се трансформират и употребяват в множество други текстове, често пъти дори и неосъзнато. Така например в българската култура текст като „Хаджи Димитър” на Ботев изгражда символичното противостоене на Балкана и Полето като пространства, в които българският дух се възвисява (Балканът) и се реализира неговата цивилизаторска активност и труд (Полето). Тези две символични пространства навлизат трайно в българската национална култура подобно на техните митологични събратя, символичните двойки култура - природа, дом - път, светлина - тъмнина и т.н. Затова и не е чудно, че множество други текстове стъпват върху така създадената символична двойка и я разработват за собствените си културни и художествени задачи. Лесно можем например да открием символичното противопоставяне между Балкана и Полето в творчеството на Йордан Йовков. От една страна, са неговите „Старопланински легенди”, а от друга - циклите с разкази за Добруджа - цивилизаторското поле на новото българско национално пространство. Други подобни текстове в нашата култура са „История славяноболгарская”, „Обесването на Васил Левски”, „Под игото” и още няколко. Този род текстове не могат да бъдат много, защото основните принципи, които те налагат, също са краен брой и служат като конкретна база и конкретна образност, върху която се гради по-нататъшната художествена и културна активност. В противен случай основополагащите връзки ще се разпилеят и няма да се получи търсеният ефект.

Вторият тип интертекстуални отношения е създаването на текст върху основата на друг текст. Такъв е случаят с вече цитирания роман на Булгаков „Майстора и Маргарита”, няколкото произведения на тема д-р Фауст (върху основата на немските народни книги) и т.н. В тези случаи обикновено върху основата на едно вече известно послание и идеологическа позиция се наслагват нови, основната проблематика се трансформира и се извеждат нови, по-актуални културни идеи. Ако това не се осъществи, ще имаме работа с най-обикновено епигонство.

Пародия. Особен вид създаване на текст върху друг текст представлява принципът на пародията. При нея обикновено се извършва операция на „заемане” на определени представителни за дадена културна епоха символи и ценности, за да бъдат те „приземени” и да се внесе малко „остранение” и хумор в тяхното битие, да се разруши основополагащата им сериозност, която прави света едноизмерен и прекалено сериозен. В основата си този принцип е реализиран от ритуала на карнавала - едно символично време и пространство, където социалните роли се захвърлят и променят, където господстващите норми на поведение се снемат, където хората се преобличат, за да противодействат на прекалено сериозния свят, за да се види битието в неговата многоизмерност и многообразие, вечното прераждане и вечния кръговрат. Пародията е много стар художествен похват, който се насочва към текстове, притежаващи ореола именно на културно основополагащи за дадена общност. Така например още в древността е известна пародията на „Илиада”, наречена „Войната на жабите и мишките”. У нас Елин Пелин пародира както усилията на Вазов да изгради представата за ценността на националното пространство („Отечество любезно”), така и основните мотиви на зараждащия се символизъм: мирова скръб, неразрешими въпроси и т.н. („Темно брате, темно ете”), или пък на християнския легендарен модел на поведение и святост („Под манастирската лоза”).

Утвърдена е представата, че пародията представлява осмиване, т.е. отричане на своя образец. Много по-вярно е да се каже, че внасяйки неочаквани и парадоксални гледни точки в него, вливайки хумор в неговата сериозност, пародията способства за оживяване и очовечаване на някои фундаментални принципи, част от които са се изхабили в своята едностранчива и еднопланова употреба. Особено ясно се вижда тази обновителна сила на пародията в разказите от „Под манастирската лоза”, където да се говори за „осмиване” е дори неуместно.

Други междутекстови отношения. Най-често срещани са междутекстовите отношения, при които единият текст по някакъв начин подхваща, трансформира или се противопоставя на теми, проблеми или позиции, поставени вече от други текстове. В този случай прякото насочване към предходните текстове дори не е необходимо, то се носи от общата културна атмосфера, в която текстът се осъществява.

Доста по-специфичен е случаят, при който „вторичният” текст по някакъв начин перифразира, трансформира или манипулира теми, сюжети, герои или някакви други елементи от предходни текстове. В този случай интертекстуалната връзка обикновено се подчертава и тя има значение за адекватното разкриване на заложеното в творбата комуникативно и художествено намерение, което предполага и съответна възприемателска нагласа.

По-конкретно интертекстуално отношение са алюзиите и цитатите, с които някои текстове изобилстват. Те залагат много не само на общото взаимодействие в тематиката, но и на асоциациите за културната роля на цитирания текст, чрез които текстът да се впише в едно определено културно пространство, което да послужи като основа за разкриване на смисъла на творбата.

Автоцитатът е особен и интересен похват на интертекстуалността. Авторът, а след него и читателят възприема цялостното творчество на писателя като единно смислово и въздействено пространство, в което отделните произведения изграждат едно по-голямо цяло, части и елементи от което периодически се актуализират и взаимно се допълват, за да се получи очакваният ефект. Така например в романа на Вазов „Под игото” се появява пряк цитат от „Епопея на забравените”: - „и в няколко деня, тайно и полека, народът порасте на няколко века”. По принцип епическият характер на повествованието и вложената в него идея се сумира и изразява лирически с помощта на пряк цитат от друга творба на същия автор.

Разгледаните отношения на синхрония и диахрония, на междутекстови връзки са онази мрежа от връзки с културата и художествената традиция, с чиято помощ конкретната творба близа в своя исторически контекст. А именно контекстът е това, което определя художественото и културното значение на отделното произведение и го прави част от общия художествен процес. С други думи, за да изучим конкретното развитие на определена историческа епоха, на определен национален или културен художествен етап, ние се нуждаем от възстановяване на цялата тази мрежа от връзки и отношения, и на нейна основа изграждаме представата си за процеса.

Но както вече казахме, в историята на художественото развитие се наблюдават такива явления, които образуват доминанта по отношение на общите принципи, спрямо които се подбират тематиката, изобразителните средства, стилистиката, типа герой, въздействените стратегии и нагласи, обществените функции на изкуството. Тези доминанти характеризират отделните литературни епохи, които от своя страна представляват необходимите стадии в развитието на историческия художествен процес.

Върни се в съдържанието!

СТАДИАЛНОСТ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОЦЕС

При изучаването на историческото развитие на отделните национални художествени традиции не може да не се обърне внимание, че в определени епохи в литературите на различните народи възникват някои общи свойства. Тях можем да наречем стадиални общности на националните литератури.

При решаването на този въпрос трябва да изходим от обстоятелството, че в своето историческо и социално развитие отделните народи преминават, макар и не през тъждествени, но все пак през аналогични степени на историческото си развитие. И естествено, че при степените на социалния им живот в цялата му противоречивост се разкриват и някои общи свойства. Оттук и във възгледите, идеалите, обществените настроения, а също така и в начините за решаване на културните проблеми, на механизмите, чрез които те се превръщат в културен факт, също се проявяват някои общи особености. Така възникват стадиалните общности на творчеството в литературите на различните народи, които, разбира се, се проявяват заедно с някои специфични национални особености.

От казаното дотук можем да извадим заключението, че всяка национална литература, съпътстваща националното обществено развитие, трябва да премине през строго определени типологически сходни етапи. Появата на тези етапи зависи не толкова от времето, в което те ще се осъществят, колкото от степента на развитие на даденото общество. Така например етапът на героическия епос е характерен почти за всяка национална Култура, независимо от това, до каква степен на зрялост успява да достигне до завършена голяма епопея от рода на „Илиада” или просто до сравнително обособени цикли фолклорни песни като цикъла за Крали Марко. Но този процес съвсем не протича едновременно в отделните национални литератури.

В древна Гърция той се проявява през VIII - VII век пр. н.е. в т.нар. време на героите. Но за германските народи този етап настъпва едва във времето на великото преселение на народите - т.е. IV-V век от нашата ера, когато се появява класическият германски епос „Песента на Нибелунгите”. А за финландската култура този момент настъпва едва в началото на XIX век, когато малко изкуствено наистина провинциалният учител Лконрот сглобява от съществуващия фолклорен материал големия карело-фински епос „Калевала”, който независимо от помощта, която му се оказва, за да се роди, все пак изпълнява съвсем нормално функциите си на национална епопея. Двадесет и седем века разлика легнат между появата на „Илиада” и „Калевала”, но това не ни пречи да възприемаме тези произведения и етапите в развитието на националните литератури като типологически сходни.

От друга страна обаче не е без значение и хронологията на развитието. Колкото и да сме убедени, че различните явления имат обща типологична основа, съвсем не е без значение в кое точно време на общия световен или европейски Културен процес те се появяват. Най-малкото, защото в същото историческо време, да речем XIX век, паралелно с пораждането на „Калевала” или „Пан Тадеуш”, в други страни се развива литературата на романтизма, водят се битките между класици и романтици, зараждат се първите кънове на реализма. Не е възможно да си мислим, че тези процеси не биха оказали някакво влияние и върху литературите, намиращи се на съвсем друг стадий от своето историческо развитие.

Забавено-ускорено развитие на литературата. Преди около тридесет години беше лансирана тезата на руския учен от български произход Георги Гачев за т.нар. забавено-ускорено развитие на литературите, което той онагледява с историята на българската литература от Възраждането. В основата на този възглед лежи Хегеловата идея за необходимите етапи в историческото развитие и щом те по една или друга причина не са се появили в „нормалното си време” (а кое точно е това нормално време?), то се налага съответната национална литература да „наваксва” и догонва литературното развитие на „нормалните” народи.

Не е чудно, че тезата на Гачев си спечели множество критики именно поради това, че за да бъде доказана, тя се облягаше на представата, че нечие литературно развитие трябва да

се обяви за еталон, а всички останали - за догонващи спрямо еталона. Като такъв еталон при Гачев най-често се използва развитието на френската литература. Освен това и строгият хегелиански подход, с който се типологизират отделните етапи, често пъти насилва реалните литературни факти, за да могат те да влязат в изградената схема.

И макар като цяло тази теория да не успя да докаже верността си, от нея останаха някои съществени предпоставки. На първо място - идеята за връзка между стадиалност и хронология. И на второ - влиянието на литературите, които хронологически са по-напред в своето типологично развитие, върху развитието на онези литератури, които се намират в друго времево състояние. Не става дума за догонване наистина, но все пак една литература, която изживява даден етап от своето развитие, който типологически вече е задминат от литературите, които я обкръжават, ще трябва по някакъв начин да се съобразява с тях, най-малкото, защото независимо от всички разсъждения за необходимите етапи едно общество не може да не живее в интензивен обмен на възгледи, идеи и проблеми.

Затова и българската литература толкова често проявява своеобразие в своето развитие и макар отделните типологични етапи да се забелязват в нейното развитие, те съвсем не се появяват в своята типологична чистота, а често пъти са в сложни съчетания помежду си. Така например литературната история твърде много се затруднява да определи типологията на творчеството на Софроний Врачански. В него с осезаема сила се проявяват елементи на ренесансовите култури, на Просвещението и Романтизма. Какъв е Софроний - ренесансов човек, просвещенец или романтик? Отговорът на този въпрос не е никак лесен, най-малкото защото неговото творчество, събирайки елементи от различни типологични етапи, е и органически цялостно и вътрешно свързано с развитието на българския национален дух.

Подобно нещо можем да наблюдаваме и в безсмъртната творба на Алеко Константинов „Бай Ганьо”. Към коя точно обществена и литературна епоха трябва да причислим това произведение и неговия герой. От една страна, бай Ганьо е дълбоко патриархален тип (националните особености), неговото поведение и възгледите му са чисто патриархални, различаващи се съществено от господстващите по онова време модерни обществени нрави в Европа. Това е и една от причините героят толкова често да изпада в комични недоразумения. От друга страна обаче бай Ганко е герой на един исторически етап, който няма нищо общо с патриархалното общество - времето на първоначалното натрупване на капитала, където действат доста различни обществени и културни закономерности. А от трета страна, всичко това се случва, когато в европейския обществен и културен контекст се зараждат принципите на либералната демокрация, които са особено близки на Алеко Константинов и той най-често съди за живота и за своя герой именно през очите на тези принципи. В европейския контекст между тези три стадия на общественото и културното развитие лежат поне по едно столетие, а у нас те се появяват едновременно. По какъв начин трябва да възприемем това - като догонване?

Всъщност най-адекватното решение е да приемем, че именно тази едновременност, при която в обществото се сблъскват най-различни и противоположни по своя произход и характер тенденции създава такава културна обстановка, в която се повдига такава духовна и хуманитарна проблематика, изискваща и съответната усложнена културна и художествена реакция. Именно тя придава не просто националното своеобразие на българския художествен процес, но до голяма степен се превръща и в негова същност. Но ние не бихме разбрали тази същност, ако не успеем да анализираме корените на обществените и художествените противоречия, ако не забележим как няколко различни типологични модела трябва да бъдат изживени едновременно и как в общата хронология на европейското общество и култура се вписва хронологията на собственото ни културно развитие. Ето защо идеята за типологическите стадии в развитието на културата е много важна, но в същото време е далеч от изкуствената хегелианска догма.

А сега нека разгледаме характерните особености на най-важните етапи, през които преминава развитието на европейския културен процес и словесност.

Върни се в съдържанието!

ФОЛКЛОР

Фолклорната култура е първият стадий от развитието на словесното изкуство въобще. Тя се характеризира с устния си характер, с приложимостта си в затворено общество и с трансценденталната си (отвъдна, свързана с божественото) ценностна система, фолклорният словесен текст няма самостоятелен характер - той е само част от някакъв ритуал, в който заема определено, понякога и централно място. Въобще във фолклорната култура художествено съзнание и художествена комуникация в днешния вид не съществуват, както не съществува и специално време, отделено за това. Всичко в живота на човека от затворените общества е канализирано от трудово-ритуалния цикъл на битието. Отсъства дори историческа представа за време. А доколкото я има, то тя разполовява времето на две принципно нямащи нищо общо една с друга части - времето на предците, на героите, където властват други закони и се случват най-необичайни неща, свързани с митологичното мислене, и времето, в което реално живее фолклорният човек. Това време от своя страна не е линейно, а кръгово, то се движи в един безкраен кръговрат на сезони и жизнени цикли - раждане, зрелост (сватба) и смърт, които дават основата на народния календар и на трудово-ритуалния цикъл, свързан с него.

Ето защо за характерните особености на художествената комуникация във фолклора е трудно да се говори. Това е ритуална комуникация, чиито определящи черти са свързани с обредния характер на отделните песни, приказки и други фолклорни жанрове. Днес ние под влияние на литературната жанрова система сме по-склонни да класифицираме фолклора според тематиката на различните песенни цикли - юнашки епос, хайдушки песни, балади, любовни песни, вълшебни приказки, битови приказки, приказки за животни и т.н. Вярно е, че и в тази класификация има известен смисъл, доколкото тя ни насочва към основните тематични полета, покривани от фолклора, но за самия фолклорен човек, неговото словесно изкуство се класифицира и битува по съвсем различен начин - ритуални песни (сватбарски, тъжачки, коледарски, пасхални, лазарски и т.н.), трудови песни (на жътва, на харман, на седянка), песни „за моабет“ (в тази категория попадат повечето юнашки и хайдушки песни) и т.н.

Фолклорната култура не знае авторство, но не защото песента се измисля от колектива (очевидно е, че някой по-талантлив представител „слага“ песента по утвърдените канони), а защото тя по своя характер има колективна ценност - в нея звучи гласът на „хора“, а не на индивидуалния изпълнител. Всичко, което се пее в песента или разказва в приказката, се подкрепя от колективния авторитет на „народната мъдрост“, т.е. на колективната ценност, и по тази причина самата категория за авторството (за индивидуалната позиция и художествено намерение) е не само ненужна, но и неуместна.

Фолклорната култура се заражда още в митологичните времена и съществува в автентичния си вид във всички затворени общества, където се задържа устният тип култура. Това на практика означава, че тя може да продължава да съществува и паралелно с писмената култура на отворените общества, но само в отделни етажи и пространства на общата национална култура, но не и като господстващ културен код.

Фолклорната култура е предимно селска култура поради органичната си свързаност с трудово-ритуалния природен цикъл, характерен единствено за селото, но не и за града с неговия занаятчийски, а по-късно и манифактурно-промишлен поминък. Така че понятието „градски фолклор“, употребявано за една категория песни, възникнали и функциониращи в преходни моменти, когато патриархалното общество се превръща в модерно, може да бъде прието, но само донякъде и с известни резерви. При градския фолклор действително отсъства ясно изразената категория на авторството (макар много от градските песни да си имат добре известен автор), но колективният характер на ценността, трансцендентната ѝ основа, ритуалното обвързване на песента и т.н. са само блед спомен. Вярно е, че градската песен си изработва някакъв свой ритуал, но той е повече модерен, отколкото фолклорен, и произтича предимно от особеностите на пеенето като символично действие, а не от мирогледния характер на фолклорния ритуал.

Основните характеристики на фолклорната култура очертават ясно и нейните граници. В момента, когато обществото излезе извън своя затворен характер и се изградят някакви по-големи общности, почиващи не на кръвен (етнически) принцип, а на някакъв идеен принцип, например нацията, държавата и пр., фолклорът вече е обречен на загиване, въпреки че в някои случаи все още са налице някои от основните му предпоставки. Например устната култура, както и принципът за приоритет на колективното благо пред индивидуалното. Те играят роля и в културата, известна с името антична.

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА НА АНТИЧНОСТТА

За „антична култура” говорим преди всичко в европейския културен регион. Другите културни региони - източният и първичноамериканският - все още трудно влизат в схемите на културологичните класификации. Така че етапите на културния процес, както сме свикнали да ги назоваваме, са етапи на европоцентричната култура. Тъй като ние живеем в нея, този тип класификация ни задоволява. Но трябва да имаме предвид, че макар и до голяма степен аналогични по вътрешната си същност, в реалната Културна практика принципите на другите културни ареали се различават и затова не бива да ги мерим с нашите европейски мерки.

С названието антична култура европейците обозначават преди всичко културата на древна Гърция и Рим до падането му под ударите на варварите и приемането на християнството. От своя страна античната култура се разделя вътрешно на два големи и добре обособени дяла - висока античност и елинизъм. Когато говорим за антична култура, ние ще имаме предвид именно високата античност и нейните основни структурни принципи. Елинизмът заслужава да бъде разгледан отделно заради съществените трансформации в културния контекст и основополагащите принципи на словесното изкуство, които се извършват по негово време.

ОСОБЕНОСТИ НА АНТИЧНАТА КУЛТУРА.

Културата на античността има предимно устен характер, макар че в най-известните ѝ периоди писмеността вече е била изнамерена. Въпреки това обаче и въпреки записването на голяма част от текстовете писаното слово е имало подчертано помощен характер - единствено за съхраняване на текста на творбата. Но истинското ѝ битие се осъществява по време на устния изпълнителски ритуал - напяването на рапсода, песента на лирическия певец, театралното представление с подчертано ритуален характер. Тук не става дума за онези ритуали, които са свързани с религиозните култове и които имат по принцип устен характер - Дионисиевите шествия, обредните хорове и т.н.

Устният характер на античната култура е свързан и с принципа на колективното благо. Художественият словесен акт не само се осъществява в условията на колективна комуникация, но и основата на неговото възприятие изхожда от приоритета на колективната над индивидуалната ценност. Това личи дори и в античната драма, която е най-близка до нашите представи за художественост. Самият принцип на катарзиса, така както го описва Аристотел, изхожда от идеята за колективно благо - страданията на героя се възприемат като закономерни, след като в перипетиите и узнаванията се констатира, че той по някакъв начин е нарушил нормите на колективната ценност и именно в това се състои неговата трагическа вина. Много по-късно катарзисното съпреживяване добива индивидуален характер.

Заедно с това обаче античната култура се различава съществено от фолклорната по някои свои основни черти. Преди всичко това е не само градска, но и култура с подчертано граждански характер, т.е. макар и колективна, ценността е формирана не от нормите на класическото патриархално общество, а от нормите на националния колектив и държавата.

Основните нейни герои са националните герои, както и тези, които имат ценност като гражданско-държавни фигури - царете и принадлежащите към царските родове, победителите от олимпийските игри, военачалниците и т.н. Основните проблеми, които се разработват, са проблемите на обществото като вътрешна йерархия, собствеността, прерогативите на властта и нейните отговорности, гражданските права и свързаните с тях индивидуални отговорности, националните изпитания и ролята на отделния гражданин в тях и т.н.

Това превръща античната култура по същество в култура, граждански патетична, независимо дали тя се изявява като епическа, лирическа или трагическа. Макар и в по-голямата си част произведенията на античната словесност да се коренят в традициите на древните обредни песни, те имат нова, гражданско-патетична функция.

Що се отнася до структурните особености на античната култура, то тя е предимно митологическа по своята образност - сюжетите се черпят преди всичко от митологията, но митология, трансформирана с оглед на новите ѝ граждански функции. По отношение характера на художествената реч античната словесност все още е изцяло стихотворна и стихотворно-песенна. Прозата като изразно средство все още не е включена в набора от художествени къзможности.

Мимезис. Друга характерна черта на античната словесност е възприетият вече от нея принцип на вторичност и отражение на реалността в художествения образ (принципът на „мимезиса“ - подражанието на природата. Това е извънредно важна стъпка в еманципирането на словесното изкуство от митологията и общия културен процес и начало на възникването на един от най-важните елементи на модерната художественост - принципът на условността. Именно този принцип става основополагащ в мисленето на древните за изкуството и поезията и от него философи като Платон и Аристотел извеждат същностните черти на художествената словесност.

Художествен образ. Паралелно с появата на идеята за условността възниква и идеята за художествения образ като функционално изразно средство, насочено към определен тип въздействие. В този смисъл древните са готови да пожертват дори и основния принцип на подражанието на природата и да приемат един нереален образ, стига той по някакъв начин да изразява търсената художествена идея и набелязаното художествено намерение по-добре и по-въздействено. Ето защо Аристотел допуска да се изобрази кошута с рога, въпреки че не е характерна за природата и освен това нарича поезията по-исторична от историята, защото не само описва голите факти, но успява да ги обобщи и да изведе основните идеи и акценти на историческия процес. С други думи, именно в периода на античната култура се формират някои от най-фундаменталните принципи на словесното изкуство въобще. Като се прибави и фактът, че в периода на античността се създават произведения, чиито сюжети напипват най-същностните черти на хуманитарната проблематика - творби като „Илиада“ и „Одисея“, лириката на Сафо, басните на Езоп, „Едип цар“ и „Антигона“ на Софокъл и т.н. - не е чудно, че античната култура и нейната художествена словесност оказват огромно влияние върху развитието на художествената литература и че на няколко пъти античната литература е възприемана като основополагащ образец (Ренесансът, Класицизмът).

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА И ЛИТЕРАТУРА НА ЕЛИНИЗМА

Периодът на елинизма не блести с толкова представителни произведения и затова заема като че ли по-второстепенно място в мисленето на литературните историци за периода на античната словесност. От друга страна обаче елинизмът е времето, в което се осъществяват някои фундаментални процеси в развитието на словесността като принципи на строеж и изразяване, които го правят изключително важен период от гледна точка на общото развитие на литературата като изкуство.

Характерни черти на културата на елинизма. Някъде около III век пр.н.е. традиционната култура на древногръцкия полис започва постепенно да запада поради загубването на значението на полиса като обособена обществена единица. Културният ареал на античното общество се разширява, особено с възникването на римската държавност и най-вече с процесите, довели до изграждането на Римската империя. Културата, която се създава по това време, продължава да носи отпечатъка на гръцкото влияние, откъдето се нарича и елинизъм. Но престава да бъде както етнически еднородна, така и представителна за обществото на полиса, а придобива един малко или повече универсален характер. Точно тази универсалност лежи в основата и на съществените изменения в градивните ѝ принципи, които правят този период толкова важен за развитието на европейската култура.

Излизането на културата извън физическите граници на поливната общност, която лежи в основата на устния тип култура, е основна предпоставка за победата на писмения тип комуникация като основен културен код.

Литература. Всъщност именно по времето на елинизма се поражда това, което по-късно наричаме „литература”, т.е. възникване на произведения, чието основно битие е писменият текст и са предназначени за индивидуално или колективно (по-рядко) четене. Това е истински революционен скок в развитието на художествената словесност, защото навлизането на писмеността боди след себе си важни последици за характера на художествената комуникация, за които вече говорихме. На първо място от тях е окончателната победа на принципа на художествената условност, защото той вече обхваща не само условността на съдържанието и образа, но и на самото художествено изказване (литературният дискурс).

Тази фундаментална промяна води до още една изключително важна последица - изкуството започва да се схваща като специфична дейност, подчинена на определени правила. Тях всяко изказване, претендиращо да бъде художествено, трябва да изпълнява строго. Появяват се изисквания към строежа на сюжетите, към героите, стилистиката, стиховата организация, жанровите конструкции и т.н. Не е случаен фактът, че именно в този период възникват и някои от най-важните ръководства по поетическо изкуство - тези на Хораций, на Овидий и др. И тъй като с въвеждането на нормативната поетика (норми, които указват как точно да се напише даден тип художествен текст) възниква обективна основа за съждения относно художественото качество, за първи път се изявява и един много важен институт на литературния живот - литературната критика, като своеобразно самосъзнание на художественото творчество. С други думи, литературата все повече се еманципира от своето непосредствено и пряко обществено и културно битие и се превръща в специфична човешка дейност със свои собствени закони, чиято обществена функция има опосредстван характер. Характер, преминаващ преди всичко през принципите на естетическото съждение, а не на непосредствения граждански патос.

Всичко това позволява да се развият нови и доста различни от античните художествени жанрове. На първо място са условните разкази, които ние днес наричаме антични романи. Тяхната потопеност в индивидуалния живот, в проблемите на любовта, на индивидуалната човешка съдба, на индивидуалните човешки перипетии и приключения съществено ги различава от предназначенията да утвърждава принципа на колективното благо словесност на високата античност.

Като пряка последица от тези многопосочни процеси и трансформации се появява и едно принципно ново изразно средство на литературата - художествената проза. След като е

наложен принципът на условността не само на съдържанието, но и на художествения дискурс, след като литературното произведение се подчинява на определени структурни правила, които го отличават от останалите изказвания, след като литературата придобива статут на специфична и обособена обществена дейност, на художествената реч вече не ѝ е необходимо да използва стиха като качествен разграничител между всекидневната и ритуално-художествената реч. Художествени изказвания вече могат да се правят и в проза. А стихът и прозата стават две конкуриращи се изразни средства, всяко от което има своите структурни и въздействени особености и възможности, както и периметър на приложимост. Но Като изразни средства стихът и прозата стават принципно равнопоставени.

Налагане на писмения тип култура. Именно на времето на елинизма принадлежат и други съществени явления, свързани с налагането на писмения тип култура като основен културен код на обществото. Появява се институтът на библиотеката - обществена и лична, започва сравнително масово репродуциране на писмени текстове (чрез преписване от професионални писари), появява се книгата като особена вещ и стока, около която се организира цялостният литературен живот и комуникация. Въобще се осъществяват някои от най-важните трансформации, които изграждат института на литературата във вида, който познаваме и до днес. От времето на елинизма има само два подобни по значимост за общата история на културата революционни прагове - откриването на книгопечатането и появата на електронните средства за масова комуникация. Но тях ще разгледаме по-късно.

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА И ЛИТЕРАТУРА НА СРЕДНОВЕКОВИЕТО

Средновековната култура се развива в няколко пласта, малко или повече разграничени един от друг. На първо място трябва да разграничим народната от официалната църковна култура. Народната култура е свързана с фолклора, който продължава да бъде една от живите културни традиции. Освен нея обаче съществуват и културни явления, свързани с фолклора, но разбиващи се по посока на една култура, която има значително по-голям идеологически обхват от обикновения фолклор. Това е култура, свързана с универсалната традиция на християнството.

Въобще християнството е онзи отличителен белег, който характеризира целия средновековен мир. За разлика от затворената родово-племенна култура на фолклора и дори от полисно-държавната култура на античността и елинизма, християнството се издига на качествено нов етап. В него една по своя характер идеологическа ценностна система прекрачва границите на етническите и държавните общности и създава духовна общност, притежаваща чертите на универсална, общочовешка култура. Ето защо и основните ценности на средновековната култура не са свързани нито с етническите, нито с държавните и националните ценности, а с ценности, общочовешки и духовни. С ценности, присъщи на човека като цяло, които поставят границата между своя и чуждия не като граници на етноса или нацията, а като граници между християни и неверници.

Този универсализъм се подсилва и от обстоятелството, че средновековните литератури обикновено използват един и същи език, на който четат представителите на различни етнически общности. За Западноевропейското средновековие това е латинският език, а за православното - старобългарският. Така усещането за идейна общност се превръща и в езикова общност. От друга страна обаче един от белезите на културите на затворените общества - тяхната трансценденталност, свързана с авторитета на отвъдното божество, започва да играе водеща роля. Така, от една страна, културата на Средновековието клони към отваряне и универсализиране, но от друга - към строга йерархизация на ценностната система, организирана е строго по вертикала и очертана от посоките праведно и грешно, рай и ад, святост и грях.

И това разделение важи както за народната, така и за официалната култура, която има строго приложен църковен характер, свързан с църковния ритуал и ценностна система. Жанровата система на официалната средновековна литература е строго подчинена на религиозната функция и църковната практика. В нея се разполагат жанрове като литургичното песнопение, псалмите, тропарите и химните, прогласът и похвалното слово, житието и поучението. За структурата на този вид литература са валидни преди всичко строго спазваните канони, изпълняващи символична и алегорична функция, канонизираната форма е толкова съдържателна и идеологична, колкото никога вече по-късно.

Това се потвърждава и от големите идеологически сблъсъци, разразили се около някой незначителен от днешна гледна точка проблем на формата, например иконоборството. Спорът дали духът на християнската вяра предполага наличието на икони (материални образи, придаващи сетивен образ на невидимото и святото) или не, е по същество формален, но с огромен идеологически заряд спор, защото поставя в центъра си най-съществените въпроси на вярата.

Подобно е положението и по отношение на спора за каноничността на свещените книги - кои от тях могат да изпълняват ролята на идеологически кодекси и кои проповядват „лъжливи“ учения. В нашата съвременна представа за литературата вариантите на един и същи сюжет не биха били никаква пречка пред функционирането на литературната творба, дори напротив. В Средновековието обаче библейският разказ и самото съществуване на книгата изпълняват съвсем не художествена, а нормозадаваща функция, т.е. тук принципът на условността е напълно недопустим. А доколкото тази условност съществува, тя е свързана само със символичните и алегорични тълкувания, посветени на канона. В това отношение средновековната култура също е строго вертикална, в нея няма място за хоризонтални различия и други мнения, в нея съществуват само правилното и грешното,

каноничното и антиканоничното (дяволското). Оттук идват и екзистенциалните различия между общностите, организирали вярата си около определени канонични или апокрифни текстове. (Самото понятие апокриф е невъзможно извън системата на средновековния канон, то е негово производно и в него се влага много повече смисъл, отколкото ние сме свикнали да виждаме в един обикновен литературен вариант.) На базата на вярата в апокрифните текстове - евангелия, апокрифни разкази за произхода на света, се формират и т.нар. еретически общности, една от които е и богомилството.

Светска литература. Освен съществуващите в православната културна традиция народна и официална (канонична) литература в културата на Западноевропейското средновековие съществува и още един мощен пласт - традицията на т.нар. светска литература, създавана в повечето случаи не на латински, а на националните езици - провансалски, романски (оттук и названието „роман“).

В нея се вписват многобройни и разнообразни произведения - епос („Песен за Ролан“, „Песента на Нибелунгите“, „Песен за моя Сид“ и т.н.), придворен роман и рицарски роман (Артуровия цикъл, романите за Тристан и Изолда), рицарската поезия (алба, щансон дьо Кроазад и пр.), както и някои дидактически жанрове като притча, алегория и екземпел.

Освен характерните за православие жанрове на народната култура като апокрифите, повестите и разказите (предимно на библейски теми) в народната култура на Западното средновековие съществуват още и жанровете, свързани с карнавалната традиция (фарс, фаблийо и пр).

Своето място постепенно заема и т.нар. учена култура, чиито носители са предимно студенти и млади клирици. Тя е свързана много повече, отколкото можем да предположим, с традицията на античността и житейските норми, проповядвани от Овидий и Тит Лукреций Кар, („Кармина бурана“). В немските градове се развива и типичното градско професионално изкуство (минезанг и майстерзанг).

Това, което обединява всички тези разнообразни тенденции, пластове и жанрове на средновековната култура, както източната, така и западната, е нейната нравоучителност. Така както античната култура цялостно беше пропита от изискванията на гражданските отговорности, така цялата средновековна литература е насочена към нравствената норма, към нейното формиране и тълкуване. И това е валидно както за простонародния фарс, така и за мистерията, миракълъ и притчата. Дори романът се подчинява на тази господстваща тенденция - и в него основните проблеми са свързани с представата за чест и вяроност, за противоречията между истинската любов и задълженията на рицаря и т.н.

Тенденцията на нравоучителност в средновековната литература обаче не е единна по отношение на вътрешните норми, около които се изгражда нравствената ценностна система. Макар и господството на християнството да е очевидно и неговите символи да пронизват всички разклонения както на народната, така и на светската култура (официалната култура е извън всякакво съмнение), все пак тук се разкриват поне още няколко ценностни системи, лежащи в основата на литературната нравоучителност.

Това са рицарският кодекс (държавното начало), националната ценностна система (епосът), хуманистичните възгледи на древността („Кармина бурана“), културата на средновековния свободен гражданин и кодексът на занаятчийските цехове (градската култура на минезанга и майстерзанга). Както казахме, всички те са пронизани от християнската символика - рицарите на Крал Артур търсят свещения Граал (съдът, в който един от учениците на Исус - Йосиф от Ариматея - е събрал кръвта на умиращия божи син), кралят води своите битки за освобождението на Гроба Господен (шансон дьо Кроазад) и пр. Това е символика, която йерархизира и организира идеологически разнопосочните ценности на Средновековието, но не ги унищожава, факт, който говори всъщност за единностранен и съвсем не мракобеснически характер на Средновековието, за неговата универсалност като мирогледна същност.

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА И ЛИТЕРАТУРА НА РЕНЕСАНСА

СРЕДНОВЕКОВИЕ - РЕНЕСАНС.

По своя характер средновековната култура е феодална, въпреки че изследователите сочат по-често нейния религиозен характер. Разнообразието от направления и жанрове в нея показват, че макар християнството да е водещата идейна тенденция, средновековната култура все пак успява да покрие всички аспекти и прослойки на феодалното общество, да обхване цялото многообразие на живота. В нея, както видяхме, има място и за простонародната карнавална култура, и за хуманистично ориентираната латинска традиция, и за културата на средновековния град. Точно в това многообразие на средновековната култура се крият и пътищата за преодоляването ѝ, защото животът в своето многообразие също се развива и постепенно една друга сила взема надмощие. Това е силата на все по-бързо развиващите се градски живот и култура.

Занаятчийското, а по-късно и манифактурното производство отварят вратите на индивидуалната човешка предприемчивост. Личните качества на индивида все повече започват да играят роля при изграждане на индивидуалната човешка съдба за сметка на наложените съсловни и религиозни ограничения и правила. Всъщност този конфликт съществува още от най-древните времена на фолклора, което се доказва с възникването на приказката, чийто герой олицетворява наивната представа за индивидуална справедливост, противопоставена на строгите патриархални закони за родово устройство. Само че в края на Средновековието конфликтът се поставя на друга плоскост - църковната догма и феодалното устройство, от една страна, се противопоставят на разкрепостеното индивидуално човешко достойнство, от друга.

Появяват се предпоставките за нова организация на обществото и заедно с нея на онази ценностна система, която поставя в центъра на света вече не божествения ред, а човека. Така възниква системата на хуманизма (от лат. човек) - философско течение, поставящо човека в центъра на света. Най-ясно и философски последователно тази идея е формулирана от кръга на флорентинската философска хуманистична школа. Нейният представител Джовани Пико дела Мирандола пише в своя трактат „За достойнството на човека“: „Тогавя бог приел човека като творение с неопределен образ и като го поставил в центъра на света казал: „Не ти даваме, о, Адаме, нито определено място, нито собствен образ, нито особено задължение, за да имаш и място, и лице, и задължение по собствено желание, съгласно твоята воля и твоето решение.”

Тази идея - за свободната воля на човека да направи от себе си това, което той сам поиска - звяр или бог, е основополагаща за културата на хуманистичната ценностна система и се свързва с идеите на древните философи, според които „Човек е мярка за всички неща”. Оттук и увереността на хуманистите, че тяхната идеология е продължение на културата на античността, че по този начин древната вяра в човешкия дух се възражда. Оттук името на цялата тази културна епоха - Ренесанс (Възраждане).

РЕНЕСАНСОВАТА КУЛТУРА. Като култура на свободния град и свободния човек на личната инициатива ренесансовата култура възприема и езика, на който се изгражда. Това вече не е задължителният латински на универсалната християнска идеология, а националният език на свободния гражданин. Оттук произтича и друго едно важно следствие - ренесансовата култура е национално обогатена, тя способства за развитието на националната идея, а по-късно и за създаването на националните държави, заменили универсалната Свещена римска империя. От това неизбежно следват и националните различия, които се появяват в развитието на отделните ренесансови култури в Италия, Франция, Испания, Германия и Англия. Всяка от тях стъпва върху основата на общата хуманистична идеология, но конкретните образи и сюжети, създадени от националното изкуство на Ренесанса, притежават силно и впечатляващо многообразие.

Създадена в условията на една занаятчийска ценностна система, ренесансовата култура преоткрива насладата от творението, разбрано в най-общ и всеобхватен смисъл -от Божието творение (човека и природата) до занаятчийското творение на майстора художник,

който създава творби, съперничещи на божественото творение. Оттук и силно развитият интерес към цялостния сетивен свят - човека с неговото тяло, чувства и страсти, морал (различаващ се от вертикалния морал на Средновековието) и ценности. към природата с нейната тайнствена божествена сила до красотата на човешкото творение - предметът, изработен от майстора художник, неговата форма, неговите багри. Затова и през Ренесанса водещото изкуство е живописата - в нея най-пълно се осъществява както нагледността на сюжетите (човешкото тяло, природата), така и сетивната наслада от художествената творба (формите, багрите, съвършените образи, въплътили в себе си телесно и духовно начало).

ЛИТЕРАТУРА. И литературата - едно по-абстрактно и идеологическо изкуство - не остава по-назад. В нея също се развива онази проблематика, която дава на общите хуманистични идеи конкретна и сетивна форма в разнообразни сюжети. Идващи от непосредствения живот или народната култура, те са способни да изразят Все по-сложната духовна проблематика на човешкия живот, свързан не само с религиозната нравоучителност, но и с житейски проблеми като любовта, приятелството, представите за чест и достойнство на личността, нейните стремежи за материално и духовно благополучие и т.н. А в областта на художественото майсторство отново се възражда елинистичният идеал за „техне” - майсторството на занаятчията художник, който може да изработи своя щедър според строгите изисквания на правилата и изразителното художествено въздействие.

За да осъществи сложните си художествени задачи в идейно и съдържателно отношение, от една страна, както и в стратегията на въздействието си, от друга, ренесансовата литература изработва свои нови жанрове, а в някои от наследените като романа и драмата успява да разкрие нови възможности. От новите жанрове трябва да се споменат новелата на Джовани Бокачо, сонетът на Петрарка, френската балада, рондото и мадригалът и т.н. В драмата се развиват освен наследените - от античността, но изпълнени с ново съдържание, трагедия и комедия, още и трагикомедията, историческата хроника, романсът и други. Но най-голям разцвет получава романът. Точно по времето на Ренесанса той става и онзи жанр, който по-късно ще се превърне във водещ жанр на европейската литература.

Всички тези промени са свързани и с някои обстоятелства от общокултурен характер. През Ренесанса се появява и категорията на образованата публика, която вече не е ограничена само в рамките на властващото съсловие, но обхваща и по-широките слоеве на търговците, занаятчиите и зараждащата се интелигенция. Именно тази публика е в състояние да възприеме и усложнения условен свят на новия вид литература, да проникне не само зад нейната условност, но и да навлезе в усложнената философска и нравствена проблематика, съдържаща се в нея. Не е за пренебрегване и фактът, че много от творбите на ренесансовата литература имат свой собствен литературен контекст, както и обекти за подражание или пародия и познанията върху тях са необходимо условие за правилното им възприемане.

От друга страна именно по времето на Ренесанса се извършва и една от революциите в технологията на писането - отбиването на печатарската преса, чието значение за развитието на художествения живот е огромно. Книгопечатането дава възможност да се развие пазар на литературни творби, да се съставят лични и обществени библиотеки, да се формира образован слой от населението, което да общува с писменото слово и с това да се създаде категорията на литературната публика. Все пак трябва да измине още малко време, за да стане публиката наистина масова, но по принцип началото на процеса е положено.

Както вече казахме, създаването на литература на националните езици е основна предпоставка да се развият различни национални културни традиции, свързани с националните особености на съответната страна. Ето защо процесите, протичащи в различните европейски култури, не са съвсем аналогични и се различават от средновековната универсалност, макар че и връзките на влияние и преплитане също не липсват - за пример ще посочим само, че редица от комедиите на Шекспир намират

сюжетите си в „Декамерон” на Бокачо. И все пак развитието на всяка една от националните култури крие свои особености и свой универсален принос в общата европейска култура.

РЕНЕСАНСЪТ В ИТАЛИЯ. Класическата страна на Ренесанса е Италия. Това се определя преди всичко от факта, че именно там най-рано започват процесите на разкрепостяване на феодалното общество и свободното развитие на градовете достига най-голям разцвет. Най-напред във Флоренция, а по-късно и в Милано, Ферара, Венеция и Рим се изграждат мощни културни кръгове, от чиито среди се раждат гениите на Ренесанса - Данте, Петрарка, Бокачо и Микеланджело във Флоренция, Торквато Тасо и Лодовико Ариосто във Ферара и т.н. Сред тях трябва да се споменат и имената на големите философи хуманисти, които, макар и несвързани със собствено художествена дейност, всъщност полагат основите на новата ренесансова културна мисъл и духовен живот - Марсилио Фичино, Джовани Пико дела Мирандола, Леон Батиста Алберти и т.н. Тук трябва да споменем и изключителната роля, която оказва за развитието на ренесансовата култура и новият тип аристокрация, която се формира по това време в Италия. Тя е образована, нелишена от предприемачески дух и желание за реформи, както, разбира се, и от желанието да изгради около себе си блестящ и културен двор, на който да се яви в престижната роля на меценат. Това са флорентинската фамилия Медичи, чийто най-изявен представител Лоренцо, наречен Великолепния, има заслугата за събирането на такива блестящи умове и таланти като Микеланджело, Леонардо, Фичино, Алберти и т.н., миланската фамилия Сфорца, в чиито дворци са работили майстори като Леонардо и Бираго, та дори някои от римските папи, на чието меценатство дължим шедьоври като Сикстинската капела, „Пиета” и „Мойсей” на Микеланджело, Катедралата „Свети Петър” на Брунелески и Микеланджело и т.н.

Началото на италианската ренесансова литература е поставено несъмнено от флорентинеца Данте Алигиери, чиято книга със сонети „Нов живот” полага основите на (сладостния нов стил), отличаващ съществено италианската поезия от заварените средновековни образци. В нея Данте и кръгът около него възпяват човешката любов, която, макар и безплътна и платонична, все пак е безкрайно земна и чувствена, подчинена на човешките чувства и копнежи. Имената на Беатриче, любимата на Данте, и Лаура, любимата на Петрарка, стават нарицателни за земни жени, изиграли ролята на истински музи-вдъхновителки. Точно това органично преплитане между земно и възвишено, между реалния живот и мечтата стават отличителен белег на новия стил, с който италианската поезия навлиза в своето ново ренесансово качество.

Още по-интересна в това отношение е голямата трилогия на Данте „Божествена комедия”. Макар че в нея все още личат много средновековни черти не само в избраната тема - да се покаже в образ църковната догма за ада, чистилицето и рая, но и самата представа за обета като хармонична конструкция, ориентирана във вертикална посока, с хармоничните концентрични кръгове, математическите символи и кабалистични знаци са чисто средновековни. И все пак общият хуманистичен дух е особено силен в подхода на автора към темата му. Образите на хората, които той среща в странния си път, са образи, живи и подчинени на своите чувства, стремежи и слабости и отношението на поета към тях е не нравоучително, а съчувствено, съучастно. Той се интересува от тяхната съдба, търсейки в нея общочовешки ценности и проблеми. Дори фигурата на неговия водач - римският поет Вергилий - е достатъчно показателна за посоката, която взема търсенето на Данте в традицията - не средновековните мислители светци, а един езически поет, чието творчество е дало доказателство за дълбокия му интерес към превратностите на човешката съдба. („Енеида” на Вергилий всъщност е замислена като епос, подобно на „Илиада”, но тя в много по-голяма степен се интересува от човешките чувства на персонажите си, отколкото от създаването на национален пантеон на героите.)

Огромно влияние за развитието на човешката чувствителност, свързана с темите за любовта, дълга, новия поглед за света и съдбата, изиграват поезията на Франческо Петрарка и прозата на Джовани Бокачо. „Декамерон” ни въвежда в един безкраен и пъстър свят, в който моралните казуси, любовните приключения, карнавалните преобличалия, наивната

селска мъдрост и изтънчената аристократична чувствителност създават един свят, многолик и пъстър. Той обаче подтиква не към дидактично поучение или безкритично подражание (като средновековната литература), а предполага свободно морално съждение, съпроводено от неподправена наслада и искрено веселие. Тук за първи път се осъществяват принципите на едно модерно художествено възприятие - условен художествен свят, който обаче представя конкретна от историческа и индивидуална гледна точка картина - живи хора в нормални обстоятелства, нормални чувства и изживявания, които се противопоставят на условните и символичните образи на житието, казуса, притчата и пр., изискващи съвсем безусловно следване на нравствения пример. Пътят за развитието на модерен тип художествена образност и въздействие е открит.

РЕНЕСАНСЪТ В ДРУГИ ЕВРОПЕЙСКИ СТРАНИ. Този процес продължава и в развитието на другите европейски ренесансови култури. В Испания и Франция се появяват големите романи - „Дон Кихот” на Сервантес и „Гаргантюа и Пантагрюел” на Рабле, изиграват в това отношение ключова роля. Докато в Англия тази роля се поема от театъра - Бен Джонсън, Марлоу, Шекспир са големите имена на Английския ренесанс, формирали тенденцията за модернизирание на художествения живот.

Европейският ренесанс е дълъг и продължителен процес, протекъл от XIV до края на XVI век в различните европейски държави. Някъде от началото на XVII век обаче в развитието на европейската литература започват да се формират други две направления, изхождащи от постиженията на Ренесанса, но намиращи и свои собствени пътища.

Това са барокът и Класицизмът.

Върни се в съдържанието!

КУЛТУРА И ЛИТЕРАТУРА НА БАРОКА

През XVII век обществено-историческата ситуация в Европа съществено се променя. Както вече казахме, основата на ренесансовата култура се формира от живота на свободния занаятчийско-търговски град, свързан със също така мобилен и предприемчив аристократичен двор. Фактът, че феодалният владетел на Флоренция Лоренцо Медичи, е бил и най-големият банкер на времето, е показателен и символичен за сливането на тези две общо взето трудно съвместими системи - феодалната и капиталистическата. Така обаче обществото придобива сила и развитие, които за кратко време придвижват историята много напред.

АБСОЛЮТНА МОНАРХИЯ. През XVII век обаче от Русия до Великобритания се наблюдава един друг исторически процес - консолидацията и абсолютизацията на монархията. Това в никакъв случай не е старата феодална средновековна монархия. В новата абсолютна монархия има много голяма доза от капиталистическия дух - самата идея за консолидация на националните държави и тяхното окрупняване в империи крие в себе си потенциала на капиталистическия монопол. В същото време обаче тази окрупнена и управлявана с абсолютна власт монархия запазва и голяма част от нравите на аристокрацията като водещо обществено съсловие. Тока е парадоксално съчетание, но то е показателно за времето - капиталистическа по дух държава, управлявана с феодален абсолютизъм и феодални структури. В този парадоксален свят на абсолютната монархия намират почвата си за разцвет две близки и все пак дистанцирани едно от друго направления - барокът с неговото продължение рококо, от една страна, и Класицизмът - от друга.

ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСНОВАНИЯ И СЪЩНОСТ НА БАРОКА. Освен чисто социалните основания, свързани с нарастване на влиянието на придворната аристокрация и католическата църква, барокът има и чисто художествени основания. Както вече изяснихме, едни от основните черти на ренесансовото изкуство са насладата от майсторското творение, сетивният празник на формите, багрите и конструкциите. Ренесансовият художествен занаят обаче винаги е бил малко или повече рационалистичен, строг и подчинен на общата задача на творбата. Но постепенно в Италия, а и в други страни, сетивната сила на ренесансовия образ започва да се издига в култ, да се отделя като самостоятелна ценност и да придобива статута на украса.

В края на XVI век в Италия вече се говори за маниеризъм като стил в изкуството, т.е. изображението следва повече маниера, отколкото вътрешния смисъл на творбата и нейния идеен подтекст. Именно този уклон към украсяване и декоративност чудесно се съчетава с изискванията на новия придворен живот, който трябва да утвърди своята абсолютна мощ в обществото не само с икономическа и военна сила, но и културно. Така се появява културата на барока - едно във висша степен аристократично и повлияно от Католицизма изкуство.

Названието „Барок” води началото си от логическата формула кагосо - един от символите за обозначаване на силогизмите във формалната схоластическа логика. И тъй като логиката се е възприемала като нещо усложнено и объркано, думата кагосо започва да играе в обществото ролята на название за нещо неразбираемо (у нас такава функция изпълнява думата „абракадабра”).

Въпреки това обаче същността на барока като художествена традиция е доста ясна и разбираема, макар и наистина сравнително по-пищна, отколкото класическото ренесансово изкуство.

Сравнявайки двата художествени подхода, немският изкуствовед Хайнрих Вьолфлин в Книгата си „Ренесанс и Барок” формулира няколко опозиционни двойки, с които да изрази изобразителната и идеологическата същност на барока като художествен подход. Според Вьолфлин Ренесансът е линеарен, а барокът живописен, Ренесансът се характеризира със затворена и събрана в себе си форма, а барокът - с отворена и излизаща извън границите на картината, Ренесансът е „ясен”, а барокът - „неясен” и т.н. Въпреки

своята очевидна обвързаност с традициите на изобразителното изкуство обаче типологията на Вьолфлин дава някои същностни характеристики за опозицията между Ренесанса и барока и като общокултурни същности, затова се възприема и от изследователите на другите изкуства.

Основната идеологическа формула, от която израства изкуството на барока, е представата за живота като безкраен празник и за света като жив театър. Именно оттук тръгват и началата на приповдигнатия, помпозно-празничен стил на бароковите творби. За тях са задължителни две начала - монументалност (като символ на властта и реда) и рационално-живописна украса. Последното е доста парадоксално, но е напълно обяснимо. В основата на всяко нещо според мисленето на XVII век трябва да лежи разумът, ратиото. Оттук и рационалните, геометрични конструкции, симетрията и строгата хармония на правилата. Това особено ясно личи в бароковата архитектура - изкуството, изразило най-добре същината на бароковия модел на виждане на света. От друга страна простотата и хармонията на затворената в себе си и самозадоволяваща се форма на Ренесанса вече е била смятана за недостатъчна, за прекалено семпла. Затова се появява нуждата от богата украса, предназначена да впечатли с изящството едновременно на строгия замисъл и на полета на въображението. Така в художествените понятия на епохата се появява най-характерното бароково понятие - „ордер“, изразяващо същината на този тип културно мислене.

ОРДЕР. Ордер идва от латински и означава „ред“, „порядък“, т.е. има съвършено рационалистична основа. То насочва и към строгото спазване на определени правила за създаване на творбата - било тя архитектурна (където понятието се употребява най-често) или литературна, където те също са на особена почит. Въпреки това обаче „ордерът“ има не инструктивна, а декоративна функция, той трябва така да оформи художествената структура, било тя пространствена (архитектура, живопис), било времева (литература, музика), че тя да се подчини на някакъв ритъм, носещ основния въздействен принцип. В архитектурата „ордерът“ довежда до използването на множество фалшиви колони, прозорци, фронтони и пр., които не играят почти никаква конструктивна функция в изграждането на сградата, а имат чисто декоративен характер.

Сходно е положението и в литературата. И тук се откриват началата на „ордер“, извлечен преди всичко от правилата на класическата реторика, и то точно от онези части, където се говори за украсата на речта в разнообразни фигури, и от нормативните поетикки. Най-близка до бароковия дух е тази от Юлий Цезар Скалигер.

ЛИТЕРАТУРА. Основната цел на бароковото литературно произведение е да произведе възможно най-силно впечатление с украсата на своята реч, както и с такава разработка на темата, която да открие възможно най-оригинален начин за доказване на някакъв общ и рационален житейски или идеологически принцип. В основата на бароковото произведение обикновено ляга някаква максима или сентенция, която обаче трябва да бъде доказана с помощта на най-причудливи и заплетени доказателства и примери. Много силно се развива и т.нар. емблематика - изкуството на знаците емблеми, имащи в повечето случаи алегоричен характер. Чрез емблематичните образи бароковата литература отвежда назад към символичната знакова мистика на Средновековието, с което се търси онзи нюанс на тайнственост, така необходим на поетите, за да придадат известна необичайност на темите, които разработват. По време на барока силно се развива живописно-описателната и алегоричната поезия, за която говори Лесинг в своя трактат „Даокоон, или за границите на живописиста и поезията“.

Бароковото време и начин на виждане на света не са много подходящи за литературата и затова бароковата литература не оставя почти никакви големи образци. Барокът обаче оставя особено значителна следа в архитектурата, изобразителното изкуство, музиката, операта, парковото строителство и градоустройството - области от културата, които най-пълно изразяват същината на бароковия светоглед. В литературата същият този XVII век на абсолютните монархии намира много по-съответен израз в школата, която наричаме „Класицизъм“.

Върни се в съдържанието!

КЛАСИЦИЗЪМ

УПОТРЕБА НА ПОНЯТИЕТО. „Класицизъм” има две сходни, но все пак различни употреби, у нас с него най-често се обозначава литературното направление, господстващо във Франция през XVII век и свързано с имената на Расин, Корней, Молиер, Лафонтен и др. Тяхната литература се характеризира наистина с култ към древната античност и строго спазване на поетическите и реторическите правила, но носи и някои „особености, свързани с характера на френския абсолютизъм и рационалистическата философия на Декарт.

В по-общия случай понятието „Класицизъм” се употребява в литератури като немската, руската и др., та дори и френската от XVIII и XIX Век. Тук вече понятието „Класицизъм” означава нещо по-общо - изкуство, свързано с поетическите и реторическите канони на древната класика, строго и подражателно, противопоставящо се по този начин на понятия от рода на „маниеризъм”, „барок”, „романтизъм” и т.н.

С други думи, понятието „класицизъм” в този случай се употребява като общо понятие за изкуство, следващо класическия канон и противопоставящо се на „разгулните” повей в изкуството (александрийския маниеризъм, барока, романтизма, сюрреализма и т.н.). Разбран в общия смисъл на понятието, Класицизмът е характерен за всяко общество, подчинено на имперски тип власт - като се започне от римската империя, европейския абсолютизъм, Наполеоновата империя, империите на XIX, Третия райх, сталинския тоталитаризъм и пр.

В тесния смисъл на понятието Класицизмът е едно от най-ярките проявления на рационалистичното изкуство, повлияно от поетическия култ към античността, реализирано през XVII век във Франция при управлението на Луи XIV („Краля слънце”) и породило литературна школа около нормативната поетика на Никола Боало - законодателят на френския Класицизъм. Така че когато използваме това понятие, трябва точно да определим за кой вид класицизъм става дума и ако го употребяваме в широкия смисъл - да уточним историческия период, в който се осъществява поредната класицистична тенденция.

ОСОБЕНОСТИ НА КЛАСИЦИЗМА. В историята на литературата обаче съществена роля изиграва френският Класицизъм от XVII век. Той е свързан, както вече казахме, с абсолютната монархия на Луи XIV, но за разлика от барока, който също е рожба на абсолютизма, се характеризира с две главни особености, контрастно разграничаващи го от бароковото изкуство - строгият рационализъм и култът към каноните на гръцката античност.

Тези две особености имат своето обяснение в типа общество, създадено във Франция през XVII век. Вече споменахме, че новият тип държава, макар и феодална, по своята структура далече задминава средновековната феодална ограниченост и натуралност и се характеризира с имперската идея да се разшири във възможно най-широки граници. Стремежи, водещи често пъти и до колониална политика. Още от историята на Рим е известно, че подобна усложнена структура не може да не доведе и до твърде големи противоречия в системата от норми и ценности, господстващи в различните обществени, етнически и религиозни общности, влизащи в състава на една империя. Това налага изработването на единен нравствен кодекс, който по характера си да бъде прост и ясен, подчинен на основните нужди на властта. Така и без това характерният за античността гражданско-държавен характер на културата в епохите на империи заема изключително привилегировано място. Всичко, което излиза извън рамките на този официален тип ценностна система, се отхвърля като „апокрифно”, „плебейско” и „ниско”. По подобие на Средновековието имперският тип ценностна система има строго вертикален характер, където „високо” са поставени ценностите на властта и онези художествени и културни факти, които ги утвърждават, „средни” са явленията на гражданския живот, но лоялни към официалната ценностна система, и „ниски” са всички неща, излизащи извън обхвата на тази ценностна система.

По този механизъм възниква и класицистичната теория за трите стила. „Високият стил” е характерен за одата, трагедията и жанровете, чиито герои са царе, а действието се

развива в двореца, „средният стил” обхваща повечето от жанровете на лириката и отчасти комедията, доколкото тя се подчинява на класицистичните норми, и героите, и действието ѝ са свързани с по-високите слоеве на градския живот, а „ниският стил” е за всички явления на народната култура от градските низини и селото, чиято ценностна система не се вписва в гражданско-държавния канон. Пражи Впечатление обаче, че ако някое произведение има характеристиките на „ниските” жанрове, например близост до фолклора (приказката, баснята и пр.), но възприема основните нравствени принципи на Класицизма, жанрът вече не се определя като „нисък”, а като „лек”. Така може да се обясни и сравнително силното развитие на жанрове като баснята и приказката по времето на Класицизма (Лафонтен, Шарл Перо), които обаче доста ясно разкриват нравоучителния си характер.

Както казахме, този нравствен канон трябва да бъде прост и ясен за всеки. Необходимо е той да бъде „разумен”, а това означава, че всяко нещо по веригата от причини и следствия трябва да може да се сведе до изискванията, проявени от абсолютния характер на властта. Всяка нравствена добродетел е добродетел, доколкото верността, лоялността, спестовността и т.н. утвърждават държавната власт, а всеки нравствен недъг - глупост, скъперничество, измамничество, желание да се прескочи в друго обществено съсловие - са вредни. Те по един или друг начин пречат на краля да упражнява абсолютната си власт или разстройват ясната и прегледна структура на обществото, върху която тази власт се крепи.

Този характер на ценностната система създава и принципите, върху които се сродят художествените конфликти и композицията. Класицистите възприемат аристотелевското учение за единство на място и действие - един ден, в един град, дори в един дом. Това единство не е самоцелно, то служи за концентриране на конфликта върху основните противоречия - например верността към собствения род или към краля. Всички аспекти на действието трябва да способстват за ясното открояване и рационалистичното решение на този конфликт и нищо друго не бива да отвлича вниманието на зрителя. Затова и художествената конструкция също трябва да бъде ясна, стройна и прегледна, нищо в нея не може да има характер на украшение или отклонение.

При Класицизма въвеждането на спомагателни сюжетни линии, психологически отклонения или емоционално насочени описания, паралелно развиващи се действия и други похвати на романа да речем са абсолютно изключени. По тази причина по времето на Класицизма романът е изхвърлен при „ниските” жанрове. Тази строгост на художествената композиция се пренася и върху изискването за абсолютна жанрова чистота. Всеки жанр се подчинява на строго определени правила за изграждане - тип сюжет, главни герои, място на действието, „стил”, тип стихосложение, предпочитани изразни средства и т.н. Преминаването на похвати от жанр в жанр е недопустимо.

Целта на всяко класицистично произведение е да доведе до такава развръзка, при която добродетелта ще бъде наградена, а порокът - наказан. Затова и развръзката на конфликта винаги трябва да е такава, че този принцип да се спазва. Ако ли пък логиката на действието не позволява това да стане естествено, тогава се използва древният похват „бога от машината” (театрално приспособление, което показва как боговете слизат от небето). Само че вместо от древногръцките богове в епохата на Класицизма тази роля се изпълнява обикновено от краля, който знае и може всичко, включително и това да отърве верните си поданици от натрапничеството на разни измамници като Тартюф („Тартюф” на Молиер).

ВЛИЯНИЕ. Влиянието на Класицизма в развитието на европейските литератури е доста значително. Преди всичко той не ограничава развитието си само през XVII век, а продължава да се използва, макар и вече не като единствен и господстващ канон, и през XVIII и XIX век. Освен това обаче и при писателите некласицисти той създава някои принципи на творчеството, които са високо ценени - принципност на творческото мислене, пронизаност на цялата образна система на произведението от една идея, съответствие на идейното внушение и художествените похвати, използвани за осъществяването му, и т.н. На трето място Класицизмът поставя началото на един процес, характерен по-късно за цялото европейско литературно развитие - организирането на едно литературно направление около определена програма или манифест, съдържащи основните принципи на творчество и

целите, които направлението си поставя като обществен фактор. Така по-късно се появяват манифестите на романтизма (именно в борба с Класицизма), както и на многобройните модернистични направления. Говоренето за литературата става един от важните аспекти на литературния живот, а в крайна сметка и на самото литературно въздействие.

Класицизмът обаче оказва и някои негативни влияния върху възприемането и мисленето за литературата. Преди всичко с основния си принцип за структурна чистота и подчиненост на литературното творчество на определени правила и норми. Това често пъти води до негативно отношение към дадени художествени принципи като жанровете, употребата на художествения похват и т.н., защото в масовото литературно съзнание те се свързват със „сковаващи и ограничаващи свободната фантазия” норми и канони. Именно с война срещу тези норми започва и голямата битка на романтизма за неговото утвърждаване. Преди това обаче европейската литература преживява още една велика епоха, оставила изключително сериозно наследство в духовния живот на човечеството - века на Просвещението.

Върни се в съдържанието!

ВЕКЪТ НА ПРОСВЕЩЕНИЕТО

През XVIII век в структурата на европейското обществено устройство настъпват дълбоки промени. Развитието на капитализма и производителните сили на обществото довежда до появата на широки граждански слоеве, произхождащи от класическата занаятчийско-търговска класа, но имащи малко по-различен и интелектуално по-висок обществен статус - служители, чиновници, адвокати, журналисти, издатели, част от протестантското духовенство, фабриканти и манифактуристи и т.н.

В производително-търговските центрове на Европа се концентрира голяма производителна и духовна сила, която постепенно измества класическите центрове на властта - предимно феодалните монархически столици. По този начин се засилва влиянието на свободното гражданско общество, което скоро се ориентира към едно движение - политическо, обществено и духовно - за еманципация на индивидуалния и обществения морал от нормите на традиционната религия и държавното устройство на абсолютната монархия. Именно във века на Просвещението за първи път се поставят въпросите за същината на човешката природа, за индивидуалната отговорност на човека за собствената му съдба и битие, за изконните права на човека, в противовес на държавата, за едно рационално възпитание и устройство на обществото.

Като и в епохата на Ренесанса, където най-ясно се улавят корените на по-сетнешното Просвещение, новите идеи за първи път се формулират от философи - Джон Лок, Нютон, Хобс в Англия, Лайбниц и Кант в Германия, Русо и Волтер, енциклопедистите във Франция и т.н. Но за истинското разпространение на просвещенските идеи и принципи огромна роля изиграва литературата, служеща като посредник между философските идеи и широките слоеве на свободното гражданство, към които всъщност е насочено и изграждането на новата ценностна система.

Много голямо влияние в този процес играят силното развитие на книгопечатането и зараждането на капиталистически пазар на книги, които съдействат за невиджаното до този момент разпространение на литературните произведения и тяхното проникване не само в средите на аристократичния елит и обслужващата го интелигенция, но практически до „всеки разумен човек”. Така във века на Просвещението за първи път можем да говорим и за изграждането на литературната публика като действителен фактор в художественото развитие.

МОРАЛНИ ПРИНЦИПИ. Просвещенският морал се гради върху принципите на протестантството за разлика от католически ориентирания барок. Принципи, които поставят в центъра на моралните отговорности на човека типични модерни качества като постоянство и трудолюбие, скромност и спестовност и най-вече - способност да се изгражда собствената съдба със собствени усилия. Тези морални принципи имат подчертано „разумна”, но не и рационалистическа природа. В Просвещението господства не противоречието между дълг и емоция както при Класицизма, а стремежът към хармония между „главата” и „сърцето”. Тока е опит да се обхване човешката природа в нейната цялост и вътрешна противоречивост, но все пак с адмириране и препоръка на „разумния избор”, т.е. на едно доминирано от разума гражданско поведение.

ХАРАКТЕР НА ЛИТЕРАТУРАТА НА ПРОСВЕЩЕНИЕТО. За разлика от литературата на Класицизма Просвещението се интересува преди всичко от живота и нравствения свят на отделния човек в неговата индивидуална отговорност към себе си и света. Ето защо толкова характерни са просвещенските мотиви за самоизградили се човек, за човека, който дори и попаднал на пустинен остров, ще съумее да съхрани живота си и дори да организира общество („Робинзон Крузо”), за нравствената отговорност на личността към себе си, към обществото и природата (идеята за „обществения договор” на Русо, която заменя остарелите принципи за устройството на обществото според божествения закон).

Много характерни за Просвещението са и различните видове утопии и антиутопии за разумно устроеното общество, в което мястото на всеки човек се определя от неговия реален принос към общността, а не от съсловието, в което е роден, и т.н.

Цялата тази кардинална промяна в умонастроенията и мотивите на художествената дейност, изискването за „самостоятелно мислене“ довежда и до едно много значително трансформиране в съществуващата до момента жанрова „система на литературата. В нея за първи път се появяват произведения, написани във формата на дневник, писма, размишления, дидактични диалози, развива се мисловната (философската) лирика, в театъра на мястото на класическите трагедия и комедия се появява т.нар. гражданска драма, особено място заемат нравоучителни жанрове като баснята, афоризмът, сентенцията, епиграмата, сатирата преживява небивал разцвет, а романът напуска досегашното си битие на авантюрен роман (роман-пикареска) и се ориентира към описание на психологически мотивирания частен живот на индивида в условията на развитие на обществото.

Както се вижда, голяма част от тези тенденции формират една модерна представа за художествените функции на литературата, както и редица от проявяващите се и днес нейни структурни принципи. На мястото на катарзисната и адмиративната литература се появява литературата от симпатизиращ тип, с чийто герой много по-лесно може да се идентифицира „всеки разумен човек“, отколкото се е случвало това досега.

Дидактичният и нравоучителен характер на просвещенската литература е вън от всяко съмнение, но това не означава, че тя е суха и скучна като въздействие. Напротив. Времето на XVIII век се смята за едно от златните времена на доброто разказване, на интересните и добре завързани сюжети, в които резките обрати на съдбата се съчетават умело с проникновени психологически анализи, герои със силна воля за живот излизат на житейската сцена, за да наложат там своята индивидуалност и да търсят успеха с всички средства и възможности, уповавайки се естествено само на своите собствени сили и разум, както и на основните просвещенски ценности.

Като програмни текстове на Просвещението обикновено се сочат произведения Като „Емил, или за възпитанието“ на Русо, „Натан мъдрецът“ на Лесинг, „Кандид“ на Волтер, „Робинзон Крузо“ на Дефо и т.н. В тях не е трудно да се открие последователно прокараната идея за всепобеждаващия човек, който мисли със собствената си глава, спазва обществения договор и се прекланя пред принципа „всеки да копае добре собствената си градина“ (Волтер). Но нека не забравяме, че XVIII век е и векът, в който се развива безкрайно интересната Венецианска школа - Карло Голдони, Карло Гоци, Джакомо Казанова. Това е времето, когато е написана една от най-блестящите сатири в историята на човечеството - „Гъливер“ от Джонатан Суифт, когато се развива разказваческият талант на Филдинг, на Стърн и т.н.

Основната идея на просвещенската литература, поне що се отнася до нейното въздействие върху възприемателя, най-сполучливо е формулирана от Дени Дидро - един от най-добрите просвещенски теоретици и писатели - „От театъра аз искам да занеса вкъщи не размисли и поучения, а впечатления“.

Тази свобода на разказа и фантазията намира отражение и в развитието на говоренето за литературата, в начина, по който се формулират художествените програми. До този момент те винаги са се формулирали във вида на някакви задължителни норми, излагани в многобройните „Поетики“. За първи път във века на Просвещението мисленето за литературата взема облива на обща теория за трасетата и литературата. Това е времето, в което се създават теоретичните възгледи на Лесинг, Винкелман, Кант, Дидро, Русо. За първи път се търсят не просто правила, които отделният творец трябва да следва, за да се приобщи. Към царството на поетите, а принципи за това, кое е красиво и кое не, кое е подходящо за литературно изображение и кое трябва да се предостави на изобразителното изкуство, как трябва да се изгради литературният конфликт, за да има той по-голяма въздействена сила, и т.н.

А как и с какви изразни средства да бъде построено произведението, е предоставено на твореца и неговата индивидуална творческа мощ. Във века на Просвещението за първи

път се употребява и понятието за гения, т.е. за този, който може да сътвори творбата от нищото, воден единствено от собствената си творческа мощ и фантазия.

В крайна сметка със създаването на индивидуалния творец и читател, на свободния разказ (който дава възможност на читателя да извършва едно свободно морално съждение), на свободния литературен пазар и възможността „всеки разумен човек” да се включи в огромната дискусия на мнения и възгледи за човека и обществото, с утвърждаването на една нравствена система, изхождаща от предпоставките за свобода и равенство, векът на Просвещението поставя началото на модерния светоглед на европейските народи и на модерната литература.

Много от принципите, които Просвещението създава, са напълно валидни и днес и върху тях се крепи една доста голяма част от духовния ни живот, макар и помъдрял от съзнанието, че ясният и чист просвещенски мироглед е трудно приложим на практика. Точно оттук, от това противоречие, от сблъсъка между избуялата индивидуална мощ и самочувствие, от една страна, и житейските принуди - от друга, се поражда едно мощно духовно движение и художествена практика, известно под името „Романтизъм”.

Върни се в съдържанието!

РОМАНТИЗЪМ

ПРЕДПОСТАВКИ. Появата на романтизма в културата на обществото от края на XVIII и началото на XIX век трябва да търсим в две посоки - развитието на обществото и мястото на индивида в него, от една страна, а от друга - едно общо противопоставяне срещу традиционната култура на XVIII век с нейния рационализъм, утилитарния ѝ дух, строгите норми на творчество и т.н., възплътили се както в Класицизма, така и в барока, рококо и Просвещението. Романтизмът се появява като мощно и сравнително компактно движение в няколко европейски култури едновременно, което говори за неговата особено привлекателна сила, изразяваща новия обществен дух.

Този обществен дух се свързва преди всичко с окончателната еманципация на човешката личност от вътрешните ограничения на феодалните и патриархалните структури. Старият идеал на Ренесанса за поставяне на личността в центъра на света се осъществява най-пълно в мирогледа на романтиците, за които отделната личност е цялостен и органичен свят, чиято оригиналност само се погубва от наложените обществени ограничения.

Основният романтически порив е поривът към освобождение - освобождение от нормите на обществото, от оковите на прагматическия разум, от сковващите творчеството правила. Освобождение на духа, на емоциите, на способността да откликваш емоционално на света, да твориш с пълната свобода на бога. От този стремеж към освобождение се раждат и множество от най-популярните романтически мотиви и разбирания за света - пътешествието, култът към екзотиката (източните мотиви), връщането към дълбоките корени на народната душа (култът към фолклора и Средновековието), култът към свободния живот на „природния човек“ (цигани, татари, индианци, араби), романтическата любов, пред която всички пречки и дори смъртта са безсилни, мотивът за благородния разбойник като спонтанен носител на справедливост и волност и т.н.

В основата на възникването на романтизма е появата на самата възможност за емоционално отношение към света наоколо, проявил се в литературното направление на сантиментализма, получил названието си от книгата на Лорънс Сърн „Сантиментално пътешествие по Европа“. За първи път в литературата след Ренесанса се появява един нов поглед към света, лишен от преднамереното морализаторство и рационализъм, изпълнен с непосредствен емоционален отклик, хумор, усет към детайла, пряко любуване на света и пр.

Именно на тази база израстват и кълновете на романтическото отношение към света, което за разлика от сантиментализма се характеризира с една по-голяма последователност и идеологическа програмност.

Романтизъм или романтика произхождат по всяка вероятност от названието роман и по-точно от неговата преносна употреба като описание на възвишена любовна връзка. Именно особено приповдигнатото емоционално състояние, съпътстващо любовното изживяване, започва да се означава като „романтично“, а по-късно думата приема по-общ смисъл като обозначение на цялостно ново светоотношение в културата и изкуството, свързано с разчупването на старите рационалистически и прагматични подходи към човека и обществото.

ЕТАПИ В РАЗВИТИЕТО НА РОМАНТИЗМА. В литературознанието е прието е да се говори за два етапа в развитието на романтизма - стар и нов. Към стария етап, проявил се в периода от 1790 до около 1810 г., спадат творци като Ламартин и Шатобриан във Франция, братята Шлегел, Новалис, Лудвиг Тик и други в Германия, Колридж и Уърдсуърт заедно с другите поети от „Езерната школа“ в Англия, Жуковски и Кюхелбекер в Русия и т.н. Този етап от развитието на романтизма се характеризира по-скоро с един особен религиозно-моралистичен уклон, с връщане към „чистото и непокалено минало“, към спонтанното народно творчество като пряк израз на народната душа, култ към Средновековието като време на възвишени чувства и по романтически разбрани дилеми между любов и вяност, рицарски представи за чест, митологични представи за националния ценностен пантеон и т.н.

Новият етап от развитието на романтизма започва от поколението на Юго, Дюма, Дьолакроа и други във Франция, Хофман, Хьолдерлин, Брентано и Хайне в Германия, Пушкин и Лермонтов в Русия, Адам Мицкевич в Полша, Байрон и Шели в Англия и т.н. В този период движението на романтиците добива един подчертано граждански характер, свързан с актуалните противоречия на обществото и неговите духовни колизии, с порива към политическо освобождение от тиранията на властта и еснафския дух. Поетите от новото поколение търсят своите сюжети в живота на възвишени свободни личности, възплъщаващи вечния порив към духовна свобода, в победата на индивидуалното добро над закостенелите морални норми, в екзотиката на изтока или фантастичния свят на приказката.

Именно в този период се развива и активната дейност на писатели фолклористи като братята Вилхелм и Якоб Грим, които пресътворяват в нова романтическа светлина митологичните и приказните сюжети на миналото, за да намерят в тях израз на свободния творчески дух. С това, а и с някои други тенденции в интереса на романтиците към историята се формира едно ново, романтическо по дух тълкуване на историческите процеси, което пронизва дори до такива неразвити култури, каквато е българската по онова време, проявило се особено ярко във възгледите на емблематични фигури на нашето национално Възраждане като Раковски и Ботев.

Движението на романтиците е спонтанно и всеобхватно (което личи и от появата му дори в култури, чиято обществена среда е доста далече от модерното западноевропейско общество, като самодържавна Русия или възрожденска България, Сърбия, Черна гора, Хърватско, Словения и т.н.).

КУЛТУРНА И ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОГРАМА. Романтизмът изработва и своя стройна теоретична програма, чийто най-ярък израз се появява в Германия в студиите и манифестите на братята Шлегел, Жан Пол, Хьолдерлин и т.н. във Франция ролята на романтически манифест изиграва предговорът на Юго към неговата драма „Кромюел”. Духовната, културната и художествената програма на романтиците може да се обобщи в няколко основни направления:

Първо - разкрепостяване на обществените морални норми, насочено към еманципирането на индивида и издигане в култ на неговата индивидуална свобода.

Второ - насочване към екзотиката на „другото пространство” - преди всичко Ориентът, или „другото време” - Средновековието, митологичните времена, фолклорния етап от развитието като момент на „свободна и непосредствена изява на човешкия дух”.

Трето - отхвърляне на традиционния рационалистичен поглед Към света и издигане в култ на емоционалното възприятие на света.

Четвърто - рязко противопоставяне на нормативността в художественото творчество, наложена от традиционните нормативни поетики, преди всичко тази на Класицизма, издигане ролята на „творческия гений” до богоравна и възприемане на идеята, че творецът създава своята творба от „нищото”, боден единствено от своето божествено вдъхновение.

Пето - създаване на своеобразен романтически репертоар от теми, сюжети и начини за тяхната интерпретация, както и налагане на предпочитани жанрове, възплъщаващи идеята за „народното” и „свободния дух” и противопоставящи се на Класицистичните норми - баладата, романтическата поема, „песента”, романът и драматичната новела и т.н.

Шесто - особено характерен романтичен жест е издигането в култ на неподправената природа, противопоставена на рационалистическото разбиране за човешката съразмерност и симетрия в оформянето и използването на пространството. Природата при романтиците се издига в култ именно като символ на спонтанната творческа сила и свободата. Любими теми за изображение стават морето, планината, бурята, безкрайното поле и т.н. за разлика от философски структурираната природа на европейските мислители от времето на Ренесанса до късния барок, Класицизма и Просвещението.

Седмо - стремеж за прекрочване на границата между живот и изкуство и силно естетизиране на извънхудожествената реалност. Често срещано явление в романтичната култура е стремежът и в реалния живот да се живее като в романтична поема, да се изграждат поведение и биография, сходни с тези на романтичния сюжет и герой. При романтизма за първи път личната биография на твореца става културен и художествен фактор.

Неговите културни и обществени жестове трябва да формират идеята за „поета революционер“, „свободния дух, търсач на справедливост“, „сърце на сърцата“, „людия гений“ и пр. Именно в епохата на романтизма особено чести стават трагическите жестове на творците, решили да приложат в непосредствената практика своите естетически сюжети в непроменен вид.

Никога по-рано или по-късно няма толкова голяма поредица от трагически жестове, свързани с реалната смърт на големи романтически творци - Байрон умира в Гърция, където участва във въстание за освобождение от османците, Пушкин и Лермонтов загиват в романтични дуели, Мицкевич преживява дълги години в изгнание, Шели и Юлиуш Словацки буквално „изгарят“ в романтичния си порив, Ботев загива в революционна битка и т.н.

РОМАНТИЧЕСКА ПОЕТИКА. Всички тези програмни и миогледни особености на романтичния възглед за света, културата и изкуството довеждат и до оформянето на една много своеобразна и специфична поетика на романтичната литературна творба. Преди всичко тази поетика се концентрира около основната фигура на романтичния герой - личност, възвишена, малко демонична, самотна и непристъпна, олицетворяваща жаждата за вътрешна свобода.

Често пъти романтичният герой има ярко изявен антагонист, с когото образуват т.нар. романтическа двойка, например Жан Валжан и Жавер от „Клетниците“ или Квазимодо и Есмералда от „Парижката света Богородица“ на Юго, Демонът и Тамара от „Демон“ на Лермонтов и пр.

Особената напрегнатост на романтичния сюжет, неговата екстремност и стремеж към възвишеност се реализират и в особената приповдигнатост на езиковия изказ, за който също са характерни контрастни и неочаквани метафори, особен романтически патос и образи. Романтичната поетика се обявява решително срещу нормативността на Класицизма, но скоро създава своя собствена нормативност, свързана преди всичко с провокирането на емоционално изживяване в процеса на четенето.

Подчинявайки действията и преживяванията на своите произведения на романтичния патос, творческата мисъл на романтиците прониква във вътрешния свят на героя, достига до неговите преживявания и стремежи. Затова и писателите романтици, продължавайки творческите постижения на сантименталистите, се научават да възпроизвеждат човешките характери в тяхното вътрешно движение и развитие. Това е великото творческо откритие на романтиците, с което те обогатяват световната литература. В това отношение те се явяват особено важен етап в развитието на художественото изображение на света и подготвят възникването на новия творчески подход - този на реализма, тясно и непосредствено свързан с романтичния тип изображение.

Върни се в съдържанието!

РЕАЛИЗЪМ

Ако се опитаме да сумираме досега направените наблюдения върху развитието на историческия художествен процес, ще установим, че доминантата при всеки определен етап се движи в следния порядък. Най-напред е фолклорно-родовото духовно пространство, което обяснява света с понятията на космическия кръговрат и родовия свят. Следва културата на народностната идентичност в ранната античност. От момента на високата античност най-силно развитие получава гражданският патос на културата, целящ оформянето на гражданското самосъзнание на индивида, все още обаче доминиран от колективната общност. От епохата на елинизма започва формирането на индивидуалната душевност, както и на литературата като специфичен дял на цялостния културен процес. Средновековието е период на мистичното нравоучение, Ренесансът поставя в центъра на света хуманитарната проблематика. Класицизмът, барокът и Просвещението имат подчертано рационалистичен характер и утвърждават било ценностите на гражданина и абсолютната монархия, било универсалните човешки права и ценности, изразени в характерни общи принципи.

Макар всеки един от тези етапи да отразява историческата логика в развитието на човешкото общество и доминантата му да представя характерното за съответния исторически момент, самите те не притежават собствена историческа гледна точка. Това се доказва от много фактори, един от които - непрекъснатото обръщане на погледа към античната култура и периодичното ѝ възкресяване, говори за това, че културата вярва повече на абсолютния образец, отколкото на идеята за историческа връзка и приемственост. Едва в епохата на романтизма се появяват първите сериозни наченки на исторически поглед към света, на формиране на историческо съзнание, при което епохата на настоящето се оглежда в епохата на миналото, търсейки в нея своите корени, но и с пълното съзнание, че това са две различни исторически времена.

Романтическото понятие за историята се въплъщава в многобройни културни и художествени факти - романите на Уолтър Скот, Дюма и Юго, поемите на Макферсън, мистифициращи старинната шотландска балада, общият интерес на романтиците към Средновековието, силно разбитият фолклористичен дух, достигнал върха си в творчеството на братя Грим, и т.н.

В същото време обаче романтическото понятие за историята е твърде екстремно и идеологическо. Чрез историческите факти романтиците искат да докажат свои предварително решени тези, свързани обикновено с величието и славата на националното минало. Типичен пример за романтически поглед към историята е подходът на Паисий в „История словеноболгарская“ или пък на Раковски в неговите историко-фолклористични изследвания. Известни са неговите твърдения за близостта на свещения индийски език санскрит до старобългарския, изводът му, че Наполеон е българин, защото името му може да се дешифрира като „на поле он“, т.е. „този на полето“, и т.н.

ВЪЗНИКВАНЕ И ОСОБЕНОСТИ. В Края на първата половина на XIX век обаче обществената мисъл и духовното развитие на човечеството достигат до такъв етап, в който започват все повече и повече да придобиват историческо самосъзнание и методи за обяснение на човешката и обществената природа. Отначало малко плахо, но по-късно все по-настойчиво и обосновано си пробива път възгледът, че не може да се разбере човешката природа, а следователно и да и се влияе (което е основна цел на художествената дейност), ако човекът не се види в своята обществена среда, не се анализират скритите процеси, формиращи тази среда не се изнесат наяве мотивите и следствията на човешките стремежи, постъпки и страсти, не се потърсят скритите или явни корени на индивидуалните или обществени нещастия, конфликти, възходи и падения. С други думи, докато не се покажат обществото и човекът „такива, каквито те са“. Така се появява теорията и практиката на „огледалото“, формулирана най-сполучливо от Стендал в „Червено и черно“ - „романът е огледало и разказвачът само го държи, вървейки по пътя на живота. Ако огледалото отразява калните локви по този път, виновно ли е то?“ С една дума, родил се е реализмът.

Това, което е най-важно за реалистическия поглед към света, нека повторим пак, е не „подражанието на действителността“, а именно историческото съзнание и самосъзнание. Ето защо са смешни опитите, които правеха теоретиците на „социалистическия реализъм“ непрекъснато да търсят корените на реализма в античността, Средновековието, Ренесанса и т.н. Всяко подобие на действителността в изображението на литературата биваше обявявано за „реализъм“ и неговият автор - за „прогресивен“. По този начин обаче подобен род теоретици доказаха, че историческото мислене, което проповядват, е само камуфлаж, тъй като при тяхното разбиране на историята всички процеси са целево насочени към раждането на реализма, а всички предишни етапи се оказват само несъвършени подстъпи към него.

Същото историческо високомерие беше проявено в разделянето на реализма между „несъвършения“ „критически реализъм“ и „висшия“ „социалистически реализъм“. За основен разграничител между тях беше посочена готовността на автора да покаже историческа перспектива за развитието на обществото. Критическият реализъм само „констатира“ и „критикова“ обществените язви, докато „социалистическият“ дава програма за тяхното разрешаване. Всъщност, след като един писател се е захванал със задачата да направи анализ на обществения механизъм и да види как се чувства човекът в него, той не може да няма някаква вътрешна миросгледна представа за онези ценности, които трябва да внуши чрез изграждане на вътрешната идейна структура на творбата си. Разбира се, тези ценности могат да имат най-различен характер - от християнските на Толстой и Достоевски до елинистичния хуманизъм на Томас Ман или сатиричната нагласа на Дикенс.

НАТУРАЛИЗЪМ. Натурализмът е едно от най-ярко обособените разклонения на реализма. Той се появява като идейно и художествено направление през втората половина на деветнадесетия век след огромното въздействие върху европейското мислене, оказано от теорията на Чарлз Дарвин за произхода на живота. В представата на дилетантите понятието натурализъм обикновено се свързва с фотографски точното изображение на реалността, понякога с подчертана нагласа към грозните и отвратителни страни на живота, които „истинското“ изкуство обикновено се прави, че не забелязва.

Всъщност натурализмът боди началото си и дължи названието си на представата, че и обществените процеси могат да бъдат изследвани по подобие на природните. Вярно е, че обществото подлежи на научен анализ, но инструментите за това са други, все още неразработени през XIX век. Вместо това натуралистите прилагат почти без промяна законите на природознанието и биологията към човешката природа и обществените структури. Така се появява и теорията на Иполит Тен за расата, мястото и момента, станала знаме на натурализма - едни по своя характер чисто биологически критерии, за анализ на явленията. Тази теория обаче започва да се използва от цяла плеяда талантиливи писатели, чийто водач Емил Зола създава школата на натурализма във Франция, последван от Ги дьо Мопасан, Герхард Хауптман в Германия, Толстой (в пиесата „Силата на мрака“), Достоевски и т.н.

Разбира се, освен идеологическите схващания при анализа на обществените отношения и ролята на човешката личност в тях специфично за реализма е и особеното придържане на изображението към формите на действителността. Тук обаче започва истинското художествено предизвикателство за изкуството. Защото фотографски вярното изображение на живота в неговите действителни форми все още не показва, че ние сме проникнали до същината на процесите, протичащи в него, и че по този начин погледваме сравнително вярна картина на същия този живот. Още от древността е известен парадоксът на свидетеля - че едва ли може да се получи по-лъжлива картина на някоя случка от тази, която ни разказва някой свидетел, който е напълно убеден, че ни предава „истината и само истината“. Работата е там, че „истината“ има много измерения, които трудно се забелязват само с окото на външния наблюдател и огледален регистратор.

Проблемът за типичното. Нужно е следователно да се навлезе в същината на процесите със средствата на анализа. От друга страна в изобразителния свят на творбата този анализ не може да бъде показан по друг начин освен чрез специално създадени образи и характери, които да играят ролята на представителни модели за една или друга

обществена класа, съсловие, психологически тип, духовно движение и т.н. Така се появява проблемът на „типичното“:

На пръв поглед в него няма нищо странно - в разнообразните и безкрайни прояви на обществения живот могат да се намерят такива закономерно повтарящи се явления, които анализаторът приема за същностни дотолкова, доколкото те не се влияят от случайни и индивидуални варианти и човешки прояви. И това е така, разбира се. Проблемът е в това, че обществените отношения са заредени с идеологии, те не са „натурални“, зависещи от закони, подобни на физическите. Какво означава това?

Обективният метод за намиране на закономерностите (за какъвто претендира реализмът във всичките му разновидности) предполага анализ на лишени от всякакъв нюанс на оценъчност „обективни“ явления и тяхното обобщение и тълкуване от страна на познаващия субект. Т.е. това е класическата схема на акта на познанието, за който теоретиците на реализма особено претендират. Оценката е привилегия само на външната гледна точка, докато „вътрешната“ е напълно лишена от нея. Но когато самият живот, лежащ в основата на познанието, е пронизан от идеологии, той лишен ли е от оценъчни елементи? Естествено, че не. Тогава се оказва, че оценяващият - автор, общество, читател - прави оценка на нещо вече съдържащо множество други оценки. И в този смисъл „типичното“ изображение се оказва заложник на идеологическите оценки, съдържащи се в него. Така се стига до парадокса, че всъщност този, който определя „типичното“ в дадена ситуация, е зависим от собствената си идеологическа позиция, през която той наблюдава т.нар. реалност. Оказва се, че всяко определяне на дадено явление като „типично“, всъщност представлява „вземане на страна“ в един по съществото си идеологически спор.

„СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ“. Този момент е особено отчетлив при т.нар. социалистически реализъм. Тук идеологическата нагласа на „безпристрастния наблюдател“ не само се приема като нормална, но дори се издига и до художествена норма, възприемана като предимство. От това следват и някои много съществени последствия за самия характер на реалистическото изображение.

В „нормалния“ си вариант той се придържа към определението, дадено на първия Конгрес на съюза на съветските писатели през 1934 г. - „Социалистическият реализъм е основен метод на съветската литература и литературна критика. Той изисква от художника едно достоверно и исторически конкретно изображение на реалността в нейното революционно развитие. Освен това той има задачата да допринася за идеологическо възпитание на трудещите се в духа на социализма.“ Определяме този вариант като „нормален“, защото, както вече видяхме, всяко реалистическо изображение по необходимост е пронизано от идеология и зависи от позицията на своя автор както по отношение на социалния анализ, така и по отношение на ценностите, които утвърждава. Проблемът е в това, че този „нормален“ подход на социалистическия реализъм, на който Впрочем се дължат и немалкото му художествени постижения Като „Майка“, „Тихият Дон“, „Снаха“ и други, скоро се заменя от модели, които поразително наподобяват на уж отричаните от марксистическия мироглед модели на мита и легендата.

Както вече казахме в нашето изложение, митът е възприеман като начин за представяне на „истината“ такава, каквато тя е предоставена на наивния земен жител, който задава наивния си въпрос „Защо нашият свят е устроен така?“. Отговорът се дава от божеството, а конкретната уста, изричаща думите, принадлежи на оракула. Претенцията на социалистическия реализъм да изрича „единствено правилната истина“, защото така е видяна тя от „пророка“, силно напомня митологическото мислене и тук понятието „реализъм“ има по-скоро митологично звучене (мит = истина), а писателят възприема ролята на оракула. Затова и в теорията на реализма започва все по-често да се подминава проблемът за историзма, а все по-настойчиво да се издига ролята на „типичното“, което съвсем неисторически се търси още в „Илиада“ на Омир.

От друга страна, известната теория на социалистическия реализъм за „положителния герой“, чийто светъл пример трябва да служи като обект за подражание на всички, подозрително напомня механизма на имитацио, използван от средновековната християнска

легенда и нейния свършен герой - светеца. Силно героизираният начин на възприемане на живота (Красноречива е последователната замяна на термини Като „образ”, „персонаж”, „характер”, „действащо лице” и пр. с един-единствен термин - „герой”) лежи в основата на един поведенчески модел, който социалистическият реализъм налага и който води началото си именно от древния механизъм на легендата. Светът постепенно придобива характерното за Средновековието вертикално измерение на праведно и грешно, на рай и ад, на светец и грешник. Само че в нашия случай те се определят като социалистическо и империалистическо, положителен герой (комунист) и отрицателен герой (класов враг), герой и антигерой. Хуманитарната ценност отново става трансцендентална (отвъдна за отделната личност), с което се заличава едно от най-значителните постижения на човешкия дух - антропоцентричната гледна точка на Ренесанса.

„РЕАЛИЗЪМ БЕЗ ГРАНИЦИ”. Всички тези сериозни проблеми на реалистическия метод в изкуството водят началото си от основния проблем за типичното - невъзможността да намериш „цялата истина” в един пронизан от идеологии свят, в който всеки носи своята „истина”. Изход беше потърсен в теорията за т.нар. реализъм без граници на френския писател и теоретик Роже Гароди. Истерията, с която беше посрещната неговата теория от страна на ортодоксалните теоретици на социалистическия реализъм, беше напълно разбираема. Теорията на Гароди торпилираше „светая светих” на социалистическия реализъм - единствеността и свещеността на „правилната” гледна точка. Проблемът обаче не засяга само теорията на социалистическия реализъм, но и на, реализма въобще.

Теорията на Гароди се появява във време, когато във Франция се формират аналогични явления в художествената практика, като напр. „синема-верите” (киното-истина). При тях основният стремеж е да се покаже животът в неговата неподправена реалност от една неутрална гледна точка, лишена от възможности за коментар и оценка. Тази възможност се дава само на зрителя, който трябва да направи своите собствени обобщения и да достигне до „истината за нещата”. Така се прави опит за елиминиране на посредника автор, волно или неволно вземащ страна в идеологическия спор, който директно преминава и в неговите „типични” обобщения за живота. Проблемът тук обаче е в това, че изкуството загубва своята естествена нагласа за ценностна ориентация, възможността да формира или анализира ценностната система на обществото и я предоставя на стихията на така или иначе действащите в обществената реалност ценностни нагласи. Както е известно, обществата често пъти съдържат в себе си и голяма доза обществени предразсъдъци, основани наистина върху традиционната ценностна система, но достатъчно сериозно подложени на манипулация от страна на политическата реклама, идеологическия и националния егоизъм, класовите предразсъдъци и т.н.

С други думи, изкуството като че ли се отказва да изпълнява своята основна функция на регулатор на обществената ценностна система и става само още един допълнителен фактор във формирането на ценностната аморфност и хаос. И неслучайно тези опити твърде скоро биват обречени на забравя и на тяхно място идват отново хуманитарно настроените автори и произведения. Така че теорията и практиката на „реализма без граници” трудно може да се приемат като алтернатива на основното противоречие, заложено в средоточието на реалистическия метод - идеята за „типичното”.

Тази вътрешна противоречивост на реализма като художествена практика го поставя на една и съща плоскост с всички останали исторически формирали се етапи в развитието на изкуството и културата и опровергава идеята за реализма като висш стадий в развитието на художествената дейност. Това най-ясно се забелязва и във факта, че заедно с реализма изкуството продължава да търси други средства за изява и за постигане на своите специфични задачи. Още във времето, когато реализмът постига своите най-сериозни художествени завоевания в лицето на Стендал, Балзак, Толстой, Тургенев, Достоевски и пр., започват и множество разнопосочни художествени търсения, които ние днес обикновено обозначаваме с едно събирателно наименование Модернизъм.

Върни се в съдържанието!

МОДЕРНИЗЪМ

Реализмът е последният етап от развитието на европейската култура, когато изкуството следва органично настъпилите промени в устройството на обществените отношения и изработва такива представи за изображение и въздействие, които да разрешават актуалните духовни проблеми на епохата. Но някъде от средата на миналия век в историята на европейската култура започват да се появяват явления, при които изкуството реагира сякаш по един по-различен начин на собствената си нужда от развитие. То активно започва да търси изразни средства и модели, които да разчупят утвърдените рамки на традиционното изкуство, да провокират и дори да шокират художествената публика с намерението да покажат не само нов тип хуманитарни ценности, но и да променят самата представа за художествено въздействие. Така се появява явлението и понятието авангард.

Авангардът като явление може да възникне само в процеса на противопоставяне на традиционните художествени образци. Те обаче за разлика от досегашните модели за развитие не отмират, а продължават да се развиват, но вече в неизбежна връзка и конкуренция с авангардните търсения. По този начин художествената дейност разграничава своя обхват и областите си на действие.

Единият поток, оставащ в нормите на традиционното, има по-скоро културно ориентиран характер. Изкуството трябва да анализира и утвърждава основните хуманитарни, ценности и да внушава трайността на човешката култура и ценностна система. Областта на приложение на този вид изкуство е извънредно широка - от високите образци на сериозното изкуство до подчертано развлекателните на масовата култура. При това между отделните пластове протича един непрестанен и интензивен обмен - известен е парадоксът, че най-лесно се тривиализират шедьоврите. И то не по някаква друга причина, а именно поради това, че те налагат своята мярка върху цялостния модел за развитие на традиционното изкуство и когато тази мярка вече стане общоприета норма, то тогава шедьовърът вече не е нищо друго освен най-представителният образец именно на общоприетото.

Вторият поток на развитие е свързан с авангарда. Неговата основна задача е да експериментира различни от традиционните способности на изображение и въздействие. Това може да стане обаче само и единствено в активно противодействие с традиционните художествени ценности и модели.

ОСНОВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА МОДЕРНИЗМА. Първият отличителен белег на всяко авангардно изкуство, на всеки модернизъм е неговото отрицание на традицията. И това става не от някаква самоцелна жажда за противопоставяне, а по-скоро от нуждата да се проблематизира до крайност духовният живот на обществото, да се извадят на повърхността и да се доведат до „точката на кипене” редица духовни противоречия, които са били подминавани или потулявани, и да се поставят те, най-често със скандал, в центъра на хуманитарната полемика. Исторците на изкуството познават добре проявите на „салон на отхвърлените”, родил по-късно живописца на импресионизма и експресионизма, „упадъчното изкуство” на немските експресионисти, провокациите на дадаизма и сюрреализма, откровената подигравка на попартата или пък интелектуалното изтезание на абстракционизма. С други думи, първото най-важно условие за съществуването на авангард и модернизъм е противопоставянето. То се свързва с почти повсеместната ирония на модернизма като основен подход при идентификацията на автора и възприемателя спрямо традиционните герои и ценности, както и с подчертано деконструктивното отношение към традиционните изразни средства на изкуството.

Вторият момент обаче идва, след като противопоставянето вече е факт. То е свързано с нуждата побият тип художествено изображение и въздействие да открие път към въображението на зрителя или читателя, да провокира нов тип художествено изживяване, това обаче става възможно само когато се открие подходящо изразно средство, съобразено със знаковата и комуникативната природа на изкуството. Това поставя пред всеки модернист, решил да търси нови художествени пътища, задължението да намери такава

изразно средство и да го превърне в инструмент на художествено въздействие. Тук на помощ идва експериментът със знаковата и комуникативната природа на художествения дискурс.

Всяка от модерните школи, утвърдила се в богатото разнообразие на авангардни търсения, е успяла да намери такова изразно средство и да докаже неговата въздействена сила. Символистите откриват особените възможности на символа вече не като отделен художествен образ (или троп), а като средство да се изгради цялостният художествен свят на творбата като огромен символичен образ. Експресионизмът открива възможностите на фрагмента и на доведения до крайност модел на вътрешно противопоставяне на образите, дадаизмът - на наивното детско бърборене като средство за изразяване на наивна обществена критика (от рода на прочутия детски възглас от приказката на Андерсен - „Царят е гол”), попартът префункционализира обикновения битов предмет и го превърна в изразителен художествен знак и т.н.

Третият характерен за всеки модернизъм момент е неговият манифестен характер. Говоренето за изкуството е било важен елемент от художествената дейност дотолкова, доколкото художественият критицизъм винаги е представлявал самосъзнанието на художествения процес и чрез него основните опорни точки и ценности на съответната художествена епоха са били разпространявани и издигани до норма и художествена мяра.

При модернизма нещата обаче стоят малко по-различно. За аналогия можем да си послужим със сравнението между майчиния и чуждия език. Майчиния език научаваме от естественото си общуване и едва по-късно разбираме, че и той си има правила и норми, които ние владеем, но не осъзнаваме. Осъзнаваме ги едва когато тръгнем на училище и там ни запознаят с граматиката. Чуждият език се учи обаче по друг начин. Ние като езикови същества знаем общите правила на езиковостта и комуникацията, но не владеем основните знаци (думите) и правилата за тяхната употреба. За това ни е необходим учител или учебник. По същия начин постъпва и авторът модернист. Неговият читател е езиково същество, възпитано в нормите на традиционната култура, а може и в тези на модернистичната. На него обаче му предстои да се срещне с нова и непозната проява, имаща някакъв конструктивен механизъм и някакъв социален смисъл, които обаче са му непознати.

Ето защо модернистът пише манифест, в който запознава читателя с основните принципи на своя художествен експеримент и му показва къде е заложен социалният му смисъл - срещу кои остарели норми на морала, изкуството или културата той въстава, какви по-конкретни хуманитарни ценности иска да наложи и пр. Няма модерна художествена школа, която да не е създала манифести. В българската литература например са много популярни манифестите на Пенчо Славейков „Душата на художника”, „Блянове на модерен поет”, предговорът му към второто издание на „Стихотворения” от Яворов и т.н. Символизмът едва ли би могъл да мине без статиите на Димо Кьорчев или на Иван Радославов, поезията на експресиониста Гео Милев е подкрепена от статии като „Фрагментът”, „Небето” и т.н.

Тези три основни характеристики на модернизма го правят особен вид изкуство за посветени. И това е лесно разбираемо, защото пълноценен контакт с модернистичната художествена творба може да има само читател, който е запознат с основните принципи на съответната школа, познава нейния речник, нейните културни стремежи и т.н. Особено показателен е примерът с речника на художествения език. Той в един момент служи като спойка на привържениците на школата, давайки им възможност да творят художествени произведения с помощта на определени символични знаци и изразни средства. С развитието на школата обаче се появява необходимостта изразните средства да бъдат обогатявани все повече и повече, защото иначе школата рискува да се самоповтаря (както и става най-редовно в творчеството на по-малко талантливите и представители). Това обогатяване обаче води до все по-голямо усложняване на художествения език, а оттам и до все по-намаляващия брой привърженици на съответната модернистична школа. С това се обяснява и сравнителната бързопреходност на всички модернистични течения, които, с изключение

на символизма, успял да удържи две творчески поколения, не прекрочват границите на едно художествено поколение.

Отношения авангард - традиционно изкуство. Много интересен е въпросът за отношенията между авангарда и традиционното изкуство. Той може да бъде разделен на три основни аспекта - отношение между авангард и традиционализъм в момента на противопоставянето; отношения в историческа перспектива, съдбата на модернистичните творби в историята на изкуството.

В първия момент на сблъсъка на модернистичната школа с традиционното изкуство по правило имаме вражда, ако не и скандал. Това е част от самата идея на модернистичния жест - да отхвърли властващата норма, да я осмее и подиграе, да покаже несъвършенствата на нейните изобразителни принципи, тяхната закостенялост и еснафска дребнавост. В този смисъл модернистичният жест е революционен и в никакъв случай не еволюционен, което винаги го поставя в една романтична ситуация. От другата страна ответното поведение е адекватно. За традиционното мнение модернистичният жест е разрушителен, декадентски (упадъчен), подигравка с всичко свято в изкуството и живота. Неслучайно появата на модернистични явления в култури, подчинени на някакъв тоталитарен режим, обикновено се съпровожда и с политически гонения и изолация, понякога дори и с физическо унищожение. Така Сталин унищожава поета Осип Манделщам, Хитлер прогонва художниците от дрезденската група „Мост“ и мюнхенската „Синият конник“, устройва им подигравателната изложба „Упадъчното изкуство“, където посещението на публиката се съизмерва по-скоро с ритуалното анатемосване на еретика, отколкото с нормалното поведение на художествения зрител. Но дори и в ситуация на по-либерални политически режими съдбата на модернизма винаги боди до някакъв тип публично отхвърляне и подигравка. Често пъти тя се провокира от самите художници, за да се очертае рязка и непреодолима граница между „новаторското изкуство“ и „музея“.

Интересно е обаче последващото развитие на отношенията. Модернистичният жест и съпътстващата го модернистична школа изживяват своя кратък художествен живот, но резултатите им обикновено се запазват в сферата на традиционното изкуство. Символизмът воюва няколко десетилетия с традиционния реализъм, самият той слиза от сцената на художествения живот, но неговите художествени завоевания по най-неочакван начин изведнъж се откриват в поведението на традиционните форми. С други думи, модернизмът е изиграл своята роля на авангард, прокарал е пътищата, завоювал е определена художествена територия и постепенно на тази територия се настанява общоприетото.

Подобна е съдбата и на самите художествени произведения на модернизма. В началото те са отхвърляни като провокация, но постепенно все по-често започват да влизат в „музея“. Създава се дори парадоксалното понятие музей на модерното изкуство и то се превръща в институция, често пъти не по-малко мощна от традиционния музей. И днес творбите на модерните художници могат да се видят в националните галерии редом с платната на традиционалистите и дори събират много по-широка публика от тях, а творбите на модерните поети влизат в националната литературна класика и служат като доказателство за блестящия път на литературното художествено развитие. Тяхната различност в случая е само предимство, тъй като самобитността в изкуството е нещо желано и предпочитано.

Така се стига до една парадоксална ситуация. Модернизмът по определение е революционен и бунтарски. Без възможността да се противопостави той се оказва самоцелен експериментатор и художествен клоун. Така например в последните двадесет години почти няма значително модернистично явление, защото още с появата си модернистичният бунт влиза не в скандалната хроника, а в „музея“.

Най-пресният пример е опаковането на Райхстага от нашия сънародник Христо Явашев. Това е може би един от малкото примери от последно време, когато един модернистичен художествен жест предизвиква яростна полемика и значително количество гласове „против“. Стигна се дори до вземане на политическо решение от страна на германския парламент - едно по своя характер безпрецедентно за художествен жест

положение. След като се взе политическо решение за опаковането обаче, самият художествен акт, който преди тридесет години би бил определен като упадъчен и прекомерно екстравагантен, се превърна в една апотеозна демонстрация. Тя привлече в Берлин повече от пет милиона туристи, дошли да присъстват на уникалната проява. От своя страна това оказва изключително благоприятно влияние върху икономиката и политиката, което пък кара традиционните политици, които иначе пет пари не дават за търсенията на модернизма, да се надпреварват да канят авангардния художник да повтори експеримента си и на тяхна територия. И това ако не е парадокс!

Какъв е изводът? Изводът е, че в наше време вече няма възможност за съществуване на модернистично изкуство. Може би последният негов шанс беше през 1968 година - по време на големите политически и духовни движения в света за отхвърляне на традиционните модели на обществен живот. Днес модернизмът вече се заменя от едно друго явление, което добива гражданственост под името постмодернизъм (следмодернизъм).

Върни се в съдържанието!

ПОСТМОДЕРНИЗЪМ

КАКВА Е НЕГОВАТА ОСНОВНА ХАРАКТЕРИСТИКА? Безспорно постмодернизмът също е явление на авангарда. Но поведението на постмодерния художник и мислител е съвършено различно от това на неговия модернистичен събрат. За модерниста най-важното условие бе да се противопостави на изтърваното, на баналното, на традиционното. „Защо трябва да говоря за любов, след като толкова голям хор от традиционни поети „блее“ за любовта?“ - казва модернистът. И заговорва, разбира се, за друго, за нещо, което доскоро е било смятано за низост, за неподлежащо на художествено възпяване. В тока се състои и неговият романтичен модернистичен жест.

Постмодернизмът постъпва по съвсем различен начин. Той се намира в едно поле, където са равнопоставени множество начини да се говори за любов - ренесансовият, бароковият, романтичният, реалистичният, та дори и модернистичният. „И какво от това, че толкова много хора са говорили за любовта?“ - казва постмодернизмът. Нека видим какво са казали те и да се опитаме и ние да кажем нещо - без да им се противопоставяме, без да ги противопоставяме един на друг, както те самите са се противопоставяли. Нека ги видим равнопоставени, да ги съчетаем на полето на културата, на полето на отделната художествена творба, пък да видим какво ще излезе. Помирение и примирение ли е това, или все пак в постмодерния жест има същата доза авангардност? По-скоро последното, защото нашата художествена ситуация все повече и повече се характеризира с настъпление на масовата култура и на „консумативния“ тип изкуство.

За разлика от модернизма обаче постмодернизмът не се противопоставя на това изкуство. По-скоро иска да му постави нови измерения. На мястото на удобно „сдъвканата“ хуманитарна ценност, проповядвана от масовата култура, постмодернизмът въвежда вътрешното многообразие на гледните точки, съзнанието за вътрешна противоречивост и разнообразие на хуманитарните проблеми, тяхната принципна непостижимост. В това се състои основният заряд на постмодерния авангарден жест, чието предназначение е да възроди хуманитарната проблематика в един свят, който често пъти поставя удобната консумация на върха на житейските ценности.

С това постмодернизмът за пореден път отлага сбъдването на пророчеството на Хегел - изкуството да умре. И ни показва колко вярна е древната латинска сентенция, която ни предупреждава, че ние едва ли можем да предвидим всичко в безкрайния процес на художественото развитие.

Върни се в съдържанието!